



**HAL**  
open science

# LES FIGURES DE LA COLÈRE DANS LA FICTION DE MARTIN AMIS

Luc Verrier

► **To cite this version:**

Luc Verrier. LES FIGURES DE LA COLÈRE DANS LA FICTION DE MARTIN AMIS . Littératures.  
Université Paul-Valéry Montpellier III, 2007. Français. NNT : . tel-01721308

**HAL Id: tel-01721308**

**<https://theses.hal.science/tel-01721308>**

Submitted on 2 Mar 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY—MONTPELLIER III**  
**U.F.R. D'ÉTUDES ANGLOPHONES**

**LES FIGURES DE LA COLÈRE**

**DANS LA FICTION DE MARTIN AMIS**

**THÈSE DE DOCTORAT**

**Présentée par Luc VERRIER**

**Sous la direction de**

**M. le Professeur Jean-Michel GANTEAU**

**Membres du Jury**

**Mme Catherine BERNARD, Professeur à l'Université de Paris VII**

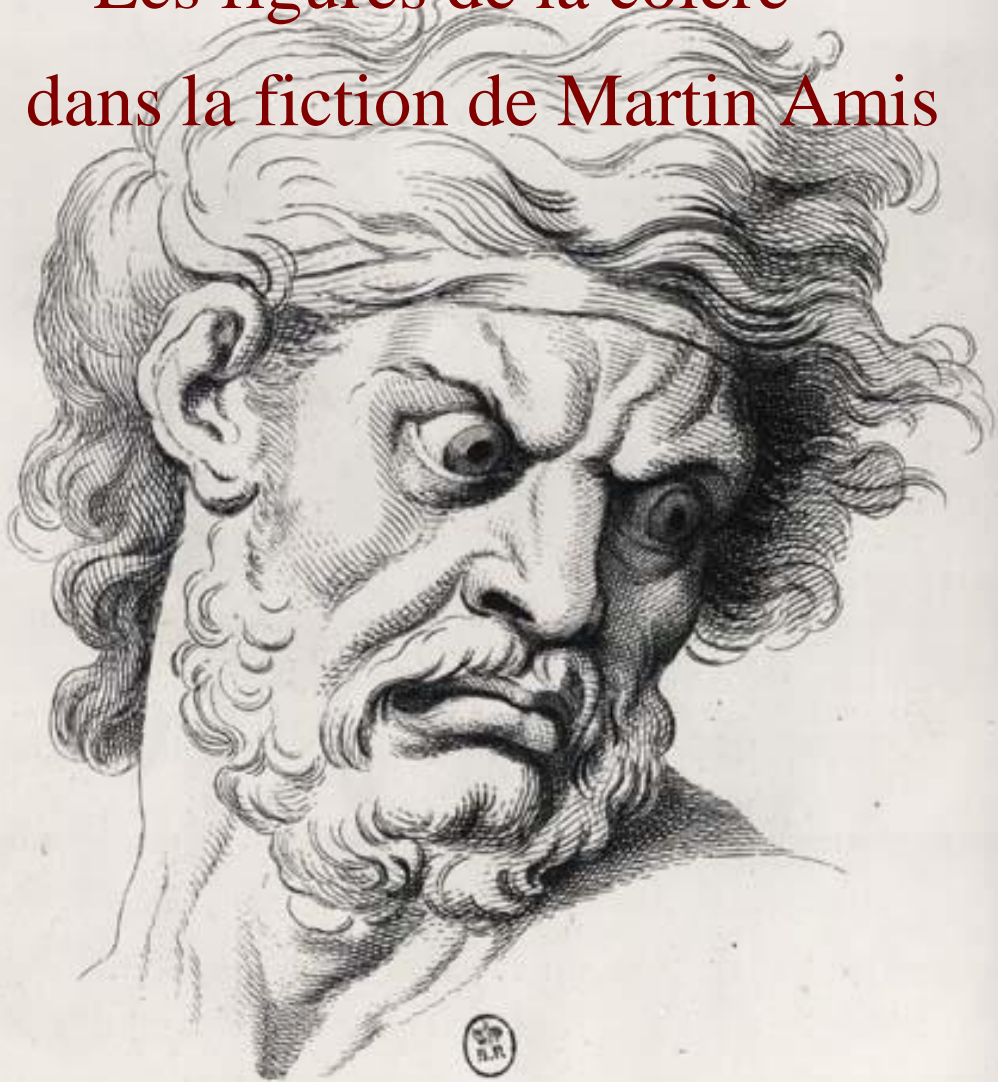
**M. Jean-Michel GANTEAU, Professeur à l'Université de Montpellier III**

**Mme Madelena GONZALEZ, Professeur à l'Université d'Avignon**

**M. Ronald SHUSTERMAN, Professeur à l'Université de Montpellier III**

-8 décembre 2007-

**Les figures de la colère  
dans la fiction de Martin Amis**



## REMERCIEMENTS.

Tous mes remerciements s'adressent à Monsieur le Professeur Jean-Michel Ganteau qui, par son soutien indéfectible et ses conseils avisés, a permis la réalisation de cette étude. Je remercie également Philippe Rothstein et Pierre Vitoux pour leurs indications bibliographiques.

## Note préliminaire et technique

Les conventions typographiques adoptées dans cette étude sont celles préconisées par Joseph Gibaldi, *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, 6th ed. (New York: MLA, 2003). Quelques libertés ont néanmoins été prises car le texte, en interligne 1,5 et non en interligne double, a été justifié et les titres d'ouvrages n'ont pas été soulignés mais mis en italique. Quant aux citations, celles inférieures à quatre lignes ont été directement incorporées au corps du texte alors que les citations plus longues ont été saisies en caractère 10 et en interligne simple.

Pour adapter les conventions prônées par ce manuel à un texte français, d'autres modifications se sont révélées nécessaires. Nous avons pris exemple sur *Etudes anglaises* 56.2 (avril-juin 2003) et sur *Poétique* 136 (novembre 2003). Ainsi, le numéro des notes de bas de page a toujours été placé avant le signe de ponctuation final. De plus, dans le corps du texte français et dans les titres d'ouvrages en français, un espace de part et d'autre des deux points a été maintenu. Les guillemets choisis sont les chevrons français (« ») alors que les guillemets simples (") sont utilisés pour isoler une citation au sein d'une autre citation. Pour les citations, sauf mention explicite contraire telle que « nous soulignons », l'orthographe, la ponctuation et la typographie des textes d'origine ont toujours été respectées, concernant en particulier l'alternance entre anglais britannique et américain dans les écrits de Martin Amis, dans les entretiens et dans les articles. D'autre part, l'orthographe, la ponctuation et la typographie des textes anciens tant en français (saint Basile, Rabelais, Montaigne, Boileau, M. le Chevalier de Jaucourt) qu'en anglais (Thomas Fuller, George Savile, Jeremy Taylor, Jonathan Swift) n'ont pas été modernisées. La mention (sic) a été ajoutée pour les textes modernes qui présentent ponctuellement et sans intention délibérée des formes déviantes. Pour les textes d'Aristote, de Longin et de Burke, il a été spécifié le numéro de la page dans l'édition utilisée puis, comme il est de tradition, le livre, le chapitre et le fragment en question (quand ce dernier était donné dans l'édition citée).

Ces grandes lignes s'appliquent en outre à la bibliographie. Pour les citations et les ouvrages en anglais, la ponctuation de cette langue, à l'exception des guillemets, a été respectée en ce sens qu'aucun espace n'a été ménagé avant les deux points, le point virgule, le point d'interrogation et le point d'exclamation. De plus, la nature du document, le lieu de publication, l'éditeur et le mois ou la saison de publication sont donnés en anglais.

## Liste des abréviations.

### ◆ Ouvrages de Martin Amis.

<i>DB</i>	<i>Dead Babies.</i> 1975. Harmondsworth: Penguin, 1990.
<i>EM</i>	<i>Einstein's Monsters.</i> 1987. London: Vintage, 1999.
<i>Exp</i>	<i>Experience.</i> London: Cape, 2000.
<i>HW</i>	<i>Heavy Water and Other Stories.</i> 1998. London: Vintage, 1999.
<i>I</i>	<i>The Information.</i> 1995. London: Flamingo, 1996.
<i>Koba</i>	<i>Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million.</i> London: Cape, 2002.
<i>LF</i>	<i>London Fields.</i> 1989. London: Vintage, 1999.
<i>M</i>	<i>Money.</i> 1984. Harmondsworth: Penguin, 2000.
<i>Moronic</i>	<i>The Moronic Inferno and Other Visits to America.</i> 1986. Harmondsworth: Penguin, 1987.
<i>OP</i>	<i>Other People: A Mystery Story.</i> 1981. London: Vintage, 1999.
<i>NT</i>	<i>Night Train.</i> 1997. London: Vintage, 1998.
<i>RP</i>	<i>The Rachel Papers.</i> 1973. Harmondsworth: Penguin, 1984.
<i>S</i>	<i>Success.</i> 1978. Harmondsworth: Penguin, 1985.
<i>TA</i>	<i>Time's Arrow.</i> 1991. Harmondsworth: Penguin, 1992.
<i>Visiting</i>	<i>Visiting Mrs Nabokov and Other Excursions.</i> 1993. Harmondsworth: Penguin, 1994.
<i>War</i>	<i>The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000.</i> 2001. London: Vintage, 2002.
<i>YD</i>	<i>Yellow Dog.</i> 2003. London: Vintage, 2004.

### ◆ Ouvrages théoriques.

	• Aristote
<i>Ame</i>	<i>De l'âme.</i> Traduit du grec par Richard Bodéüs. Paris : Flammarion, 1993.
<i>Eudème</i>	<i>Ethique à Eudème.</i> Préface, traduction du grec et notes de Pierre Maréchaux. Paris : Payot, 1994.
<i>Grands livres</i>	<i>Les grands livres d'éthique.</i> Traduit du grec par Catherine Dalimier. Préface de Pierre Pellegrin. Paris : Arléa, 1992.
<i>Nicomaque</i>	<i>Ethique à Nicomaque.</i> Traduit du grec par Jean Tricot. Paris : Vrin, 1994.
	• Sénèque
<i>Ira</i>	<i>L'homme apaisé : colère et clémence.</i> Introduit et traduit du latin par Paul Chemla. Paris : Arléa, 1995. 7-141.
<i>Lucilius</i>	« Livre II, lettre 18 ». <i>Entretiens. Lettres à Lucilius.</i> Ed. Paul Veyne. Paris : Laffont, 1993. 642-45.

# SOMMAIRE.

<b>TABLES DES MATIERES.....</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCTION GENERALE.....</b>	<b>4</b>
<i>Réception(s) de l'œuvre.....</i>	9
<i>Amis contra Amis.....</i>	22
<i>Qu'est-ce qu'une émotion ?.....</i>	29
<i>Esquisse d'une théorie de la colère.....</i>	36
1) La colère : éléments de définition.....	36
2) Visions et valeurs de la colère.....	43
a) Le fléau de la colère.....	43
b) De la sainte colère à la vertu irascible.....	54
c) Eloge de la colère individuelle et collective.....	61
<i>De la figure.....</i>	71
<b>PREMIERE PARTIE : LE COMIQUE DE LA COLERE.....</b>	<b>79</b>
<i>Introduction de la première partie : le comique.....</i>	79
<i>Chapitre I : Les révoltés à l'épreuve de la ménippée.....</i>	88
I.1. Les enfants terribles et leurs parents.....	91
I.2. Les fripons subversifs.....	103
I.3. Les Prométhée de pacotille.....	117
<i>Chapitre II : Du grotesque ludique à la satire grotesque.....</i>	135
II.1. Le travail de la grossièreté.....	137
II.2. De l'injure à la violence grotesque.....	151
II.3. Les édifiantes délices de la cruauté.....	161
<i>Chapitre III : Sexe, sexualité et sexisme de la colère comique.....</i>	172
III.1. Le machiste.....	174
III.2. Les femmes en colère.....	188
III.3. Parodie des sexismes.....	202
<b>DEUXIEME PARTIE : LE SUBLIME DE LA COLERE.....</b>	<b>220</b>
<i>Introduction de la deuxième partie : le sublime.....</i>	220
<i>Chapitre IV : Les vestiges gothiques du sublime.....</i>	233
IV.1. Le carnaval des bêtes étranges.....	236
IV.2. L'empire de l'inanimé.....	250
IV.3. Colères élémentaires.....	261
<i>Chapitre V : Le sublime apocalyptique et la tentation de la science-fiction.....</i>	274
V.1. Le temps du courroux.....	278
V.2. La colère de l'atome.....	288
V.3. L'effroyable révélation.....	300
<i>Chapitre VI : Au-delà du néant : l'axiologie du sublime.....</i>	309
VI.1. Le « progrès rétrograde ».....	313
VI.2. Le monstrueux sublime des totalitarismes.....	326
VI.3. Le viatique sublime de l'art.....	338

TROISIEME PARTIE : LE PATHETIQUE DE LA COLERE. ....	347
<i>Introduction de la troisième partie : le pathétique.</i> .....	347
<i>Chapitre VII : La violence mélodramatique de la colère.</i> .....	356
VII.1. Maltraitance infantile. ....	358
VII.2. Violence conjugale. ....	369
VII.3. Colères criminelles. ....	377
<i>Chapitre VIII : Entre pathétique et pathologique : la colère posthumaine.</i> .....	392
VIII.1. Abjections. ....	393
VIII.2. La chair et la colère. ....	406
VIII.3. Le suicide. ....	418
<i>Chapitre IX : De l'ire à l'eirēnē : le surgissement de la romance.</i> .....	431
IX.1. Le renoncement.....	436
IX.2. La réconciliation. ....	448
IX.3. La transcendance.....	462
<b>CONCLUSION GENERALE. ....</b>	<b>475</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE. ....</b>	<b>485</b>
<b>1. L'ŒUVRE DE MARTIN AMIS. ....</b>	<b>485</b>
1.1. LES ECRITS DE MARTIN AMIS.....	485
1.1.1. <i>Fiction.</i> .....	485
1.1.1.1. Romans. ....	485
1.1.1.2. Nouvelles. ....	486
1.1.1.3. Poèmes.....	486
1.1.1.4. Théâtre. ....	486
1.1.2. <i>Autobiographie.</i> .....	486
1.1.3. <i>Essais critiques.</i> .....	486
1.1.4. <i>Articles de journaux.</i> .....	487
1.1.5. <i>Ecrits divers.</i> .....	488
1.1.6. <i>Traductions françaises.</i> .....	489
1.1.6.1. Les écrits littéraires de Martin Amis. ....	489
1.1.6.2. Les écrits journalistiques de Martin Amis. ....	490
1.2. ENTRETIENS ACCORDES PAR MARTIN AMIS. ....	490
<b>2. ETUDES SUR L'ŒUVRE DE MARTIN AMIS. ....</b>	<b>492</b>
2.1. ETUDES CONSACREES TOTALEMENT OU PARTIELLEMENT A MARTIN AMIS. ....	492
2.1.1. <i>Monographies.</i> .....	492
2.1.2. <i>Thèses françaises et étrangères.</i> .....	492
2.1.3. <i>Chapitres ou sections d'ouvrages.</i> .....	493
2.1.4. <i>Recueil d'articles critiques.</i> .....	496
2.1.5. <i>Articles.</i> .....	496
2.2. COMPTES RENDUS ET ARTICLES DE PRESSE CONSACRES TOTALEMENT OU PARTIELLEMENT A MARTIN AMIS. ....	500
2.2.1. <i>Comptes rendus.</i> .....	500
2.2.2. <i>Portraits humains et littéraires.</i> .....	508
2.2.3. <i>Articles de presse consacrés à des sujets relatifs à Martin Amis.</i> .....	509



2.3. ETUDES CRITIQUES MENTIONNANT MARTIN AMIS.....	511
2.3.1. <i>Ouvrages ou articles généraux consacrés au roman britannique mentionnant Martin Amis</i> .....	511
2.3.2. <i>Ouvrages généraux mentionnant Martin Amis</i> .....	512
2.3.3. <i>Chapitre d'ouvrage mentionnant Martin Amis</i> .....	512
<b>3. ECRITS RELATIFS A LA COLERE. ....</b>	<b>513</b>
3.1. PHILOSOPHIE.....	513
3.2. LITTERATURE.....	515
3.2.1. <i>Les « jeunes gens en colère »</i> .....	515
3.2.2. <i>Ecrits fictionnels ou critiques relatifs à la colère</i> .....	517
3.3. RELIGION.....	518
3.4. PSYCHANALYSE.....	519
<b>4. EMOTIONS, FIGURE, ETHIQUE, VALEUR.....</b>	<b>520</b>
<b>5. PERSPECTIVES CRITIQUES THEMATIQUES. ....</b>	<b>521</b>
5.1. COMIQUE, GROTESQUE ET SATIRE.....	521
5.2. FEMINISME.....	522
5.3. SUBLIME, GOTHIQUE, APOCALYPSE ET SCIENCE-FICTION.....	523
5.4. PATHETIQUE, MELODRAME, POSTHUMANISME ET <i>ROMANCE</i> .....	527
<b>6. AUTRES PERSPECTIVES CRITIQUES.....</b>	<b>529</b>
6.1. POETIQUE.....	529
6.2. RHETORIQUE, LINGUISTIQUE ET FIGURALITE.....	533
6.3. PHILOSOPHIE, ANTHROPOLOGIE, PSYCHANALYSE.....	536
6.4. DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIAS.....	537
<b>7. ŒUVRES LITTERAIRES CITEES.....</b>	<b>539</b>
<b>INDEX. ....</b>	<b>542</b>

# INTRODUCTION GENERALE.

Martin Amis is the only superstar in the English firmament. Others may make more money, others may seem cleverer in what they write, but he is the only literary novelist with a mass, adulatory following like an up-market pop star. Others may be tempted to feel jealous of him, but he is also their only guarantee that there is a pot of gold at the end of the rainbow, that the literary novel can still bring fame, wealth and beautiful women<sup>1</sup>.

Publié en 1996, ce commentaire, émanant d'un autre fils de romancier célèbre, Auberon Waugh, met au jour la notoriété insolente dont jouit Martin Amis outre-Manche, statut que Nicolas Tredell, laconique, résume ainsi : « To put it simply, Amis is a star »<sup>2</sup>. En France, Daniel Charbonnier confirme que Martin Amis « est sans conteste la figure la plus en vue de la scène littéraire britannique de ces dernières années »<sup>3</sup>. Un site internet lui est consacré<sup>4</sup> et sa vie est régulièrement commentée dans les médias depuis ses débuts littéraires dans les années 1970, voire depuis sa plus tendre enfance grâce à la soudaine notoriété de son père après la publication de *Lucky Jim* en 1954<sup>5</sup>. Que la vie de Martin Amis ait toujours été publique apparaît dans son autobiographie *Experience* qui relate, entre autres, les contacts qu'il a très tôt noués avec des romanciers, des poètes, des universitaires ou des personnalités de premier plan<sup>6</sup>.

Martin Amis ne défraya jamais autant la chronique que vers la fin de l'année 1994, période qui marqua le coup d'envoi d'une véritable « *annus horribilis* » (David Thomson 15)

---

<sup>1</sup> Auberon Waugh, *The Sunday Telegraph* 23 June 1996. Cité dans David Thomson, « Amis, Martin », *British Novelists Since 1960: Dictionary of Literary Biography*, ed. Merritt Moseley, vol. 194, 2nd ser. (Detroit: Gale Research, 1998) 18.

<sup>2</sup> Nicolas Tredell, ed., *The Fiction of Martin Amis* (Cambridge: Icon, 2000) 7.

<sup>3</sup> Daniel Charbonnier, *La littérature anglaise au 20<sup>e</sup> siècle* (Paris : Colin, 1998) 84.

<sup>4</sup> Mis à jour par James Diedrick, le spécialiste américain de l'œuvre de Martin Amis, ce site (<http://martinamis.albion.edu>) propose une biographie de l'auteur, une bibliographie de ses œuvres, des articles et un forum de discussion. Depuis 2005, le site est administré par Gavin Keulks à l'adresse suivante : <[www.martinamisweb.com](http://www.martinamisweb.com)>.

<sup>5</sup> Kingsley Amis, *Lucky Jim* (1954; Harmondsworth: Penguin, 1976). Richard Todd remarque que Martin Amis, depuis ses débuts en tant que romancier, a toujours été très en vue (« the high public profile Martin Amis has maintained in Britain since emerging as a novelist of some stature ») et Merritt Moseley note que la vie de Martin Amis, à l'instar de celle de son père, a toujours été relayée par la presse : « Martin Amis has also lived his life much in the public eye ». Richard Todd, « The Intrusive Author in British Postmodernist Fiction: The Cases of Alasdair Gray and Martin Amis », *Exploring Postmodernism*, ed. Matei Calinescu and Douwe Fokkema (Philadelphia: Benjamins, 1987) 131. Merritt Moseley, « Amis and Amis », *The Sewanee Review* (Summer 2001): 474.

<sup>6</sup> Elizabeth Jane Howard, femme de lettres anglaise, est la belle-mère de Martin Amis ; Philip Larkin, grand ami de Kingsley, est le parrain de Philip Amis, frère aîné de Martin ; la famille Amis fréquente le poète Robert Graves et l'universitaire américain Robert Conquest.

durant laquelle de nombreuses infortunes l'assaillirent<sup>7</sup>. Merritt Moseley résume les événements qui se combinèrent pour le plus grand malheur d'Amis :

His father declined into death. He left his first wife (and their two sons) for another woman<sup>8</sup>. Martin demanded a large advance from his publisher; in order to get it, he fired his longtime agent<sup>9</sup> (Pat Kavanagh, also his father's agent and his friend Julian Barnes's wife)<sup>10</sup>. He received torrents of criticism for his greed and disloyalty. He came to the United States and had painful and extensive oral surgery<sup>11</sup>. In some minds he had left his wife and his agent in order to satisfy his greed for money to support a younger wife and to undertake cosmetic surgery on his mouth. (Moseley 2001: 475)

D'autres surprises, plus ou moins agréables, attendaient Martin Amis : « it was revealed that he had an illegitimate daughter, Delilah Seale, born to Lamorna Heath in 1975 and now an Oxford undergraduate; a police report confirmed that his cousin Lucy Partington, had been one of the victims of the serial killer Frederick West »<sup>12</sup> (Tredell 10) tandis qu'une intoxication alimentaire tout aussi foudroyante que mystérieuse faillit coûter la vie à Saul Bellow dont le rôle dans la vie et dans la carrière d'Amis ne saurait être sous-estimé<sup>13</sup>. Martin Amis, né en 1949, fit en outre la cruelle expérience d'une crise de la quarantaine, caractérisée par la prise de conscience de sa propre décrépitude<sup>14</sup>. S'il reconnaît dans *Experience* que la peur de mourir le prit par surprise (« I used to give the Mid-Life Crisis little credit and no respect: it was the

---

<sup>7</sup> Pour définir cette période, Merritt Moseley utilise une expression éloquente (« season in hell » [Moseley 2001: 475]) alors que, dans *Experience*, Martin Amis déplore le tour que prit son existence à ce moment-là : « As 1994 ended my life became lurid » (*Exp* 203).

<sup>8</sup> Antonia Phillips, première femme de Martin Amis avec qui il s'est marié en 1984, est professeur de philosophie aux Etats-Unis. *Money* lui est dédié et John Self, à la fin du roman, laisse une note pour faire part à Antonia de son intention de se suicider. Or aucun personnage ne s'appelle Antonia, télescopage entre réalité et fiction que note A. N. Wilson : « He [John Self] leaves a suicide note, bafflingly, for Antonia, to whom the novel is dedicated ». A. N. Wilson, « Young Scumbag », rev. of *Money*, by Martin Amis, *The Spectator* 20 Oct. 1984: 29-30. De plus, *The Information* est dédié aux deux fils de Martin Amis et d'Antonia Phillips, Louis et Jacob, nés en 1985 et 1987. L'autre femme en question est Isabel Fonseca.

<sup>9</sup> En janvier 1995, Andrew Wylie, surnommé « the Jackal », qui représentait Martin Amis aux Etats-Unis, devint son agent britannique en remplacement de Pat Kavanagh qui n'avait pu obtenir une « avance de £500.000 » auprès de Cape, l'éditeur historique de Martin Amis. Luce Bonnerot, « Le roman britannique contemporain (1980-1995) : introduction générale et bibliographie », *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 132. Après plusieurs mois de tractations abondamment médiatisées, Amis signa chez HarperCollins. Pour un compte rendu de ces négociations, voir Nicolette Jones, « The Selling of Martin Amis », *The Bookseller* 20 Jan. 1995: 10-11. En 1996, Amis retourna chez Cape. Voir « Amis Returns to Random House », *The Bookseller* 20-27 Dec. 1996: 6.

<sup>10</sup> Lodge souligne, à juste titre, que la fin de l'amitié entre Martin Amis et Julian Barnes fut fort conflictuelle : « an acrimonious parting from his agent Pat Kavanagh and her husband, Amis's close friend, Julian Barnes ». David Lodge, « Putting Down Good Words », *Times Literary Supplement* 26 May 2000: 25. Amis s'en explique dans *Experience* 247-49.

<sup>11</sup> Dans *Experience*, de nombreux passages sont consacrés à la chirurgie dentaire : « The Hands of Mike Szabatura » (76-85), « Him Who Is, Him Who Was! » (110-25), « The Problem of Reentry » (152-62).

<sup>12</sup> Lucy Partington disparut en 1973 lors des fêtes de Noël (« on the night of 27 December » [*Exp* 5]) et son corps ne fut pas exhumé avant 1994.

<sup>13</sup> Pour l'attitude de Martin Amis lors de la maladie de Saul Bellow, voir *Experience* 206-8 et 234-38.

preserve of various dunces and weaklings who, for one reason or the other, were incapable of walking in a straight line » [*Exp* 63]), il concède néanmoins que sa « charnière biologique et existentielle »<sup>15</sup> fut, dans une certaine mesure, bénéfique : « People tend to think of the midlife crisis as a cliché, something that happens to dopes who haven't got the character to go through midlife. I disagree; I think it's intrinsic and that a lot of things get sorted out. I feel a bit sorted out, in a good way, and that the crisis is past now »<sup>16</sup>.

Déclenchée par l'annonce des négociations financières en vue de la publication de *The Information*<sup>17</sup>, une véritable tempête journalistique (« the tornado in a teacup that blew through English literary circles » [Graham Fuller 123])<sup>18</sup> s'abattit sur lui durant environ un an, traversée du désert tant médiatique que personnelle qui ne fit qu'exacerber le désamour entre Amis et les organes de presse britanniques. En fait, Amis fut catalogué comme un homme peu recommandable très tôt dans sa carrière. En 1987, Charles Michener dans « Britain's Brat of Letters », dont le sous-titre est dénué d'ambiguïté (« Who is Martin Amis, and why is everybody saying such terrible things about him? »), met en exergue trois citations incluant toutes la même expression insultante à l'égard de Martin Amis (« a little shit »)<sup>19</sup>, phraséologie sans nul doute inspirée d'une lettre adressée à Philip Larkin par Kingsley Amis le 10 mai 1979 dans laquelle il fustige l'attitude antipatriotique de son fils : « Did I tell you Martin is spending a year abroad as a

---

<sup>14</sup> Dès 1993, Amis confiait à Will Self ses angoisses : « Suddenly you realise, both as a person and as a writer, that you're switching from saying 'Hi,' to saying 'Bye' ». Will Self, « An Interview with Martin Amis », *Mississippi Review* 21.3 (Summer 1993): 143. La même formulation est utilisée dans *The Information* 282.

<sup>15</sup> Jean-Michel Ganteau, « Dire le temps qui reste : *Experience* de Martin Amis », *Histoires de temps*, textes réunis par Ronald Shusterman (Pessac : PU de Bordeaux, 2004) 290.

<sup>16</sup> Graham Fuller, « The Pros and Cons of Martin Amis », *Interview Magazine* 25.5 (May 1995): 124.

<sup>17</sup> Les nombreuses controverses qui entourèrent Martin Amis ne sont pas étrangères à la réception calamiteuse de *The Information*, comme le prouve le compte rendu très négatif de Jeff Giles dont le titre, « The Infamous Martin Amis », et le sous-titre, « The tempest. The teapot. The novel », résumant bien l'amalgame qui fut établi entre l'homme et l'œuvre. Jeff Giles, « The Infamous Martin Amis », *Newsweek* 8 May 1995: 52. En outre, James Wood, dans son compte rendu éloquemment intitulé « Little Big Man », vilipende la vacuité de *The Information* avant de conclure : « Amis needs to find new information ». James Wood, « Little Big Man », rev. of *The Information*, by Martin Amis, *The New Republic* 14 Aug. 1995: 34. Il est rejoint en cela par Richard Jones (« So the novel begins with a series of unconvincing givens and all its 494 pages are not enough to convince that there is any substance in the fiction ») et par Roz Kaveney pour qui Martin Amis n'a plus rien à dire : « *The Information* is the first clear example of the generic Martin Amis novel. It is an auto-pastiche [...] ». Richard Jones, « Too Clever to Be a Novelist? », rev. of *The Information*, by Martin Amis, *The New Welsh Review* 31 (Winter 1995-96): 14. Roz Kaveney, « Energy and Entropy », rev. of *The Information*, by Martin Amis, *New Statesman & Society* 24 Mar. 1995: 24. Toutefois, comme le fait justement remarquer Tibor Fischer en 2003, ce tollé paraît désormais peu fondé : « I enjoyed *The Information* [...] and didn't understand the carping ». Tibor Fischer, « Someone Needs to Have a Word with Amis », *The London Telegraph* 4 Aug. 2003: 18.

<sup>18</sup> C'est l'image du tourbillon qu'utilise Martin Amis pour qualifier cette période : « it was just a sort of *maelstrom* ». Will Self, « Something Amiss in Amis Country », *Esquire* Apr. 1995: 72.

<sup>19</sup> Charles Michener, « Britain's Brat of Letters », *Esquire* Jan. 1987: 108.

TAX EXILE? Last year he earned £38,000. Little shit. 29, he is. Little shit »<sup>20</sup>. Il est dès lors peu surprenant de constater que l'étiquette de mauvais garçon de la littérature britannique lui est régulièrement accolée, comme l'atteste la notice biographique de la traduction française de *Money* qui présente Amis comme « l'enfant terrible des lettres anglaises », ce qui évoque la manière dont Susan Morrison dépeint l'auteur : « Long hailed—and heckled—as the *enfant terrible* of English fiction... »<sup>21</sup>.

Prendre Martin Amis pour tête de turc constituerait, à en croire les journalistes américains, un mal particulièrement britannique : « Martin Amis-bashing hasn't quite become the national sport over here, but in the insular, incestuous London literary world and its journalistic fringes, it has become something of a reflex » (Michener 108). Dans l'ensemble, la presse outre-Atlantique s'est en effet montrée moins hostile à l'égard de Martin Amis, notamment par l'intermédiaire de *Vanity Fair* qui défend le romancier au plus fort de la tourmente suscitée par *The Information* en insistant sur ses qualités humaines : « 'Charming' is a word often used to describe Amis, and aptly so. He answers questions with irresistible candor, by turns intensely earnest and wry, always eloquent, gravely polite »<sup>22</sup>. Une des raisons de la clémence de la presse américaine et du déchaînement de son homologue britannique tient probablement au fait que Martin Amis souligne volontiers les affinités intellectuelles et les liens familiaux qu'il a avec l'Amérique<sup>23</sup>, trahison irrémédiable pour une partie des journaux londoniens : « in the furor surrounding Amis's supposed greed and vanity, the fair-haired, Oxford-educated, quintessentially English scion of a famous literary family had become, emphatically and irreversibly, an

---

<sup>20</sup> Zachary Leader, ed, *The Letters of Kingsley Amis* (London: Harper, 2000) 871.

<sup>21</sup> Martin Amis, *Money, money*, traduit de l'anglais par Simone Hilling (Paris : Gallimard, 1987) n. pag. Susan Morrison, « The Wit and the Fury of Martin Amis », *Rolling Stone* 17 May 1990: 95. Bien qu'il ait répondu avec brio à cette catégorisation (« I am forty now. It slightly alarms me when people call me the 'bad boy of English fiction'. I'm not a boy. I don't mind the 'bad' really. It's the 'boy' that is embarrassing » [Susan Morrison 102]), la désignation (« [l']enfant terrible des lettres anglaises ») est encore utilisée en 2000 dans un compte rendu consacré à *Eau lourde*. Catherine Rovera, « Martin Amis et la filiation américaine », compte rendu de *Eau lourde*, par Martin Amis, *Quinzaine littéraire* 787 (16 juin 2000) : 13.

<sup>22</sup> Michael Shnayerson, « Famous Amis », *Vanity Fair* May 1995: 110.

<sup>23</sup> « Well, I feel very North Atlantic. I am like Thatcher, I feel much more strongly linked to America than to France, Spain or Italy. And the link is very simple; it is language. Also, I spent time in America when I was a child, my wife is American [Antonia Phillips, la première femme de Martin Amis], and I loved living there for many years. It was my beat as a journalist ». Christopher Bigsby, « Martin Amis Interviewed by Christopher Bigsby », *New Writing*, ed. Malcolm Bradbury and Judy Cooke (London: Minerva, 1992) 182. Voir également la section « Introduction and Acknowledgements » dans laquelle Amis fait référence aux mêmes événements, avant de conclure : « I feel fractionally American myself » (*Moronic* 9-11).

undesirable alien » (Jonathan Wilson 99)<sup>24</sup>. La rupture entre Amis et son pays natal semble consommée au point qu'il aurait « annoncé son intention d'émigrer aux Etats-Unis »<sup>25</sup>.

D'autres causes expliquent ce divorce. Martin Amis agace car il est un personnage soi-disant « haut en couleurs » adepte de « [l]'histrionisme » et doué d'un fort « goût de la provocation » qui s'évertue à acquérir le plus de notoriété possible (Charbonnier 84)<sup>26</sup>. En outre, sa réussite tant en amour qu'en argent fait des envieux qui suggèrent que sa célébrité, loin d'être liée à un talent intrinsèque, est imméritée<sup>27</sup>. Tout aurait été facilité par son statut de fils de famille, soupçons que relate, sans y adhérer, Charles Michener : « Amis is deemed to have been 'launched' on his father's coattails » (Michener 109). Martin Amis, qui admet volontiers que tout le monde aurait publié son premier roman (« Any London house would have published my first novel out of vulgar curiosity » [*Exp* 25])<sup>28</sup>, incite à ce genre d'hypothèse d'autant plus qu'il a par ailleurs affirmé avoir embrassé la profession d'écrivain naturellement dans le sillage de Kingsley : « I was born into a household where there was a practising writer, my father; going about his work. Writing is, in some deep sense, unmysterious to me as a way of earning a living » (Graham Fuller 123)<sup>29</sup>. Ainsi, comme le laisse entendre l'opinion d'Auberon Waugh, la jalousie

---

<sup>24</sup> Merritt Moseley confirme qu'un fort anti-américanisme n'est pas étranger aux quolibets subis par Amis : « No wonder some commentators have seen anti-Americanism in the hysterical anti-Amis reactions [...] ». Merritt Moseley, « Barker's Booker », *The Sewanee Review* 104.3 (Winter 1996): 438.

<sup>25</sup> Dominique Vinet, « Le désir et la mort dans *Night Train* de Martin Amis », *Etudes britanniques contemporaines* 17 (1999) : 19. Cette affirmation trouve peut-être son origine dans une révélation faite par James Diedrick qui dès 1997 annonce le départ de Martin Amis pour les Etats-Unis : « his recently announced plans to emigrate ». James Diedrick, « From the Ridiculous to the Sublime: The Early Reception of *Night Train* », *The Martin Amis Web* Nov. 1997, 10 June 2003 <<http://www.martinamisweb.com/reviews.shtml>>. Or le principal intéressé déclare habiter à Londres, plus précisément à Regent's Park (David Thomson 17).

<sup>26</sup> Richard Todd reconnaît qu'une telle propension existe chez l'auteur : Martin Amis « has not only had no difficulty in achieving notoriety but has seemed actively to court it » (Todd 131).

<sup>27</sup> L'avance que Martin Amis avait demandée pour *The Information* (et n'avait pas immédiatement obtenue) serait la preuve non de sa valeur littéraire, en réalité bien moindre, mais constituerait l'illustration indéniable de sa mégalomanie, accusation d'autant plus facile à formuler que lui-même reconnaît cette propension chez tout écrivain. En entretien avec Graham Fuller, il confie : « The writer's ego is boundless » et « the novel is a megalomaniac's venture » (Graham Fuller 123). De même, avec Francesca Riviere, il présente l'écrivain comme un être imbu de lui-même : « the inner egomaniac ». Francesca Riviere, « The Art of Fiction », *The Paris Review* 146 (1998): 134. Cet entretien est en partie repris dans *Harper's Magazine* avec un titre éloquent. Voir Francesca Riviere, « The Novelist's Super Ego », *Harper's Magazine* Nov. 1998: 30-31.

<sup>28</sup> Il développe déjà cette idée en 1998 : « I suppose it was nice to know that however bad your first novel was, it probably would have been published out of mercenary curiosity » (Riviere 118).

<sup>29</sup> Dans un entretien accordé en 1987, Amis exprimait déjà cette idée : « Là où cela m'a aidé le plus cependant, c'est que j'ai toujours pensé qu'écrire était une façon tout à fait raisonnable de gagner sa vie. [...] Dans l'ensemble j'ai sans doute effectivement l'impression que je suis rentré dans l'entreprise familiale ». Lazare Bitoun, « Avec Amis au pays des 'branchés' », *Quinzaine littéraire* 489 (1 juillet 1987) : 10. L'image utilisée annonce la manière dont le personnage « Martin Amis » dans *Money* répond lorsque John Self lui demande si le fait que son père soit écrivain l'a aidé : « Oh, sure. It's just like taking over the family pub » (M 88).

ne serait pas étrangère au traitement que lui infligent les journalistes<sup>30</sup>, d'autant plus que ces derniers exercent, dans une certaine mesure, le même métier qu'un prosateur, l'argent et la gloire exceptés<sup>31</sup>. Ainsi beaucoup de gens connaissent Martin Amis mais les années 1994-1995 montrèrent que bien peu nombreux sont ceux qui apprécient l'homme.

Même si des références à la vie de Martin Amis seront nécessairement faites, chemin faisant, le but de cette étude n'est certes pas de réhabiliter l'homme ni de montrer que Martin Amis, en tant qu'individu, mérite mieux que le traitement médiatique qui lui a été réservé. Le présent travail s'intéresse aux multiples écrits de Martin Amis dans l'espoir de définir la place de cet auteur au sein de la littérature britannique contemporaine, se conformant ainsi au diktat de l'écrivain lui-même : « all writers know that the truth is *in* the fiction. That's where the spiritual thermometer gives its reading » (*Exp* 28).

### Réception(s) de l'œuvre.

Si l'homme est universellement (ou peu s'en faut) méprisé, quel est le statut dont jouit l'écrivain ? Beaucoup affirment que Martin Amis est un grand styliste qui va passer à la postérité. Il s'agit du postulat adopté par Jonathan Noakes et Margaret Reynolds :

There are many important things to be said about Martin Amis and his work, but the first is this: that he is a great writer and his work will survive. There are reasons for this: instinct, intelligence, love of words, a commitment to form, what we can only describe as an 'eye' and an 'ear'. Amis sees, and Amis listens, never stops listening, to himself and to others<sup>32</sup>.

En 2000, Nicolas Tredell avançait peu ou prou la même opinion (« Martin Amis is a major writer of our time, and his best work is likely to endure [Tredell 5]) puis ajoutait sans hésitation : « [his] work is defining our time and staking a claim on posterity » (Tredell 12). Il s'agit également du

---

<sup>30</sup> Merritt Moseley utilise les expressions « sheer envy » ou « envy-producing sexual success » pour rendre compte de la situation (Moseley 2001: 474) alors que Richard Todd souligne le manque d'objectivité des critiques britanniques : « it has proved hard for London's literary establishment to speak rationally of his work and personality » (Todd 131). Amis lui-même souligne ce lien qui illustre une nouvelle différence entre l'Angleterre et les Etats-Unis : « There's tremendous ambiguity, tremendous ambivalence here about worldly success » (Jonathan Wilson 106).

<sup>31</sup> Amis se gausse des exégètes acerbes néanmoins trop médiocres pour être eux-mêmes écrivains : « when you write about a novelist, an exponent of prose narrative, then you write a prose narrative. And was that the extent of your hopes for your prose—bookchat, interviews, gossip? Valued reader, it is not for me to say that this is envy. It is for you to say that this is envy. And envy never comes to the ball dressed as Envy. It comes dressed as something else: Asceticism, High standards, Common Sense. Anyway, as I said, I don't complain about all that—because fame is so great » (*Exp* 6).

<sup>32</sup> Jonathan Noakes and Margaret Reynolds, *Martin Amis*, Vintage Living Texts: The Essential Guide to Contemporary Literature (London: Vintage, 2003) 5.

point de vue adopté tant par James Diedrick en 1995 dans *Understanding Martin Amis*, première monographie consacrée à Martin Amis, que par John Dern qui offre en 2000 un panorama très positif de la carrière de cet écrivain<sup>33</sup>. Dans la deuxième version de *Understanding Martin Amis* publiée en 2004, James Diedrick affirme avec encore plus de force sa conviction que Martin Amis possède les qualités littéraires requises pour passer à la postérité<sup>34</sup>.

Si Amis risque d'être canonisé, c'est parce qu'il possède, outre « un talent prodigieux »<sup>35</sup>, de nombreux atouts comiques et satiriques : « an anarchic sense of the absurd, an eye for human folly, a pitch-perfect ear for speech »<sup>36</sup>. Qu'il soit doué d'une grande oreille (« such an ear for dialogue »)<sup>37</sup> et d'une précision verbale hors du commun (« the brunt of his comedy lies in the clever manipulation of language and the general sharpness of his descriptions »)<sup>38</sup> semble constituer une amorce de consensus critique : « Martin Amis is exceptionally well equipped to be an aesthete. He is indeed the outstanding imaginative prose stylist of his generation, with an entirely recognizable literary manner, fizzy and playful [...] » (Wheatcroft 115). Du propre aveu de l'auteur, l'essentiel en littérature n'est pas l'intrigue (« I'm not interested in writing a realistically *stupid* novel » [Riviere 121]) mais bien le style (« I would certainly sacrifice any psychological or realistic truth for a phrase, for a paragraph that has a spin on it: that sounds whorish, but I think it's the higher consideration »)<sup>39</sup> ainsi que la recherche de l'originalité : « droplets of originality, things that are essentially your own, and are you » (Riviere 135). Le style d'Amis, s'évertuant à faire retentir la voix de l'auteur<sup>40</sup>, est si remarquable qu'il fait des envieux qui l'imitent ou le plagient<sup>41</sup>.

---

<sup>33</sup> James Diedrick, *Understanding Martin Amis* (Columbia: U of South Carolina P, 1995). John A. Dern, *Martians, Monsters and Madonna: Fiction and Form in the World of Martin Amis*, Studies in Twentieth-Century British Literature 2 (New York: Lang, 2002).

<sup>34</sup> James Diedrick, *Understanding Martin Amis* (Columbia: U of South Carolina P, 2004).

<sup>35</sup> Marie-Françoise Cachin et Ann Grieve, *Le roman britannique depuis 1945* (Paris : Nathan, 1996) 29.

<sup>36</sup> Geoffrey Wheatcroft, « What Kingsley Can Teach Martin », rev. of *Experience*, by Martin Amis, *The Atlantic Monthly* Sept. 2000: 115.

<sup>37</sup> Lucasta Miller, « Ways of Writing », *New Statesman & Society* 12 Oct. 1990: 45.

<sup>38</sup> Peter Ackroyd, « Tirades », rev. of *Dead Babies*, by Martin Amis, *The Spectator* 18 Oct. 1975: 511.

<sup>39</sup> John Haffenden, ed, *Novelists in Interview* (London: Methuen, 1985) 16.

<sup>40</sup> Martin Amis reconnaît à *London Fields* cette qualité : « It is what I would call a *voice* novel » (Riviere 113). De plus, James Diedrick fait de cette caractéristique une constante de l'œuvre de Martin Amis : « The Russian word for a colloquial vernacular narrative is *skaz*, the most common mode of narration in Amis's novels » (Diedrick 1995: 16). Dans un entretien avec Christopher Bigsby, Martin affirme entendre dans les romans de Kingsley la voix de son père, signe d'un grand écrivain : « It's the voice, you recognise the voice » (Bigsby 184).

<sup>41</sup> « He is said to be one of England's greatest contemporary fiction writers with hordes of would-be imitators » (Richard Jones 16). Par exemple, Jeanette Winterson dans *Sexing the Cherry* dépeint un « monde cataclysmique, qualifié (clin d'œil à Martin Amis) de London Fields ». Christine Reynier, « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 190. *The Rachel Papers* a par ailleurs été plagié par un jeune romancier américain,



S'il est acquis que Martin Amis est une bonne plume, il se trouve néanmoins quelque peu négligé par la critique universitaire dans la mesure où d'autres grands noms de la littérature britannique contemporaine, tels Jeanette Winterson et Salman Rushdie, ont été beaucoup plus étudiés<sup>42</sup>, situation particulièrement vraie en France. En effet, malgré des articles plutôt élogieux publiés par Catherine Bernard, Serge Chauvin, Madelena Croypley-Gonzalez, Anne-Laure Fortin-Tournès, Jean-Michel Ganteau, Michel Morel, Josiane Paccaud-Huguet, Ronald Shusterman et Dominique Vinet, l'œuvre de Martin Amis n'a jamais fait l'objet d'une thèse monographique car le doctorat soutenu en 1998 par Anne-Laure Fortin-Tournès, « Les figures de la violence dans la littérature britannique contemporaine : Martin Amis, Ian McEwan, Graham Swift », aborde seulement *London Fields*<sup>43</sup>. De surcroît, *Martin Amis : le postmodernisme en question*, publié en 2003 par Anne-Laure Fortin-Tournès, se concentre à nouveau sur *London Fields*, malgré quelques références ponctuelles à *Other People*, à *Time's Arrow* et à *The Information*<sup>44</sup>. La critique française accuse un retard considérable car les écrits de Martin Amis ont donné lieu à plusieurs thèses tant aux États-Unis qu'en Angleterre<sup>45</sup>.

C'est pourquoi un travail monographique en français sur la fiction de Martin Amis s'imposait, d'autant plus que cet écrivain, aujourd'hui âgé d'une cinquantaine d'années, devrait avoir atteint son zénith créatif, si l'on en croit le résumé qu'il fait lui-même de la carrière de tout romancier : « Novelists are stamina-merchants, grinders, nine-to-fivers, and their career curves follow the usual arc of human endeavour. They come good at thirty, they peak at fifty (the 'canon' is very predominantly the work of men and women in early middle age); at seventy, novelists are ready to be kicked upstairs » (*War* 323).

Au-delà de l'anecdote, c'est surtout pour la quantité et pour la qualité de ses textes que cet écrivain mérite une étude monographique. De 1973 à 2007, Martin Amis, a publié onze romans, deux recueils de nouvelles et des écrits méconnus, à savoir deux poèmes<sup>46</sup>, une pièce en un acte<sup>47</sup>

---

Jacob Epstein. Voir Thomas Mallon, « The Epstein Papers: Writing a Second First Novel », *Stolen Words: Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism* (New York: Ticknor, 1989) 89-143 et Peter Shaw, « Plagiary », *The American Scholar* (Summer 1982): 325-37.

<sup>42</sup> Pour preuve, au mois d'août 2004, la base de données *MLA Bibliography* recensait 66 notices consacrées à Martin Amis, environ deux fois moins que pour Jeanette Winterson (121) et plus de dix fois moins que pour Salman Rushdie (692).

<sup>43</sup> Anne-Laure Fortin-Tournès, « Les figures de la violence dans la littérature britannique contemporaine : Martin Amis, Ian McEwan, Graham Swift », thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

<sup>44</sup> Anne-Laure Fortin-Tournès, *Martin Amis, le postmodernisme en question* (Rennes : PU de Rennes, 2003).

<sup>45</sup> Voir « Bibliographie », section 2.1.2. Thèses françaises et étrangères (pages 490-91).

<sup>46</sup> Martin Amis, « An American Airman Looks Ahead », *The Observer* 5 June 1977: 28 ; « Point of View », *New Statesman* 14 Dec. 1979: 954.

et deux nouvelles, « In the Palace of the End » et « The Last Days of Muhammad Atta » qui puisent largement leur inspiration dans le régime totalitaire de Saddam Hussein en Irak et dans les événements du 11 septembre 2001<sup>48</sup>. Outre cette composante fictionnelle, Amis, polygraphe s'il en est, est l'auteur de *Invasion of the Space Invaders*, qui dépeint l'engouement pour les jeux vidéo que connurent les années 1980<sup>49</sup>, et de deux recueils d'essais critiques. Le premier, *The Moronic Inferno*<sup>50</sup>, regroupe les nombreuses analyses sur les Etats-Unis qu'il a publiées au fil des ans, du point de vue culturel, social, politique, cinématographique, littéraire ou sportif<sup>51</sup> ; alors que le second, *Visiting Mrs. Nabokov and Other Excursions* (1993), est « une galerie de portraits [composés] à partir d'entretiens ayant servi de base à différents articles. Parmi les personnages ainsi croqués apparaissent John Updike, J. G. Ballard, Julian Barnes (une partie de billard entre les deux écrivains), Graham Greene, Salman Rushdie, V. S. Naipaul, Philip Larkin [...] »<sup>52</sup>. D'autre part, puisque Martin Amis ne répugne pas à participer à ce qu'il appelle, de concert avec Gore Vidal, « book chat » (Riviere 128), son recueil *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000* (2001), rassemblant la plupart des comptes rendus qu'il a rédigés, constitue une sorte de manifeste littéraire. Le corpus est complété par *Experience* (2000) puis par un ouvrage inclassable intitulé *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million* (2002). *Experience*, série de vignettes autobiographiques collées les unes aux autres selon un ordre plus thématique que chronologique, donne une vision kaléidoscopique de sa vie<sup>53</sup> et devient une

---

<sup>47</sup> Martin Amis, « It's Disgusting at Your Age », *The New Review* 3.30 (Sept. 1976): 19-24.

<sup>48</sup> Martin Amis, « In the Palace of the End », *The Guardian* 17 Apr. 2004b: 4-6. A titre individuel, Martin Amis a pris position contre l'intervention américaine en Irak, vilipendant George W. Bush dans une chronique intitulée « The Palace of the End ». Martin Amis, « The Palace of the End », *The Guardian* 4 Mar. 2003, 15 May 2003 <<http://politics.guardian.co.uk/comment/story/0,9115,906856,00.html>>. Cette diatribe a été traduite en français. Martin Amis, « Bush contre Saddam : le choc des délires », traduit de l'anglais par Laurence Lévy-Paoloni, *Le Monde* 8 mars 2003 : 14.

<sup>49</sup> Martin Amis, *Invasion of the Space Invaders* (London: Hutchinson, 1982).

<sup>50</sup> Michael Ignatieff rappelle que cette expression a été créée par Wyndham Lewis avant d'être utilisée par Saul Bellow. Michael Ignatieff, « Saul Bellow and Martin Amis: In Conversation », *The Listener* 13 Mar. 1986: 18. Richard Poirier se montre plus précis : « The book's title is taken from a phrase in Bellow's *Humboldt's Gift* (Bellow himself found it in Wyndham Lewis) ». Richard Poirier, « Martin Amis's Inferno », *Trying It Out in America* (New York: Farrar, 1999) 128-29. Amis lui-même en convient dans l'introduction de *The Moronic Inferno* : « I got the phrase 'the moronic inferno', and much else, from Saul Bellow, who informs me that *he* got it from Wyndham Lewis » (*Moronic* 10).

<sup>51</sup> Richard Poirier critique Amis qui à ses yeux se montre trop sévère avec l'Amérique, faute d'avoir compris ce pays : « The trouble is, Amis doesn't seem to have much fun on his visits. One reason is that he has yet to master a requirement of good cultural reporting: that you must learn how to enjoy a lot of things you disapprove of, and that you have to find out why some other people seem to enjoy them instinctively » (Poirier 130).

<sup>52</sup> François Gallix, *Le roman britannique du 20<sup>e</sup> siècle : modernistes et postmodernes* (Paris : Masson, 1995) 56.

<sup>53</sup> Comme il le confie en entretien, Amis a utilisé des techniques typiques d'un romancier : « I knew I'd have to have some novelistic freedoms—the ability to jump around in time and also to follow themes rather than merely the

*apologia pro vita sua* qui lui permet notamment de régler ses comptes avec le biographe de son père, Eric Jacobs, et avec les folliculaires de son pays, comme le souligne David Lodge : « One of the motives behind *Experience* is a certain settling of scores with the fourth estate » (Lodge 2000: 25). Sa volonté de rétablir la vérité (« to put the record straight » [*Exp* 373]) et de réparer l'offense subie (« deeply felt grievance » [Lodge 2000: 25]) donne déjà un aperçu des manifestations de la colère dans l'œuvre de Martin Amis. Quant à *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million*, c'est un ouvrage acide qui mêle essai, biographie et autobiographie<sup>54</sup>. Se transformant au fil des pages en une biographie de Staline, le livre prend initialement l'allure d'une longue charge à l'encontre de l'intelligentsia occidentale qui a refusé de considérer la responsabilité des autorités soviétiques dans les vingt millions de morts auxquels le sous-titre rend hommage. Il se clôt par deux lettres, l'une adressée à Christopher Hitchens, un ami trotskiste, tandis que la seconde est symboliquement envoyée à feu son père, qui milita jusqu'en 1956 pour le parti communiste avant de devenir farouchement soviétophobe sur ses vieux jours.

La fiction de Martin Amis est riche, variée et ambitieuse, comme l'atteste son premier roman publié en 1973, *The Rachel Papers*, « [a] nasty scheming little book »<sup>55</sup>, qui offre un probant aperçu de ses qualités de satiriste et de styliste<sup>56</sup>. La virtuosité langagière de ce livre est mise en valeur par des jeux auto-réflexifs (théâtralisation de l'écriture, intertextualité omniprésente) d'une telle intensité qu'ils peuvent avoir tendance à éclipser le contenu consacré au rite de passage d'un adolescent rebelle sur le point de fêter ses vingt ans. La littérarité du roman annonce toutefois une des constantes de l'œuvre d'Amis : « literature as a subject is never far from view in Amis's work » (David Thomson 17). Après ce roman de jeunesse paru alors qu'Amis n'a que vingt-quatre ans, *Dead Babies*, analyse satirique de la société permissive des années 1960, peut être lu, à cause de plusieurs passages sulfureux<sup>57</sup>, comme une parodie

---

calendar » (Noakes 22). Pour une analyse des caractéristiques de ce texte (structure digressive, autofiction, mise en scène du temps), voir Ganteau 2004 : 287-302.

<sup>54</sup> Tibor Fischer brocarde cet ouvrage atypique : « the world's longest book review » (Fischer 18).

<sup>55</sup> Suzanne Moore, « Furious Cigarette Smoking », rev. of *The Rachel Papers* (film version), *New Statesman & Society* 3 Nov. 1989: 46.

<sup>56</sup> Le verdict de Peter Prince (Martin Amis « shows great promise in his first novel ») semble refléter l'accueil critique reçu par *The Rachel Papers*. Peter Prince, « Out of Afrika », rev. of *The Rachel Papers*, by Martin Amis, *New Statesman* 16 Nov. 1973: 744. Dans un compte rendu tout aussi positif, Peter Ackroyd souligne plus distinctement les qualités de ce premier roman : « the remarkable passages of adolescent *angst* and nostalgia ». Peter Ackroyd, « Highway of Good Intentions », rev. of *The Rachel Papers*, by Martin Amis, *The Spectator* 24 Nov. 1973: 674.

<sup>57</sup> Selon Elie A. Edmondson, la liste des ingrédients principaux de *Dead Babies* est la suivante : « sex, drugs, alcohol, violence ». Elie A. Edmondson, « Martin Amis Writes Postmodern Man », *Critique* 42.2 (Winter 2001): 145.

sanguinolente, voire dystopique, du sous-genre appelé « country-house novel », roman bucolique ayant pour cadre la campagne anglaise. La satire s'intensifie encore dans *Success* qui relate en parallèle le déclin d'un aristocrate dénommé Gregory Riding et l'ascension sociale de son frère adoptif, Terry Service, figure emblématique du prolétariat<sup>58</sup>. *Success* est comparable à *Money* (1984), « [a]llégorie des temps modernes »<sup>59</sup> qui combine matérialisme mortifère et comédie sociale grinçante. *Money*, animé de fortes préoccupations scatologiques, illustre une autre tendance générale de l'œuvre d'Amis (« Throughout his career Amis has cultivated a morbid fascination with aging and with bodily betrayal » [David Thomson 17]), intuition confirmée par Patrick McGrath : « One motif that recurs again and again is the mortality of the body—the rotting, the decaying, the baldness, the toothaches and so on », ce qu'Amis appelle « [h]efty reminders of corporeal nature »<sup>60</sup>. *Money*, caractérisé par un incessant va-et-vient entre les Etats-Unis et l'Angleterre, consacre les qualités de styliste de Martin Amis : « Nobody reading *Money* [...] could fail to notice Martin Amis's unusual talents as a stylist »<sup>61</sup>.

En outre, aux yeux de l'auteur, *Money* constitue avec *London Fields* (1989) et *The Information* (1995) une trilogie non officielle<sup>62</sup> car ces romans partagent ces caractéristiques formelles (« same pub culture, characters from opposite social extremes »), thématiques (« astronomical interpolations and storm warnings ») et tonales (« impending doom » [Graham Fuller 124]). Plus précisément, *London Fields* dépeint la capitale anglaise comme un enfer urbain peuplé de petits voyous et perpétuellement menacé d'apocalypse nucléaire ou écologique alors que *The Information* est une satire tantôt comique tantôt lugubre du monde des lettres britanniques, portrait corrosif qui donne aussi lieu à un questionnement ontologique figuré par la crise de la quarantaine du protagoniste, Richard Tull.

S'inscrivant dans la veine millénariste de *London Fields* et de *The Information*, *Night Train*, court roman noir publié en 1997, dépeint, par le biais d'une Amérique déchue en proie à une violence urbaine endémique, la futilité de l'existence humaine que symbolise le suicide

---

<sup>58</sup> Selon Serge Chauvin, la satire sociale est particulièrement « féroce » tant dans *Dead Babies* que dans *Success*. Serge Chauvin, « Le guignol de la cruauté », compte rendu de *Poupées crevées* et de *Réussir*, par Martin Amis, *Quinzaine littéraire* 808 (16 mai 2001) : 13.

<sup>59</sup> Josiane Paccaud-Huguet, « De la fiction pornographique à l'errance littéraire : *Money* de Martin Amis », *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 244.

<sup>60</sup> Patrick McGrath, Interview with Martin Amis, *Bomb* 18 (Winter 1987), rpt. in *Bomb Interviews*, ed. Betsy Sussler (San Francisco: City Lights Book, 1992) 193.

<sup>61</sup> Phil Baker, « The Hum of the Tuning Fork », rev. of *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, by Martin Amis, *Times Literary Supplement* 27 Apr. 2001: 26.

initial d'une jeune fille, Jennifer Rockwell, et le probable suicide final de la détective, Mike Hoolihan, duplication qui confirme en outre la fascination d'Amis pour le double<sup>63</sup>. Dans *Time's Arrow*, « récit autobiographique à rebours » narrant les atrocités de la Shoah<sup>64</sup>, le double est encore présent car le narrateur occupe le corps du personnage central, un docteur nazi, pour y jouer le rôle de « *Doppelgänger* » (Brendle 427) ou d'âme<sup>65</sup>. Confirmant l'importance du double, *Yellow Dog*, dernier roman en date de Martin Amis publié en 2003, relate la métamorphose de Xan Meo, mari parfait devenu tyran domestique sous l'effet d'un traumatisme crânien. La violence urbaine et la décadence contemporaine sont très présentes, d'autant plus que le roman mêle à ce premier fil narratif l'existence sordide d'un onaniste pornophile, la vie mouvementée d'une famille royale fantaisiste<sup>66</sup> et les confessions d'un criminel endurci dénommé Joseph Andrews. La technique contrapuntique qu'adopte *Yellow Dog* favorise au bout du compte

---

<sup>62</sup> « In a sense, I think of *Money*, *London Fields* and *The Information* as a very informal trilogy, with each one standing on its own » (Graham Fuller 124).

<sup>63</sup> Le motif du double, remarque Thomson, parsème les romans d'Amis : « He has returned obsessively to the motif of the double » (David Thomson 17). Roz Kaveney à propos de *The Information* confirme l'importance du double pour la fiction de Martin Amis : « Like *Success* and *London Fields*, its protagonist is split. Failed novelist Richard Tull has demonic Others in the shape of the glib, successful Gwyn Barry and demented criminal Steve Cousins » (Kaveney 24). Pour d'autres exemples, voir Karl Miller, *Doubles: Studies in Literary History* (Oxford: OUP, 1987) 409-15 et Luc Verrier, « Les figures du double dans *Night Train* de Martin Amis », *Etudes britanniques contemporaines* 24 (juin 2003) : 19-30.

<sup>64</sup> Jean-Michel Ganteau, « Du postmodernisme au romantisme : à propos de *Time's Arrow* de Martin Amis », *Etudes britanniques contemporaines* 19 (décembre 2000) : 127. Jan Marta explicite la manière dont se déroule le roman : « it goes backwards, not just by flashbacks or inverting the order of narration, but by pointing time's arrow in the linear opposite direction to the norm ». Jan Marta, « Postmodernizing the Literature-and-Medicine Canon: Self-Conscious Narration, Unruly Texts, and the *Viae Ruptae* of Narrative Medicine », *Literature and Medicine* 16.1 (Spring 1997) 43. Michel Morel parle pour sa part de « mouvement rétrograde » et de « rétrogression », termes qui lui permettent de définir le roman comme un récit palindrome. Michel Morel, « *Time's Arrow* ou le récit palindrome », *Jeux d'écriture : le roman britannique contemporain*, éd. Marie-Françoise Cachin et Ann Grieve, *Cahiers Charles V* 18 (mai 1995) : 48. Maya Slater remarque par ailleurs qu'inverser la flèche du temps est un défi mentionné, sans être tenté, dans *Look At the Harlequins!* de Nabokov. Elle souligne également les tentatives fugitives de Lewis Carroll dans *Sylvie and Bruno* (1889) et l'exemple visuel donné par le film *Le testament d'Orphée* de Jean Cocteau. Maya Slater, « Problems When Time Moves Backwards: Martin Amis's *Time's Arrow* », *English* 42.172 (Spring 1993): 141. Jeffrey Brendle ajoute que Martin Amis, qui s'inspire peut-être de *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut dans lequel le personnage de Billy Pilgrim regarde un film qui se déroule à l'envers, use de la technique du rebours dès 1987 à la fin de « Bujak and the Strong Force », extrait de *Einstein's Monsters*. Jeffrey Brendle, « Forward to the Past: History and the Reversed Chronology Narrative in Martin Amis's *Time Arrow* », *The American Journal of Semiotics* 12.1-4 (Summer 1995): 429.

<sup>65</sup> C'est l'hypothèse qu'émet Michel Morel pour qui le lecteur assiste dans *Time's Arrow* au « dialogue entre le corps [...] et l'âme » (Morel 1995 : 55).

<sup>66</sup> En 1994, Martin Amis affirmait pourtant que la monarchie britannique ne présentait pour lui aucun intérêt artistique : « The only imagination we know anything for sure about is our own. And I have to report that I'm totally unexercised by the Royal Family. I don't care, one way or the other. [...] However anachronistic, marginal and degraded, the monarchy, somehow, can still excite eloquent debate. But not from me. Because I don't care ». Martin Amis, « My Imagination and I », *Power and the Throne*, ed. Anthony Barnett (London: Vintage, 1994) 79.

l'émergence d'une sensibilité, voire d'une sentimentalité, qui signale un tour nouveau dans la carrière de Martin Amis.

Non content de décrire « le monde corrompu et décadent dans lequel nous vivons » ou « l'effondrement de la société et des mœurs » (Cachin et Grieve 28-29), Amis s'intéresse à la violence de l'univers contemporain<sup>67</sup> et au vieillissement, voire à l'agonie de la planète<sup>68</sup>. C'est donc sans surprise que sa fiction présente maintes visions apocalyptiques et eschatologiques<sup>69</sup> qui, selon Daniel Charbonnier, placent Amis dans le « grand courant contre-utopique du roman anglais de ce siècle » (Charbonnier 84). La veine millénariste s'est surtout intensifiée à partir de 1987, date de la parution de *Einstein's Monsters*, recueil de cinq nouvelles consacrées aux armes nucléaires, précédées d'une introduction violemment anti-nucléaire intitulée « Thinkability ». Dans ce recueil, l'attrait de Martin Amis pour la science-fiction rappelle non seulement la défamiliarisation qu'opère *Time's Arrow*<sup>70</sup> mais évoque surtout *Other People* qui adopte la perspective dite « martienne »<sup>71</sup> d'une amnésique redécouvrant le monde et le langage, tour de force stylistique qui confirme l'intérêt de Martin Amis pour la forme<sup>72</sup>. La tentation de la science-

---

<sup>67</sup> Brian Finney définit ainsi la fiction de Martin Amis : « murder and violence are featured repeatedly in most of his novels ». Brian Finney, « Narrative and Narrated Homicides in Martin Amis's *Other People* and *London Fields* », *Critique* 37.1 (Fall 1995): 3.

<sup>68</sup> Thomson synthétise certaines spécificités qui impriment aux écrits de Martin Amis une tonalité désespérée : « the trope of decay as applied to the world » et « the declining state of the planet and the entropic drift of the universe » (David Thomson 17).

<sup>69</sup> Le chapitre 5 des deux éditions de *Understanding Martin Amis* par James Diedrick s'intitule « Apocalypse Now » (Diedrick 1995: 131-73; Diedrick 2004: 104-42). Pour plus de détails, voir tout d'abord Mark S. MacLeod, *Apocalyptic Metafiction in Four British Novels*, Diss. Lakehead U, 1993 (Ann Arbor: UMI, 1993) puis Paul Almonte, *Fearing the Femme Fatale: The Apocalyptic Narratives of Hardy, Stoker, Freud, Thomas and Amis*, diss. New York U, 2001 (Ann Arbor: UMI, 2001).

<sup>70</sup> Pour Maya Slater, *Time's Arrow* « is set in a kind of science-fiction world in which impossible conditions prevail because a fundamental commonplace of our existence is turned on its head » (Slater 141). Pour une analyse de la science-fiction dans les écrits d'Amis après 1984, voir David Moyle, « Beyond the Black Hole: The Emergence of Science Fiction Themes in the Recent Work of Martin Amis », *Extrapolation* 36.4 (1995): 305.

<sup>71</sup> Martin Amis s'explique sur l'origine de la technique dite « martienne » dans ses textes : « [i]t all goes back to a poem written by Craig Raine called 'A Martian Sends a Postcard Home'. The poem consists of little riddles about what the Martian sees of life on earth » (Riviere 121-22). James Diedrick appelle le deuxième chapitre de son étude « Entering the 'Martian School' » qu'il consacre uniquement à *Other People* (Diedrick 1995: 53-69). Intitulé « Martians and Apocalypse », le chapitre 4 de la monographie de John Dern analyse *Other People*, *Money* et *Einstein's Monsters* (79-107). Même si le choix de *Money* peut paraître discutable de prime abord, Richard Todd, affirme que *Money* aussi possède certains traits typiques de l'école martienne : « something of the so-called 'Martian school' of bizarrely figurative expressiveness, a characteristic use of the English language that has been suggestively compared to the 'metaphysical' style of the late sixteenth and seventeenth centuries » (Todd 135).

<sup>72</sup> Dans une lettre du 9 mars 1981 adressée à Robert Conquest, Kingsley Amis ne cache pas sa perplexité face à *Other People* : « Young Martin's new novel is out. Tough going I find. You see there's this girl with amnesia (sic) shit you know what I mean, so she's forgotten what a lavatory is and thinks the cisterns and pipes are statuary, but then how does she know what statuary is? It's like a novel by Craig Raine, well not quite as fearful as that would be I suppose » (Leader 2000: 915-16). J. R. Banks confirme que *Other People* n'est pas sans présenter quelques

fiction annonce de plus « The Janitor on Mars »<sup>73</sup>, nouvelle extraite de *Heavy Water and Other Stories*, deuxième et dernier recueil de nouvelles qui rassemble des nouvelles publiées individuellement entre 1976 et 1997. Ce volume, selon Catherine Rovera, est fédéré par la colère de l'auteur lequel « règle son compte au politiquement correct, dont il dénonce les excès à mots couverts mais sans concession » (Rovera 12).

La description nécessairement succincte du *corpus* permet de commencer à comprendre pourquoi Amis, pourtant reconnu comme un écrivain talentueux, reste peu étudié. Le contenu de ses romans et la forme adoptée pour en parler sont loin de faire l'unanimité. Nicolas Tredell résume l'ambivalence de la critique : « Few would deny Amis talent<sup>74</sup>; there can be little doubt that he has a way with words; but the higher accolades of a residual humanist vocabulary which can be bestowed on novelists—the creation of 'living characters', humanity, maturity, seriousness, unity—have not always been vouchsafed him » (Tredell 7). D'aucuns prétendent en effet que Martin Amis se complaît dans le sordide et dans le sulfureux en faisant la part belle à la scatologie, à la sexualité (onanisme, inceste, pornographie)<sup>75</sup> et à toutes les turpitudes de l'existence dans le seul but d'acquérir une renommée fondée sur le sensationnalisme et sur le scandale : « Amis's notoriety stems [...] from his rapt absorption in the sordid realities of the ruthless and selfish. Greed and lechery, addiction and abuse, beat out the deep, recurrent rhythms of his fiction »<sup>76</sup>. Martin Amis met en scène des personnages peu reluisants (« fiscal gangsters,

---

faiblesses : « the danger is that the form may smother the substance ». J. R. Banks, rev. of *Other People*, by Martin Amis, *Critical Quarterly* 23.2 (Summer 1981): 84.

<sup>73</sup> « The Janitor on Mars », écrite en 1997, est la septième nouvelle du recueil (127-59). L'intérêt de Martin Amis pour la science-fiction s'exprime également à travers le scénario qu'il a écrit pour le film intitulé *Saturn 3* (1980), pendant le tournage duquel il aurait puisé son inspiration pour décrire les coulisses du cinéma dans *Money* (David Thomson 12). Il a, de son propre aveu, écrit un second scénario : « I did, actually, write a screenplay three years ago [1992], a science-fiction satire that never got made » (Graham Fuller 123). Toutefois, Marla Levy précise en 1983 que *Saturn 3* faisait partie d'une trilogie : « he also wrote three screenplays. However, only one, *Saturn 3*, has actually been produced ». Marla Levy, « Amis, Martin », *British Novelists Since 1960: Dictionary of Literary Biography*, ed. Jay L. Halio, vol. 14 (Detroit: Gale Research, 1983) 29.

<sup>74</sup> Ian Robinson est de ceux-là car il déclare que les romans de Martin Amis (Iris Murdoch est aussi vouée aux gémonies) ne sont pas dignes d'être canonisés : « the academy works off upon itself the feeling that these novels are living works of literature. They aren't, and the pretence cannot be maintained for long ». Ian Robinson, « Faking Emotion: Sentimentality in Modern Literature », *Faking It: The Sentimentalisation of Modern Society*, ed. Digby Anderson and Peter Mullen (London: St Edmundsbury, 1998) 133.

<sup>75</sup> Martin Amis a par exemple consacré un essai à l'industrie pornographique. Martin Amis, « Porno's Last Summer », 2000, *Vintage Amis* (London: Cape, 2004) 174-91. Ce texte, traduit en français, a paru dans un livre au titre évocateur. Stefano de Luigi, *Pornoland* (Paris : Martinière, 2004).

<sup>76</sup> Kiernan Ryan, « Sex, Violence and Complicity: Martin Amis and Ian McEwan », *An Introduction to Contemporary Fiction: International Writing in English Since 1970*, ed. Rod Mengham (Cambridge: Polity, 1999) 203.

con artists, and sleazeballs »<sup>77</sup> ; « insufferable egotists and moronic dupes, heartless bastards and their helpless prey » ([Ryan 203]), ce qui accroît l'impression nausébonde que dégagerait sa fiction tout en contribuant à étayer sa mauvaise réputation : « Much of Amis's appeal, in fact, is in his arrogant detachment: the postmodern cynic who scoffs at his hapless characters » (Shnayerson 104). Des expressions telles que « modern cynic » (Robinson 132) ou « the Amis sneer » (Moore 46)<sup>78</sup> fleurissent régulièrement pour caractériser Amis, comme en témoigne encore le jugement de Paul Ableman : « Mr Amis has not really come to terms with his own creative orientation and remains determined to present himself as a cool, cynical modern who flinches at nothing »<sup>79</sup>. Adam Mars-Jones est encore moins tendre à l'égard d'Amis : « an acclaimed novelist, much admired for his cultivated scabrous cynicism »<sup>80</sup>. Il est jusqu'à Kingsley Amis qui dès 1982 surnomme son fils « [t]he cynical Martin » (Leader 2000: 941).

Le portrait de l'écrivain en poseur cynique est à l'image du contenu des romans : Patricia Waugh nie à l'œuvre de Martin Amis toute visée morale (« his style of morally insouciant urban radical chic ») tandis que D. J. Taylor, dans son chapitre éloquemment intitulé « The Search for Value », constate que Martin Amis prône un relativisme moral pour le moins mortifère<sup>81</sup>. Amis serait donc loin d'appartenir à la grande tradition humaniste des lettres britanniques.

Pire encore, beaucoup s'indignent qu'Amis esthétise des sujets graves, telles l'apocalypse nucléaire et la Shoah, qui se prêtent fort mal à l'hybridité tragi-comique qu'il affectionne, comme en témoigne le tollé critique déclenché par la parution de *Time's Arrow*. James Buchan déplore le goût douteux de la narration à rebours qu'Amis utilise, selon lui, à des fins cyniques (« The backwards-time method merely allows Amis to exploit the horror and glamour of Auschwitz without the bother of confronting the conundrum of the place, which is the why of it »), voire vénales (« for literary fun and profit »)<sup>82</sup>. L'auteur a beau regretter cette caricature (« I think there

<sup>77</sup> Patrick Brantlinger, *Fictions of State: Culture and Credit in Britain, 1694-1994* (Ithaca: Cornell UP, 1996) 259.

<sup>78</sup> « The Amis sneer » serait comparable, si l'on en croit la presse, à la moue rageuse d'une icône populaire : « the Mick Jagger pout ». Emma Brockes, « Even the Praise Is Bad for You », *The Guardian* 29 Aug. 2003, 26 Feb. 2005 <<http://www.guardian.co.uk/g2/story/0,,1031233,00.html>>.

<sup>79</sup> Paul Ableman, « Fairies and Violence », rev. of *Other People*, by Martin Amis, *The Spectator* 21 Mar. 1981: 22.

<sup>80</sup> Adam Mars-Jones, *Venus Envy*, Counterblasts 14 (London: Chatto, 1990) 8.

<sup>81</sup> Patricia Waugh, *The Harvest of the Sixties. English Literature and Its Background 1960-1990* (Oxford: OUP, 1995) 48. D. J. Taylor, *After the War: The Novel and English Society Since 1945* (London: Chatto, 1993) 189-93.

<sup>82</sup> James Buchan, « The Return of Doctor Death », rev. of *Time's Arrow*, by Martin Amis, *The Spectator* 28 Sept. 1991: 37. Martin Amis, qui s'est fait accuser d'anti-sémitisme (*Exp* 95), se justifie tant sur le choix du sujet que sur le traitement qu'il en a fait dans « Writing the Unwritable: A Debate on Holocaust Fiction », *The Jewish Quarterly* 45.2 (Summer 1998): 12-14. Pour l'opinion d'Amis sur Israël, voir « Thinking With the Blood » (*Exp* 252-69). Pour une analyse moins caricaturale sans être dithyrambique de *Time's Arrow*, voir Sue Vice, « Formal Matters: Martin Amis, *Time's Arrow* », *Holocaust Fiction* (London: Routledge, 2000) 11-37 et Uwe Klawitter, « Martin Amis's



are a lot of people who think my work is just a stew of used condoms » [Susan Morrison 102]) et David Lodge s'en amuser (il récapitule les horreurs hyperboliques contenues dans la fiction de Philip Roth avant de conclure, ironique : « Even Martin Amis admitted to being shocked »)<sup>83</sup>, Amis n'arrive pas à se départir de l'image d'un écrivain cynique, voire nihiliste.

En parallèle à ces accusations, Martin Amis est éreinté car il aurait l'audace de se prendre pour un intellectuel cherchant à disséminer dans ses textes un message prétendument profond. Ainsi, selon Geoffrey Wheatcroft, la carrière d'Amis oscille entre deux pôles. Dans ses premiers romans, jusques et y compris *Money*, l'auteur exploiterait avec bonheur ses talents d'humoriste satirique, d'amuseur public disséquant dans un style remarquable la folie humaine, cette phase initiale, dénuée de science-fiction, constituant la phase ascendante de la carrière d'Amis : « His novels likewise got steadily better until the dazzling *Money*—his masterpiece [...] » (Wheatcroft 116). Or, à partir de *Einstein's Monsters*, c'est-à-dire à partir du moment où il s'attaque au nucléaire, à la Shoah ou à l'apocalypse et qu'il essaie (vainement) de jouer aux prophètes, sa carrière déclinerait. C'est aussi ce qu'avance Richard Jones (« This is the prose which hints at apocalypse and, despite brilliant and baroque phrases, produces bathos » [Richard Jones 16]) et que développe Tibor Fischer : « one of Amis's weaknesses is that he isn't content to be a good writer, he wants to be profound [...]. This ache for *gravitas* has led to much of Amis's weaker work : *Time's Arrow* and his writing on nuclear war (it's horrible, isn't it?) » (Fischer 18). Le constat est sans appel : Amis, écrivain comique accusé de nihilisme, est d'autant plus ridicule qu'il s'érige sans succès en philosophe, voire en prophète.

Si beaucoup estiment que *Money* constitue un tournant<sup>84</sup>, le débat sur le contenu de la fiction d'Amis est, malgré cette avalanche de railleries, loin d'être univoque. Pour beaucoup en

---

*Time's Arrow: Retelling a Story That Needs to Be Told* », *The Theme of Totalitarianism in 'English' Fiction: Koestler, Orwell, Vonnegut, Kosinski, Burgess, Atwood, Amis* (New York: Lang, 1997) 185-201. Will Self se montre encore plus enthousiaste : « *Time's Arrow*, far from being a sensationalist or meretricious account of the Holocaust, is a wrenching, heartfelt plea against those who yoke themselves to the march of history or the destiny of nations. It is a book firmly of the Enlightenment, in the strongest sense » (Self 1995: 73-74).

<sup>83</sup> David Lodge, *Consciousness and the Novel* (London: Secker, 2002) 249.

<sup>84</sup> En effet, A. N. Wilson, dès 1984, pose que les personnages de *Money* marquent pour Amis la fin des romans de jeunesse : « the end of the young Amis » (A. N. Wilson 30-31). Thomson admet volontiers que *Money* constitue un point focal dans la carrière d'Amis (« Perhaps the novels before *Money: A Suicide Note* (1984) should be seen as well-crafted apprentice pieces, whereas *Money* is the result of a writer comfortable with and in command of his own voice » [David Thomson 11]), intuition étayée par Merritt Moseley qui décrit le changement s'opérant dans la carrière de Martin Amis après *Money* : « Martin Amis seems to have begun feeling the need to settle down, put the punk sensibility behind him, and get a serious topic. His collection of short fictions on the nuclear threat, *Einstein's Monsters*, is an obvious bid for profundity, as is *Time's Arrow*, his treatment of the Holocaust » (Moseley 1996: 437-38). C'est tout de même Will Self qui résume le mieux l'importance de *Money* dans la carrière d'Amis : « While the

effet, l'œuvre d'Amis est satirique (« largely realistic, satiric and witty in quality ») puisqu'elle examine sans merci la déchéance contemporaine<sup>85</sup>, comme l'atteste clairement la référence à Menippe dans l'épigraphe de *Dead Babies* (n. pag.). Or, Lucasta Miller rappelle l'évidence, la satire amisienne, à l'image de ce genre littéraire, n'est pas dénuée de visées édifiantes : « Its satire is real satire—it has a genuine underlying seriousness of purpose. Amis is unquestionably a writer with something to say » (Lucasta Miller 45). Allan Massie se montre encore plus élogieux : « Amis recalls Dickens in the exuberant fecundity of language, in his startling insight and moral seriousness »<sup>86</sup>. Leur jugement coïncide avec la perception de nombreux universitaires français pour qui Amis, utilisant « l'arme d'un style original et mordant » (Gallix 159), « aborde les problèmes moraux de notre temps [...] pour dénoncer la corruption et la déchéance des individus » (Grieve et Cachin 28). C'est sans doute pourquoi Catherine Bernard propose d'établir un parallèle entre Martin Amis et Jonathan Swift : « 'A Modest Proposal' de Jonathan Swift en est témoin, les œuvres des moralistes puisent parfois à la source étrangement bienfaisante de la crauté scandaleuse. Violent, inconvenant, outrancier, *London Fields* [...] s'inscrit dans la tradition des fictions dystopiques au millénarisme sombre »<sup>87</sup>. C'est une fois encore la valeur didactique de la production littéraire de Martin Amis que met en lumière Catherine Bernard dans un compte rendu consacré aux traductions françaises de *The Information* et de *Visiting Mrs Nabokov* : « Tonitruante et outrancière, inattendue et empathique, la langue de Martin Amis a l'énergie de l'insoumission et de la colère. Elle fait entendre la vigueur d'une fiction qui rudoie les certitudes et se collète à nos peurs innommées »<sup>88</sup>. Elle ajoute que le style, « impératif esthétique » chez Amis, est instrumentalisé afin de pourfendre les idées reçues, de s'élever contre la bêtise et contre la sclérose de l'esprit contemporain (Bernard 1997c : 13).

---

early quartet of novels, *The Rachel Papers*, *Dead Babies*, *Success and Other People* can be viewed as of a piece, cruel but essentially local satirical dissections of the English class system, with Amis's fifth novel, *Money*, he seemed to go global—or at any rate transatlantic—producing a furious absurdist burlesque on the excesses of Eighties materialism. Many people consider this novel to be his finest work » (Self 1995: 73).

<sup>85</sup> Randall Stevenson, *A Reader's Guide to the Twentieth-Century Novel in Britain* (London: Harvester, 1993) 122-23.

<sup>86</sup> Allan Massie, *The Novel Today: A Critical Guide to the British Novel 1970-1989* (London: Longman, 1990) 47.

<sup>87</sup> Catherine Bernard, « *London Fields* de Martin Amis : la mimésis revisitée », *Etudes britanniques contemporaines* 1 (1992) : 1. Catherine Bernard suggère que l'humanisme peut se loger au cœur de l'apparement inhumain (« a paradoxical humanist concern ») dans « Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift », *British Postmodern Fiction*, ed. Theo D'haen and Hans Bertens, *Postmodern Studies* 7 (Amsterdam: Rodopi, 1993) 121. Amis lui-même affirme que, malgré les apparences, les valeurs humanistes persistent dans *Money* : « there is a dormant morality » (McGrath 190). Pour plus de détails sur la question, voir Carol Snyder, *Morality in Six Novels by Martin Amis*, Diss. North Texas U, 1996 (Ann Arbor: UMI, 1996).

L'analyse de Catherine Bernard doit pouvoir s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre car le manifeste esthétique d'Amis, fondé sur la recherche d'un style original, est de son propre aveu aussi un manifeste idéologique, le style étant garant de la moralité de l'œuvre : « I would argue that style *is* morality: morality detailed, configured, intensified. It's not in the mere narrative arrangement of good and bad that morality makes itself felt. It can be there in every sentence » (*Exp* 121)<sup>89</sup>. L'imbrication entre le style et la moralité (« Style is not neutral; it gives moral directions » [Haffenden 23]) reflète la mission éducative que doit assumer l'œuvre d'art : « I would say that the point of good art is remotely and unclearly an educative process, a humanizing and enriching process » (Haffenden 24). L'originalité stylistique, étalon à partir duquel se déterminent la valeur littéraire et l'idéologie sous-jacente de l'œuvre, s'oppose au cliché, dénué de la moindre pertinence : « To idealize: all writing is a campaign against cliché. Not just clichés of the pen but clichés of the mind and clichés of the heart. When I dispraise, I am usually quoting clichés. When I praise, I am usually quoting the opposed qualities of freshness, energy, and reverberation of voice » (*War* xv)<sup>90</sup>.

Autre preuve du statut très controversé de Martin Amis sur la scène littéraire britannique contemporaine<sup>91</sup>, l'analyse de son œuvre suscite des réactions tranchées donnant naissance non à une réception mais à deux réceptions bien distinctes. C'est à ce débat sur la valeur tant littéraire qu'idéologique des écrits fictionnels de Martin Amis que voudrait contribuer la présente étude, dans l'espoir qu'une analyse des figures de la colère permettrait d'amener quelque clarification, d'autant plus que Martin Amis a été plusieurs fois classé parmi les écrivains en colère. John Updike loue le langage et le mordant de *Success* (« his hyperactive language and seething choler are irresistible »), verdict que Malcolm Bradbury généralise aux trois premiers romans d'Amis :

---

<sup>88</sup> Catherine Bernard, « Insoumission et colère », compte rendu de *L'information* et de *Visiting Mrs Nabokov*, par Martin Amis, *Quinzaine littéraire* 715 (1 mai 1997c) : 13.

<sup>89</sup> Janice Bellow explicite très simplement le credo artistique défendu par Amis : « what this means is that it doesn't matter what happens in a book. It doesn't matter who the characters are. [...] What counts is how you say what you say ». Janis Freedman Bellow, « Necropolis of the Heart », rev. of *The Information*, by Martin Amis, *Partisan Review* 62.4 (Fall 1995): 699. Pour le lien entre le style et la moralité dans l'œuvre d'Amis, voir Ryan Allison, *Style Is Entertainment, Style Is Morality: Contradiction and Subjectivity in the Postmodern Novels of Martin Amis*, Diss. McGill U, 1998 (Ann Arbor: UMI, 1998).

<sup>90</sup> Amis applique ce critère aux œuvres dont il fait le compte rendu mais aussi à ses propres écrits. Il critique par exemple une lettre de jeunesse : « I am repelled by the thought-clichés and unexamined formulations, herd formulations » (*Exp* 12).

<sup>91</sup> Selon Kiernan Ryan, Martin Amis partage ce statut avec Ian McEwan : « Over the last twenty-five years Ian McEwan and Martin Amis have established themselves as two of the most accomplished, and most controversial, writers of their generation » (Ryan 203).

« It was clear enough that Amis had every kind of self-consciousness—literary, social, sexual, stylistic; it was even possible that these were the writings of a bitter and angrily serious moralist »<sup>92</sup>. En France, Catherine Bernard note dès 1992 la pertinence de la colère pour l'analyse des personnages de *London Fields*<sup>93</sup>, opinion que partage Jean-Michel Ganteau pour qui « [n]oirceur et colère » dominant *London Fields*<sup>94</sup>. Dans un compte rendu consacré à *Visiting Mrs Nabokov* et à *The Information* intitulé « Insoumission et colère », Catherine Bernard affirme sans barguigner :

Martin Amis trempe à nouveau sa plume dans l'encre noire de la colère mélancolique, celle de l'atrabilaire trop lucide quant aux compromissions de la vanité pour ne pas en dénoncer les turpitudes, trop amoureux cependant des mots et des maux de la faillible nature humaine pour ne pas tenter d'en comprendre et d'en dire les tours et les détours. (Bernard 1997c : 12)

Le rôle que joue la colère dans *The Information* n'échappe pas à Jean-Michel Ganteau : « la colère qui informe l'ensemble du roman dépasse largement le cadre de la simple satire pour s'en prendre de manière désespérée [...] à ce qu'est devenu l'homme moderne » (Ganteau 2002b : 302). La colère a également une place prépondérante dans *Time's Arrow* puisque Martin Amis y dépasse « la succession immédiate d'une littérature de la colère familiale » pour s'inscrire dans une filiation romantique, fondée sur l'émotion (Ganteau 2000 : 145).

### **Amis contra Amis.**

L'expression « colère familiale » met en lumière l'apparent paradoxe sur lequel repose cette thèse. Pourquoi l'objet d'une recherche sur la colère n'est-il pas Kingsley Amis, lui qui est censé avoir été dans les années 1950 l'une des figures de proue du mouvement des « jeunes gens en colère » ?<sup>95</sup> Certes l'idée de ce travail trouve son origine dans l'étiquette de jeune homme en

---

<sup>92</sup> John Updike, « Nobody Gets Away with Everything », *The New Yorker* 25 May 1992: 87. Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel 1878-2001* (Harmondsworth: Penguin, 2001) 436.

<sup>93</sup> Voici comment Catherine Bernard définit la création des personnages : « [t]he cruelty and the anger, the fear and the insanity, the shame and the desire are all there for 'ever after', ingrained in the scarred surface of the characters' lives » (Bernard 1993: 121).

<sup>94</sup> Jean-Michel Ganteau, « 'Malgré moi l'infini me tourmente' : à propos de *The Information* de Martin Amis », *L'infini*, textes réunis par Ronald Shusterman (Pessac : PU de Bordeaux, 2002b) 296.

<sup>95</sup> Les « jeunes gens en colère » apparaissent sur la scène littéraire britannique dans les années 1950, au début de la décennie selon Claude Jourdain qui suggère « 1950, année de parution de *Scenes from Provincial Life* de William Cooper, comme point de départ de ce mouvement littéraire » alors que, pour Norman V. Henfrey, la date de naissance de ce groupe littéraire serait plutôt 1953, année lors de laquelle John Wain anime une émission radiophonique, *First Reading*, qui diffuse des extraits d'œuvres écrites par de jeunes auteurs, dont Kingsley Amis. Claude Jourdain, « Les romans de John Braine », Thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, U de Toulouse-Le Mirail, 1987, 57. Norman V. Henfrey, « The Angry Young Men : les raisons d'une colère », *Culture* 27.2 (juin 1966) : 177-78. La date

colère qui lui fut accolée par la critique<sup>96</sup>, mais puisque la colère constitue également une caractéristique essentielle de l'œuvre de Martin Amis, pourquoi ne pas chercher à en connaître plus avant les modalités ? Y a-t-il un lien entre le statut controversé de Martin Amis et le fait que son œuvre soit empreinte de colère<sup>97</sup> ? Quelles sont par exemple les cibles de la colère de Martin Amis et pourquoi ont-elles été choisies ? Une évolution dans le traitement accordé à la colère se dessine-t-elle au fil du temps ? Quel est l'impact tonal de la colère ? Y a-t-il une évolution dans la tonalité de la colère et quelles en sont les implications génériques ?

Si les interrogations sont légion, il en est une qui ne fera toutefois pas l'objet d'une attention systématique : la colère de Martin Amis a-t-elle un lien avec Kingsley Amis<sup>98</sup> ? La question mérite toutefois un bref traitement tant il serait vain de nier l'évidence : « any analysis of the fiction, literary career and reputation of Martin Amis is made even more complex by the fact that he is the son of a novelist who was himself famous and controversial—Kingsley Amis »

---

de création des « jeunes gens en colère » reste toutefois controversée : 1956 pourrait être l'année charnière dans la mesure où Kenneth Allsop affirme que l'expression, dérivant du titre de l'autobiographie *Angry Young Man* publiée en 1951 par Leslie Paul, ne se popularise qu'après la première de *Look Back in Anger* le 8 mai 1956 au Royal Court Theatre. L'expression aurait ce soir-là été utilisée par un attaché de presse, dénommé George Fearon, pour caractériser John Osborne. Kenneth Allsop, *The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen Fifties* (1958; London: Owen, 1969) 19. Humphrey Carpenter ne doute pas que 1956 constitue la date de référence des « jeunes gens en colère » : « *The Outsider* [de Colin Wilson] appeared in the same month that John Osborne's *Look Back in Anger* opened at the Royal Court Theatre in London. By this time, John Wain and Kingsley Amis had both published their first novels, *Hurry On Down* and *Lucky Jim*. There had been claims in the press that Wain and Amis were key figures in a new literary group, 'The Movement', and now—in the summer of 1956—the media lumped them together with Wilson and Osborne to form the Angry Young Men ('AYM' for short). John Braine's name was added a year later, with the publication and instant success of his first book, *Room at the Top* ». Humphrey Carpenter, *The Angry Young Men. A Literary Comedy of the 1950s* (London: Lane, 2002) x. Quelle que soit la date choisie, le mécontentement affiché par cette génération d'écrivains est incarné dans leurs écrits par un jeune héros rebelle, doué de tous les attributs d'un anti-*gentleman*, qui se plaît à tourner en dérision les valeurs raffinées de la bonne société. Porte-parole de la classe ouvrière, des personnages comme Charles Lumley, Jim Dixon, Jimmy Porter ou Joe Lampton affichent une hostilité féroce envers la génération précédente, dénigrant en bloc le passé et le futur, l'autorité et les règles de déférence ou de conformité qu'impose la société. Voir à ce sujet Gene Feldman and Max Gartenberg, eds., *Protest* (London: Souvenir, 1959) et Tom Maschler, ed., *Declaration* (1957; London: Kennikat, 1972).

<sup>96</sup> L'étiquette a survécu, comme en témoigne la manière dont Thomson décrit Amis père (« the father, as the most eloquent of the Angry Young Men, was the voice of his generation [...] » [David Thomson 8]), même si Kingsley n'a jamais caché son mépris pour cette appellation, comme il le résume dans son autobiographie à l'occasion d'une soirée organisée en l'honneur de la « Beat Generation » : « Why on earth had I gone there, one who had been trying to get away from the Angry Young Men poking his nose into something sounding so unpleasantly similar? ». Kingsley Amis, *Memoirs* (London: Hutchinson, 1991) 202.

<sup>97</sup> Jean-Michel Ganteau pense par exemple que *The Information* « nous montre que quelque chose est pourri au royaume postmoderne des lettres » (Ganteau 2002b : 314).

<sup>98</sup> Contrairement à ce que fait Michael Shnayerson, point n'est besoin de tenter d'établir si Kingsley a été un « bon » ou un « mauvais » père ou si la famille Amis a été « dysfonctionnelle » (Shnayerson 110). On se rangera à l'avis de Merritt Moseley : « It was a complicated relationship, built on love (on both sides) » (Moseley 2001: 475). Pour ceux qui en douteraient encore même après *Experience*, qui est, entre autres, un chant d'amour adressé à son père, voir « Afterword: Letter to My Father's Ghost » (*Koba* 271-77).

(Tredell 8). La situation unique dans laquelle se trouvent Kingsley et Martin Amis<sup>99</sup> n'est pas sans conséquences : « With the Amises there was a doubling of the ordinary Oedipal tension between father and son. Literary rivalry raised the stakes in the unfolding family romance » (Lodge 2000: 25). La rivalité dont parle Lodge prend des allures de jalousie financière dans la lettre qu'envoie Kingsley à Philip Larkin le 8 février 1984 où il se plaint de la notoriété croissante de son fils : « Of course Martin Amis is more famous than I am now. His PLR money was £800 for 4 novels. Mine was £3,300 for fifteen (plus £350 for EVERYTHING ELSE) so he's nearly caught me up » (Leader 2000: 969). Martin Amis, même s'il reconnaît la difficulté de la situation pour son père<sup>100</sup>, redoute lui aussi de vivre dans l'ombre de Kingsley, comme le note Thomson : « It must be among Martin Amis's greatest fears that when his obituary is published in *The Times* of London it will begin, 'the son of noted novelist Kingsley Amis ...' » (David Thomson 8).

Quant aux rapports littéraires qu'entretiennent les deux écrivains, les critiques s'étant penchés sur la question s'accordent, dans leur immense majorité<sup>101</sup>, à souligner les divergences qui séparent les deux romanciers, à l'origine desquelles se trouverait la grande colère qui anime Martin Amis à l'égard de son père et de ses écrits. En 2003, James Diedrick postule à cet égard que la carrière de Martin Amis se définit comme une lutte contre toutes les figures patriarcales, principalement celle de Kingsley : « every aspect of Amis's career [...] is grounded in a profound struggle with the world of his literal and symbolic fathers »<sup>102</sup>. L'hypothèse de Diedrick est

---

<sup>99</sup> Selon David Lodge, il s'agit d'une situation sans réel précédent (« dynastic succession unprecedented in the annals of English literature » [Lodge 2000: 25]), ce que confirme Merritt Moseley : « Kingsley and Martin Amis are the greatest father-son combination in English literature » (Moseley 2001: 474). Après avoir rendu hommage à Dumas père et fils, à la famille Waugh ou encore à François et à Claude Mauriac, Gavin Keulks se montre tout aussi certain que le tandem constitué par Martin et Kingsley Amis est exceptionnel et restera dans l'histoire littéraire mondiale : « arguably, no other father-son tandem has produced a corpus as sizable and significant as that of Sir Kingsley Amis (1922-1995) and his son, Martin Amis (b. 1949). They have maintained not only a quality of writing but also a duration of productivity that other literary families simply have not matched ». Gavin Keulks, *Father and Son: Kingsley Amis, Martin Amis, and the British Novel Since 1950* (Madison: U of Wisconsin P, 2003). Martin se targue de cette situation : « My position is unique, I think. My father and I both have a corpus of work out there at the same time: that's never happened before » (Jonathan Wilson 106).

<sup>100</sup> « Interestingly, only recently did I realize that it was much harder for my father than for me. Not *very* hard; I think he was quite pleased, most of the time, that I'm a writer. But much more annoying for him. I was never annoyed » (Riviere 118).

<sup>101</sup> Seul Stuart Kerr se différencie quelque peu de ses confrères dans la mesure où il s'attache à mettre en exergue moins les divergences que les similitudes existant entre la fiction de Kingsley et celle de Martin : « they do have in common an elegant British misanthropy which becomes manifest through humour and pointed irony ». Stuart Kerr, « Like Father Like Son? The Fiction of Kingsley and Martin Amis », *The Martin Amis Web* 1998, 10 Jan. 2003 <<http://martinamis.albion.edu/kerr.htm>>.

<sup>102</sup> James Diedrick, « The Fiction of Martin Amis: Patriarchy and Its Discontents », *Contemporary British Fiction*, ed. Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew (Cambridge: Polity, 2003) 239.

entérinée par Gavin Keulks pour qui Amis fils se démarque d'Amis père grâce à une sorte de dissidence généalogique (« *genealogical dissent* »)<sup>103</sup>.

Si les critiques tentent de déceler l'insatisfaction littéraire de Martin Amis à l'égard de son père<sup>104</sup>, ils n'éprouvent aucune difficulté à prouver la réciproque tant l'opinion défavorable de Kingsley sur l'œuvre de son fils est notoire : il stigmatise en particulier le style de Martin qu'il juge trop exigeant, voire lassant, pour le lecteur : « there's a terrible compulsive vividness of style » (Michener 110)<sup>105</sup>. Kingsley abhorre aussi toute tentative d'expérimentation, comme il l'affirme clairement dès 1974 (« Experimental prose is death » [Byrne 220]), ce qui justifie pourquoi il jette *Money* de dépit<sup>106</sup> au moment où « Martin Amis lui-même décide d'envahir le domaine de la fiction en intervenant directement et physiquement au milieu de son récit » (Gallix 159)<sup>107</sup>. Comme l'atteste la lettre qu'il envoie le 3 août 1982 à Philip Larkin (« Have you actually

---

<sup>103</sup> Keulks 2003: 6. Cet ouvrage est en réalité une version remaniée de sa thèse publiée en 1999 dans laquelle Gavin Keulks défendait déjà, avant *Experience*, la même hypothèse. Sur les premières conclusions de ce critique, voir Gavin Keulks, *Father and Son: Kingsley Amis, Martin Amis, and the British Novel Since 1950*, Diss. Lexington U, 1999 (Ann Arbor: UMI, 1999).

<sup>104</sup> Il convient toutefois de noter que Martin Amis ne s'est, à notre connaissance, jamais montré publiquement méprisant envers les écrits de son père.

<sup>105</sup> Adam Mars-Jones se plaint également du style de Martin Amis : « Martin Amis' progress has been not so much a career as an escalation, the persona increasingly truculent, the style even more bristling. His very method is overkill » (Mars-Jones 1990: 13). James Wood éreinte en termes similaires la pompeuse verbosité de *The Information* : « He has killed off his subjects with words » (Wood 1995: 31). Richard Poirier, analysant *The Moronic Inferno*, se plaint en outre de la méthode qu'emploie Amis pour atteindre un style hiératique (« He tends to chug and wheeze with incremental repetitions whenever it occurs to him that he ought to be solemn » [Poirier 129]), critique qui annonce la manière dont John Updike, dans son compte rendu de *Night Train*, vilipende l'écriture d'Amis : « [t]he novel's style evinces the simple faith that repeating something magically deepens it ». John Updike, « It's a Fair Cop », rev. of *Night Train*, by Martin Amis, *Sunday Times Books* 21 Sept. 1997, sec. 8: 2. Martin Amis lui-même se montre sévère notamment à l'égard du style de *Dead Babies*, comme le rappelle Thomson : « Amis dismissed the work in *The New York Times* (21 October 1981) as 'showing off' » (David Thomson 9).

<sup>106</sup> Martin Amis rappelle le geste agacé de son père : « he sent my novel *Money* twirling through the air the moment I appeared as a minor character in it, because that's bugging the reader about » (Brookes). Dans « Buy My Book, Please », Martin Amis affirme que Kingsley réservait ce traitement à une bonne partie de la production littéraire de son fils : « My father has read my first, third, and seventh novels, and none of the others. He can't get through them. He sends them windmilling through the air after twenty or thirty pages ». Martin Amis, « Buy My Book, Please », *The New Yorker* 26 June & 3 July 1995: 97. Pour plus d'informations sur le sentiment de Martin devant cette marque de mépris, voir Riviere 118. Martin, qui sait pertinemment que son père exècre l'expérimentation (« He can't bear any kind of post-modernist tricksiness » [Bigsby 171]), avance une explication esthétique et littéraire : « Well, it all comes under the main heading of 'Fucking Around with the Reader'. My father thinks that there is an orderly contract between writer and reader, which has very much to do with his generation, and he's incensed by any breach of those rules » (Susan Morrison 98).

<sup>107</sup> Martin Amis, en tant qu'auteur, est en effet loin d'être mort car, à l'instar de Muriel Spark ou d'Anthony Burgess, il se met parfois en scène dans un but précis, comme le remarque David Lodge : « in order to raise questions about the ethics and aesthetics of the novel form ». David Lodge, « The Novel Now: Theories and Practices ». *Novel: A Forum on Fiction* 21.2-3 (Winter and Spring 1988): 133. Outre l'article de Richard Todd, voir sur la question Steven Dennett, « The Return of the Author in the Work of Milan Kundera, Martin Amis, and Kurt Vonnegut », Diss. Sussex U, 1995. Comme le note de plus Frederick Holmes, la fiction d'Amis s'amuse du diktat de Roland Barthes : « Martin Amis's *London Fields* both comically illustrates Roland Barthes's thesis about the death of the author and

tried to *read* Clive Sinclair and Ian MacEwan (mcewan?) and Angela Carter and M\*\*t\*\* \*m\*\*?» [Leader 2000: 950-51]), Kingsley affiche un mépris souverain pour la littérature contemporaine qui n'a d'égal que le dédain ostensible qu'il arbore à l'encontre des romanciers américains («Not a single American novelist has ever established an œuvre»), Nabokov constituant une cible de choix : « Well, of course, I hate him like poison » (Byrne 220)<sup>108</sup>.

Kingsley réproouve également le contenu de la fiction de Martin, comme lorsqu'il vilipende *Einstein's Monsters* : « I READ YOUR THING ON NUCLEAR WEAPONS AND IT'S GOT ABSOLUTELY BUGGER-ALL TO SAY ABOUT WHAT WE'RE SUPPOSED TO DO ABOUT THEM » (*Exp* 59). En fait, l'opposition littéraire entre les deux hommes se déroule sur fond de querelle politique : « Kingsley never hid his disdain for his son's leftwing politics, particularly his being against war and for nuclear disarmament » (Moseley 2001: 475). Alors que Kingsley soutient la politique pro-nucléaire de Margaret Thatcher et de Ronald Reagan, Martin s'y oppose, ce qui agace prodigieusement Amis père, comme le montre la missive adressée à Robert Conquest le 7 juin 1986 :

Talking of Martin, he has as I said gone all lefty and of the crappiest neutralist kind, challenging me to guess how many times over the world can destroy itself, writing two incredible bits of ban-it bullshit in the Obs (of course), one a 'paperback round up' (of books about the nuclear winter etc.), the other a TV review (of programmes saying Reagan wants to blow up the world), in fact going on like H Pinter does these days I hear. [...] He's bright, you see, but a fucking fool, and the worse, far worse, for having come to it late in life, aetat. nearly 37, not 17. (Leader 2000: 1021-22)<sup>109</sup>

---

parodies it by rendering it literal ». Frederick Holmes, « The Death of the Author as Cultural Critique », *Powerless Fictions? Ethics, Cultural Critique, and American Fiction in the Age of Postmodernism*, ed. Ricardo Miguel Alfonso, *Postmodern Studies* 17 (Amsterdam: Rodopi, 1996) 53. Martin Amis, personnalité publique et écrivain postmoderne, incarne le paradoxe de l'auteur contemporain, tel que le définit Malcolm Bradbury : « Thus we indeed live in two ages at once: the age of the author hyped and promoted, studied and celebrated; the age of the author denied and eliminated, desubjected and airbrushed from writing [...] ». Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury* (New York: Columbia UP, 1988) 311.

<sup>108</sup> John Osborne, l'un des plus célèbres « jeunes gens en colère », a lui aussi une sainte horreur de Nabokov : « Vladimir Nabokov is surely the most preposterous Transylvanian monster ever to be created by American Academe. He is not a writer at all but a looming beast that stalks the Old Dark House of Campus [...] bashing his exile's club-foot on anything around, and the English language in particular. [...] He feigns sensibility throughout in his brutish, overweening style ». John Osborne, « Vladimir Nabokov », *Damn You, England: Collected Prose* (London: Faber, 1994) 258.

<sup>109</sup> Eric Jacobs résume les relations familiales, littéraires et idéologiques entre les deux hommes : « The last literary novel [Kingsley] Amis read—more or less—was *Time's Arrow* by Martin Amis, whose career he watches with a combination of fatherly pride and barely suppressed irritation that readers under the age of, say, forty may now in literary chat be more likely to associate the surname Amis with the Christian name Martin than with Kingsley. It isn't that Amis is jealous in any ordinary sense. He is extremely fond of his children and does not resent other writers' success so long as it is deserved. The trouble is, it so often isn't. But you can't say that to your son. Nor can you tell him to his face that he has in place all the essential elements of a FUCKING FOOL. Martin, of course, knows pretty much what his father thinks of him. But how can he tell his dad that the novel has moved on since his time, that the son's brand of postmodernism has taken over from the father's brand of realism? To avoid unwanted rifts they tend to steer clear of such topics, or at any rate steer round them ». Eric Jacobs, *Kingsley Amis: A Biography* (London: Hutchinson, 1995) 16.



La diatribe de Kingsley peut expliquer pourquoi d'autres auteurs ont joué un rôle prépondérant dans la formation artistique de Martin, comme le résume Gavin Keulks : « From Nabokov, Martin took a formal artistry and verbal gamesmanship; from Bellow, he adopted an epic scope and a prophetic tone<sup>110</sup>; and from Roth, he evolved a comic exuberance and a method distinctly different from Nabokov's, for treating sexuality on the page » (Keulks 1999: 65). Si Martin Amis se montre plus discret sur l'importance de Philip Roth, il reconnaît sans ambages l'admiration qu'il porte tant à Vladimir Nabokov (« I think he's marvellous » [Byrne 220]) qu'à Saul Bellow : « I want to say that my feeling for him has always been based on—and formed and constantly refreshed by—literary admiration » (*Exp* 200)<sup>111</sup>. Récemment encore, il encensait Saul Bellow, « this particular Great American Writer » (*Moronic* 199) :

The American novel, having become dominant, was in turn dominated by the Jewish-American novel, and everybody knows who dominated that: Saul Bellow. His was and is a pre-eminence that rests not on sales figures and honorary degrees, not on rosettes and sashes, but on incontestable legitimacy. To hold otherwise is to waste your breath. Bellow sees more than we see—sees, hears, smells, tastes, touches. Compared to him, the rest of us are only fitfully sentient; and intellectually, too, his sentences simply weigh more than anybody else's<sup>112</sup>.

Ces auteurs, sources d'inspiration plus qu'influences<sup>113</sup>, ont la particularité d'être tous américains, ce qui confirme le jugement de Catherine Rovera pour qui Martin Amis dévoile « avec éclat son appartenance irréversible à la filiation américaine » (Rovera 13)<sup>114</sup>,

---

<sup>110</sup> James Wood note plus en détail la dette de Martin Amis envers son maître américain : « From Bellow, Amis gets his streaming syntax and parenthetical interruptions, his boisterous plurals and compounds. More problematically, Bellow has lent Amis the example of his peculiar seriousness. From him, Amis has learned to drop his characters into the tank of the contemporary and watch them flail ». James Wood, « Martin Amis: The English Imprisonment », *The Broken Estate: Essays on Literature and Belief* (London: Cape, 1999) 187.

<sup>111</sup> Pour les premières impressions de Martin Amis sur Saul Bellow, voir « Saul Bellow and the Moronic Inferno » (*Moronic* 13-23) et « Saul Bellow in Chicago » (*Moronic* 199-208).

<sup>112</sup> Martin Amis, « The Supreme American Novelist », *The Atlantic Monthly* (Dec. 2003c): 111-14.

<sup>113</sup> En 1993, Martin Amis précise le rapport qu'il entretient avec ses mentors, plus particulièrement avec les écrits de Nabokov (« I feel much happier about acknowledging them in my books now that they aren't influences, but rather inspirations. And that's a definite rite of passage: when they cease to be one thing and start to be the other » [Self 1993:157]), distinguo qu'il réitère en relation avec Nabokov et Bellow : « I would say they are more *inspirers* than influences » (Riviere 123). Pour « l'influence » que joueraient tout de même Nabokov et Bellow sur Martin Amis, voir Victoria Alexander, « Martin Amis: Between the Influences of Bellow and Nabokov », *The Antioch Review* (Fall 1994): 580-90.

<sup>114</sup> Pour la filiation américaine de *Night Train*, voir Frank Kermode, « A Thriller with Something on Its Mind », rev. of *Night Train*, by Martin Amis, *The Atlantic Monthly* Feb. 1998: 100-4. Martin Amis n'a jamais caché sa fascination littéraire pour les Etats-Unis : « Il y a encore un siècle, l'Angleterre était au centre du monde et aujourd'hui c'est l'Amérique qui occupe cette place. L'Angleterre est devenue une province et je refuse de m'y laisser enfermer. C'est en Amérique que les choses se passent et on ne peut l'ignorer » (Bitoun 10). Karl Miller le catalogue dès 1987 comme un écrivain anglo-américain (« Martin Amis is the latest of Anglo-America's dualistic artists » [Karl Miller 410]) alors que, pour Richard Brown, le langage de Martin Amis est, dès *The Rachel Papers*, américanisé : « Much of Highway's sex-life and mind-life are a reflection of Anglo-American semiotics ». Richard

américanisation d'autant plus évidente que John Updike et Henry James sont également cités comme ayant un impact possible sur son style<sup>115</sup>. Même si l'influence de Dickens se fait aussi ressentir<sup>116</sup>, Martin Amis, « the contemporary British novelist with perhaps the strongest American links » (Klawitter 105), semble bien se démarquer une fois encore de son père en choisissant l'Amérique comme terre d'élection, à en croire le jugement de Stuart Kerr : « Americanized to a degree that would probably not have greatly pleased Kingsley Amis » (Kerr). Lors d'un colloque organisé en 2000, Martin Amis aurait affirmé son ambition de devenir un romancier américain, comme le rapporte Zachary Leader : « 'The project is to become an American novelist,' Martin Amis jokingly informed the conference in California. How jokingly? »<sup>117</sup>. La discorde littéraire et idéologique qui oppose Martin à son père s'illustre ainsi par la recherche de pères littéraires subrogés.

Quant aux relations entre Amis père et fils, point n'est besoin d'en dire davantage<sup>118</sup> car cette étude n'est pas consacrée à la famille Amis mais ambitionne d'envisager la seule carrière de Martin Amis par le biais de la colère, émotion qui sera utilisée comme fil rouge pour tenter de démontrer qu'elle constitue le soubassement esthétique des écrits de Martin Amis<sup>119</sup>. Reste toutefois à définir la colère.

---

Brown, « Postmodern Americas in the Fiction of Angela Carter, Martin Amis and Ian McEwan », *Forked Tongues?: Comparing Twentieth-Century British and American Literature*, ed. Ann Massa and Alistair Stead (London: Longman, 1994) 99.

<sup>115</sup> Michael Shnayerson note que la pièce dans laquelle Martin Amis le reçoit témoigne des allégeances littéraires de l'auteur : « two walls of books, including many by Amis's stylistic idols: Nabokov, Bellow, Updike » (Shnayerson 105). De plus, Ian Robinson observe : « *London Fields* is carefully and cleverly written in a manner that owes something to Henry James » (Robinson 131).

<sup>116</sup> C'est ce que relève James Wood : « Amis had Dickens's tendency toward caricature, toward applying a comic collar so tightly to his subjects that they lack aeration; like Dickens, he loves lists; and like Dickens, he ripples and writes in fluent surges, in comic riffs » (Wood 1999: 187). Amis reconnaît volontiers que Dickens est pour lui une figure tutélaire : « When I'm stuck with a sentence that isn't fully born, it isn't yet there, I sometimes think: How would Dickens go at this sentence, how would Bellow or Nabokov go at this sentence? » (Riviere 123).

<sup>117</sup> Zachary Leader, « Introduction », *On Modern British Fiction*, ed. Zachary Leader (Oxford: OUP, 2002) 3. Sur cette déclaration d'intention et les liens particuliers que tisse l'œuvre de Martin Amis avec les États-Unis, voir Richard Martin, « 'The Project Is to Become an American Novelist': Martin Amis's Special Relationship with the United States », *The Martin Amis Web* 2004, 21 Mar. 2005 <<http://www.martinamisweb.com/scholarship.shtml>>.

<sup>118</sup> Par conséquent, les rapports que tisse l'œuvre de Martin Amis avec la tradition et le canon littéraire sous forme d'échos intertextuels révérencieux ou parodiques ne recevront pas non plus une attention systématique, ne serait-ce que dans la mesure où un roman comme *The Information* pourrait à lui seul faire l'objet d'un long travail sur l'intertextualité. On s'autorisera toutefois des références ponctuelles à un roman, à un auteur ou à un courant littéraire, notamment par le biais de comparaisons avec les œuvres des « jeunes gens en colère » et avec certains aspects des « condition of England novels ».

<sup>119</sup> En faisant la part belle à la colère, il ne s'agit en aucun cas de démontrer que Martin Amis est un phénix *sui generis*. Au contraire, comme le montrent le mouvement des « jeunes gens en colère » en Angleterre ou l'exemple en France de Louis Aragon qui signait « François-la-Colère » ou encore de Charles Péguy pour qui la colère constitue « l'énergie même de l'écrivain et du penseur, la respiration de sa phrase », de nombreux écrivains « ont cherché dans

## Qu'est-ce qu'une émotion ?

La colère, émotion « primaire à côté de la joie, de la peur, du dégoût et de la tristesse »<sup>120</sup>, a beau être « simple à ressentir, puisqu'elle arrive en ouragan, qu'elle surgit » est « en fait fort ardue à définir avec précision, à l'instar de toute autre émotion »<sup>121</sup>. Par exemple, la colère appartient aux six passions diagnostiquées, au deuxième siècle de notre ère, par Galien (« Ainsi, les passions de l'âme—tout le monde le sait—sont l'emportement, la colère, la crainte, le chagrin, l'envie et le désir excessif »)<sup>122</sup> et aux six émotions fondamentales de Darwin au même titre que la joie, la surprise, la tristesse, la peur et le dégoût<sup>123</sup>. Or ces classifications entrent en concurrence avec d'autres taxinomies, notamment celle établie par Descartes qui énumère les six passions simples et primitives de l'homme (l'admiration, l'amour, le désir, la joie, la tristesse et la haine) en laissant de côté la colère qui n'est qu'une variante de la haine (« une espèce de haine ou d'aversion »)<sup>124</sup>, tout comme le fait Thomas Hobbes qui privilégie l'aversion à la colère dans la liste des sept passions simples qui scandent la vie humaine : « These simple Passions called *Appetite, Desire, Love, Aversion, Hate, Joy, and Griefe*, have their names for divers considerations diversified »<sup>125</sup>. Pareillement, dans *L'éthique*, Spinoza ne considère pas la colère comme un sentiment à part entière : « La Colère est le Désir qui nous incite, par Haine, à faire du mal à celui que nous haïssons »<sup>126</sup>.

---

la colère des ressources ». Pierre Pachet, « Un sursaut de l'être », *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*, éd. Pierre Pachet, collection Morales 23 (Paris : Autrement, 1997) 59-63. Pour Péguy et la colère, voir Jean-Michel Rey, *Colère de Péguy* (Paris : Hachette, 1987).

<sup>120</sup> Les émotions « primaires ou fondamentales », caractérisées par « leur déclenchement rapide et leur durée brève », sont « proches de la notion d'instinct : elles sont de nature biologique, innées, liées à l'espèce, inscrites dans le système nerveux ». Christian Derouesné, « La nature d'une émotion », *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*, éd. Pierre Pachet, collection Morales 23 (Paris : Autrement, 1997) 79. La colère est donc une émotion universelle. Il paraît difficile d'imaginer un être humain qui n'ait jamais ressenti de colère, comme le montre l'existence de la colère chez les enfants : la colère « existe chez les tout-petits qui, avant de connaître la vertu de patience, sont déjà troublés des injures qu'ils reçoivent, et se ressentent des paroles de raillerie qu'on leur dit même en plaisantant ». Jean Cassien, *Les institutions cénobitiques*, traduit du latin par Jean-Claude Guy (Paris : Cerf, 1965) 205.

<sup>121</sup> Jean-Pierre Dufreigne, *Bref traité de la colère : une passion interdite* (Paris : Plon, 2000) 134. Même si la colère est « un mot, un concept ancien, et dans la vie, banal », il est difficile d'appréhender cette émotion qui reste « un patient récalcitrant » (Dufreigne 134).

<sup>122</sup> Galien, *L'âme et ses passions*, préface de Jean Starobinski et introduction de Vincent Barras, Terpsichore Birchler et Anne-France Morand (Paris : Belles Lettres, 1995) 7.

<sup>123</sup> Voir à ce sujet Christian André et François Lelord, *La force des émotions* (Paris : Jacob, 2001) 26.

<sup>124</sup> René Descartes, *Les passions de l'âme*, 1649, *Œuvres philosophiques*, éd. Ferdinand Alquié (Paris : Garnier, 1973) 1093.

<sup>125</sup> Thomas Hobbes, *Leviathan*, ed. Richard E. Flathman and David Johnston (1651; New York: Norton, 1997) 33.

<sup>126</sup> Spinoza, *L'éthique*, traduit par A. Guérinot (1677 ; Paris : Ivrea, 1993) 225.

Ces premières constatations, si elles donnent déjà un avant-goût de la diversité des verdicts quant à l'essence de la colère, soulignent surtout qu'une mise au point terminologique s'impose en ceci que, outre émotions et passions, divers vocables, tels affects, affections et sentiments, semblent utilisés comme des synonymes interchangeable<sup>127</sup>. Par exemple, Aristote définit la colère comme une affection<sup>128</sup>, Spinoza comme un sentiment<sup>129</sup> alors qu'il s'agit, comme on l'a vu, d'une passion pour Galien, pour Descartes et pour Hobbes, mais aussi pour Adam Smith dans *The Theory of Moral Sentiments* ou encore pour Alain dans *Les passions et la sagesse*. Jean-Paul Sartre, pour sa part, analyse la colère comme une émotion dans *Esquisse d'une théorie des émotions* tout comme Aaron Ben-Ze'ev dans *The Subtlety of Emotions*, tandis que Jean Sarocchi appelle la colère « un affect simple » (Sarocchi 11), terme que sélectionne aussi Denis Vasse qui parle à deux reprises de « l'affect de la colère »<sup>130</sup>. Tous ces penseurs abordent pourtant les mêmes « affections », parmi lesquelles se trouvent, outre la colère, l'ardeur, la douceur, la crainte, la pitié, la joie, l'amour, la haine (Ame 84) ou encore le plaisir, la peine, l'espoir, le désespoir, la peur, le courage et l'indignation (Hobbes 30).

Toutefois, certains théoriciens souhaiteraient une plus grande précision, à l'instar de Georges Molinié qui fait une différence entre « passions » et « sentiments » puisqu'il regrette que le terme grec *to pathos* ait parfois été traduit par « sentiments, ce qui n'est pas sans entraîner quelque ambiguïté par rapport à la question des mœurs », preuve qu'il est plus judicieux pour lui d'ancrer la traduction de ce terme « du côté des passions, de ce que l'on ressent »<sup>131</sup>. En outre, « affect », qui semble avoir remplacé le terme « affection » tombé en désuétude, est rétif à toute utilisation œcuménique car, pour les puristes, il ressortit exclusivement du champ de la psychanalyse : « ni le terme d'émotion ni celui de colère n'appartiennent au vocabulaire de la psychanalyse. Les notions psychanalytiques clés d'affect et d'agressivité (pulsion de mort) en

<sup>127</sup> Selon Christian Derouesné, « on est frappé par une grande confusion de vocabulaire qui reflète le débat sur la nature des émotions » (76).

<sup>128</sup> « J'appelle affections des choses telles que la colère, la crainte, la pudeur, le désir et, généralement, ce qui entraîne presque tout le temps un plaisir et une peine sensibles et correspondants ». Aristote, *Ethique à Eudème*, préface, traduction du grec et notes de Pierre Maréchaux (Paris : Payot, 1994) 59 ; II, 2. De même, dans *De l'âme*, il fait de la colère une « des affections de l'âme ». Aristote, *De l'âme*, traduit du grec par Richard Bodéüs (Paris : Flammarion, 1993) 83 ; I, 1, 403a.

<sup>129</sup> Spinoza aborde la colère dans une partie intitulée « Définitions des sentiments » (Spinoza 209-30).

<sup>130</sup> Alain, « De la colère », *Les passions et la sagesse*, éd. Georges Bénézé, préface d'André Bridioux (1917 ; Paris : Gallimard, 1960) 1212-14. Adam Smith, « Of Self-Command », *The Theory of Moral Sentiments*, ed. A. L. Macfie and D. D. Raphael (1759; Oxford: Clarendon, 1976) 237-64. Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (1938 ; Paris : Hermann, 1995). Aaron Ben-Ze'ev, *The Subtlety of Emotions* (Cambridge: MIT, 2000). Denis Vasse, « La noria de la colère », *La chair envisagée* (Paris : Seuil, 1988) 81, 91.

<sup>131</sup> Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique* (Paris : Poche, 1992) 250.

sont très éloignées » (Derouesné 78)<sup>132</sup>. Dès lors, « chez l'homme, l'expérience émotionnelle » ne saurait être confondue avec « l'affect ou la pulsion des psychanalystes » (Derouesné 88). Le départ entre « émotion » et « affect » rappelle la disjonction qu'opère Kant entre « affect » et « passion » dans une note à la « Remarque générale » afférente au paragraphe 29 de la *Critique de la faculté de juger* :

Les *affects* sont spécifiquement différents des *passions*. Ceux-ci se rapportent uniquement au sentiment, celles-là relèvent du pouvoir de désirer, et sont des penchants qui rendent plus difficile ou impossible toute déterminabilité de l'arbitre par des principes. Ceux-ci sont tumultueux et irréfléchis, celles-là sont durables et réfléchies : ainsi le mécontentement, quand il prend la forme de la colère, est-il un affect ; mais quand il devient haine (désir de se venger), il constitue une passion. Cette dernière ne peut jamais et sous aucun rapport être nommée sublime, car si, dans l'affect, la liberté de l'esprit est certes entravée, dans la passion elle est abolie<sup>133</sup>.

Ainsi, affect et passion diffèrent dans le rapport qu'ils entretiennent avec le temps car l'affect est pour le philosophe fugace et paroxystique alors que la passion est durable et plus modérée.

De si rigoureuses distinctions semblent néanmoins intenable tant en philosophie qu'en psychanalyse. Descartes par exemple définit les passions de l'âme comme « des perceptions, ou des sentiments, ou des émotions de l'âme, qu'on rapporte particulièrement à elle, et qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits » (Descartes 974). Les chevauchements sémantiques entre les termes concurrents sont à nouveau illustrés par Spinoza qui dans une sous-partie appelée « Définition générale des sentiments » décrit les sentiments de la manière suivante : « Un Sentiment, qu'on appelle Passion de l'âme, est une idée confuse [...] » (Spinoza 229). Gilles Deleuze ajoute à la cacophonie quand il utilise la notion d'affect en tant que synonyme de sensation : « Or il n'y a pas de sentiments chez Bacon : rien que des affects, c'est-à-dire des 'sensations' et des 'instincts', suivant la formule du Naturalisme »<sup>134</sup>. Même en psychanalyse, l'usage est flottant. Jacques Van Rillaer, aux antipodes de ce qu'avancent Kant et Christian Derouesné, fait de la colère une émotion, notion entendue au sens d'affect intense : « Dans la psychologie actuelle, [l'émotion] désigne plus souvent un affect relativement intense, activation sensible du système nerveux végétatif et hormonal. Exemples : la joie, la peur, la colère, la haine »<sup>135</sup>. De plus, selon Alain Vanier, l'affect désigne « toute émotion agréable ou non » alors que, pour Frédéric De Scitivaux, la même notion recouvre toute « émotion suscitée

---

<sup>132</sup> C'est également ce que déplore Jean-Pierre Dufreigne, en langage plus vert : « [l]es textes psy parlent d'affect ou d'agressivité, ils ignorent les termes d'émotion ou de colère. D'où l'absence, du moins la rareté, d'études scientifiques sur le sujet » (Dufreigne 134).

<sup>133</sup> Emmanuel Kant, « Analytique du sublime », *Critique de la faculté de juger* (1790 ; Paris : Aubier, 1995) 255.

<sup>134</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris : Seuil, 2002) 44.

<sup>135</sup> Jacques Van Rillaer, *Les colères* (Meschers : Bernet-Danilo, 1999) 9-10.

lors d'un événement ou d'une représentation ; décharge émotionnelle, agréable ou désagréable, et qui peut se manifester à la fois physiquement et psychologiquement (c'est le cas de l'angoisse, de la colère, de la tendresse) »<sup>136</sup>. Roland Chemama, pour sa part, fait de l'affect un « [é]tat émotionnel parmi d'autres, dont l'ensemble constitue la palette de tous les sentiments humains, du plus agréable au plus insupportable, qui se manifeste par une décharge émotionnelle violente, physique ou psychique, immédiate ou différée »<sup>137</sup>. Au bout du compte, tant de recouvrements et de liens existent entre affect, émotion, passion, sentiment que l'on entendra tous ces termes, sauf mention contraire explicite, comme des synonymes.

Au-delà de l'écueil lexical et même si définir une émotion « n'est pas facile », il est tout de même acquis que l'émotion a comme caractéristique primordiale d'être « un *mouvement*, c'est-à-dire un changement par rapport à un état immobile initial » (André et Lelord 14), idée s'appuyant sur la racine latine « *emovere* » qui inclut « la notion de mouvement, d'excitation » (Derouesné 76). Par conséquent, « l'é-motion traduit que nous sommes mûs hors de nous-mêmes, c'est-à-dire troublés »<sup>138</sup>, ou pourrait-on dire affectés ou touchés<sup>139</sup>.

L'émotion est en outre un mouvement propre à l'homme (« l'homme ne se distingue pas seulement des autres espèces animales par le développement de ses capacités à comprendre et à agir sur le monde mais parce qu'il est également l'animal qui présente les réactions affectives les plus développées » [Derouesné 78]), idée qui s'inspire notamment de ce qu'Aristote appelle les dispositions : « Quant aux dispositions, il s'agit de tout ce qui est cause d'une présence des affections qui soit conforme à la raison ou contraire à celle-ci » (*Eudème* 59 ; II, 2). La disposition chez Aristote se rapproche de ce que les théories actuelles appellent l'émotivité et qui définit les prédispositions de chacun à éprouver telle ou telle émotion dont l'expérience entraîne une « dimension affective (les sensations de plaisir, de souffrance ou d'indifférence) » (Van Rillaer 10), ce qu'Aristote définit comme « un plaisir et une peine sensibles et correspondants » (*Eudème* 59 ; II, 2). L'homme a donc la faculté innée de s'émouvoir, capacité qui fait partie de son « capital génétique » (André et Lelord 15). C'est en substance ce qu'affirment les tenants de la théorie évolutionniste des émotions pour qui colère, joie, tristesse « nous ont permis de mieux

---

<sup>136</sup> Alain Vanier, *Lexique de psychanalyse* (Paris : Colin, 1998) 6 ; Frédéric De Scitivaux, *Lexique de psychanalyse* (Paris : Seuil, 1997) 7.

<sup>137</sup> Roland Chemama, *Dictionnaire de psychanalyse* (Paris : Larousse, 1993) 7.

<sup>138</sup> Paul Fraisse, « Emotion », *Encyclopaedia Universalis* (Paris : Universalis, 1996) 228.

survivre et de mieux nous reproduire dans notre environnement naturel » (André et Lelord 14). Dans cette perspective, l'émotion est appréhendée comme une conduite, un mode de comportement qui est la manifestation de la lutte pour la survie et l'adaptation (Fraisie 227). Cette approche, dite évolutionniste, s'oppose à l'hypothèse culturaliste selon laquelle « une émotion est avant tout un rôle social, que nous avons appris justement en grandissant dans un certain type de société, ce qui suppose que d'autres personnes élevées ailleurs ressentiront et exprimeront des émotions différentes » (André et Lelord 21), théorie grandement discréditée à présent<sup>140</sup>.

La capacité de l'être humain à s'émouvoir s'exprime par une agitation ou un désordre du corps que traduisent des phénomènes physiques extérieurs comme « les expressions corporelles et verbales, les postures et les mimiques » qui constituent une sorte de langage de l'émotion (Van Rillaer 10). Même si l'émotion ne serait pas volontairement déclenchée par l'individu (c'est en règle générale un état affectif subi), elle ne saurait se concevoir, selon Darwin, sans manifestation corporelle : « Most of our emotions are so closely connected with their expression, that they hardly exist if the body remains passive [...]. So a man may intensely hate another, but until his bodily frame is affected, he cannot be said to be enraged »<sup>141</sup>. Les manifestations internes, moins physiques que physiologiques, de l'émotion sont également reconnues :

Les manifestations neuro-végétatives de l'émotion sont très variées. Elles concernent le système cardio-vasculaire (vitesse du cœur, pression sanguine, vaso-constrictions et dilatations), le système digestif (bouche sèche, troubles gastriques et intestinaux), la régulation des sphincters, la température et la conductance cutanée. Beaucoup de ces manifestations sont perceptibles et, à ce titre, semblent caractéristiques de l'émotion. Mais il en est beaucoup d'autres qui ne sont pas perçues : réactions hormonales, biochimiques que l'on découvre surtout par des analyses du sang ou des urines et qui sont sans doute les plus significatives. (Fraisie 229)

De telles manifestations organiques de l'émotion semblent donner raison au courant physiologiste représenté par William James (1842-1910), dont Jean-Paul Sartre résume la conception de l'émotion : « l'état de conscience dit « joie, colère, etc. » n'est rien d'autre que la conscience *des* manifestations physiologiques—, leur projection dans la conscience, si l'on veut » (Sartre 35). Christian André et François Lelord explicitent encore plus simplement la thèse de

---

<sup>139</sup> Dans *Leviathan*, Hobbes associe l'émotion au mouvement, comme le montre le titre du sixième chapitre du livre I : « *Of the Interiour Beginnings of Voluntary Motions; commonly called the PASSIONS. And the Speeches by which they are expressed* » (Hobbes 30).

<sup>140</sup> « [N]ous verrons qu'il devient de plus en plus difficile de prétendre que toutes nos émotions sont culturelles » (André et Lelord 23).

<sup>141</sup> Charles Darwin, « Anger », *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872; London: Friedmann, 1979) 239-40.

William James et de ses partisans : « c'est le fait de nous sentir trembler qui nous amène à ressentir la peur ou de celui de pleurer qui nous rend tristes » (André et Lelord 18). Comme le suggère cette théorie, mouvement du corps et mouvement de l'esprit, de l'âme ou de la conscience ne peuvent être séparés. L'originalité de cette hypothèse provient de ce qu'elle postule que l'agitation corporelle préexiste à l'émotion qui ne se déclenche que dans un second temps. L'émotion fait simplement suite à la prise de conscience du désordre organique ressenti par l'individu.

La chronologie de l'émotion proposée par William James ne fait toutefois pas l'unanimité car le courant cognitiviste défend un déroulement inverse : c'est le mouvement métaphorique de la conscience ou de l'esprit, animé ou agité par l'émotion, qui affecte le comportement de l'être humain. En d'autres termes, la tradition cognitiviste<sup>142</sup>, en émettant l'hypothèse que « [n]ous sommes émus parce que nous pensons » [André et Lelord 20]), fait des hommes des êtres majoritairement rationnels dont les facultés intellectuelles sont temporairement obscurcies par l'émotion qui aurait une « fonction perturbatrice des processus rationnels »<sup>143</sup>. Emotion et raison ne feraient pas bon ménage. Dans la tradition philosophique, les émotions sont censées jouer un rôle négatif en ceci qu'elles brouilleraient le raisonnement. Aristote ainsi oppose nettement raison et passion non seulement dans la *Rhétorique* (les passions « sont les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements »)<sup>144</sup> mais aussi dans *Les grands livres d'éthique* : « dans le cas de la maîtrise de soi, raison et passions s'opposent. En survenant dans notre âme trois choses peuvent nous faire appeler méchants : le vice, l'absence de maîtrise de soi, la bestialité »<sup>145</sup>.

---

<sup>142</sup> « Les précurseurs de cette approche se trouvent parmi les philosophes, en particulier les stoïciens de l'Antiquité, comme Epictète (55-135 apr. J.-C.) » (André et Lelord 21).

<sup>143</sup> L'opposition entre raison et passion est clairement présente dans le traité médical que propose Galien. En effet, dans la préface de *L'âme et ses passions*, Jean Starobinski note que, pour Galien, « [l]a part irrationnelle de l'âme est livrée aux passions (colère, désir, peur, tristesse), tandis que l'âme rationnelle (qui est aussi en chacun de nous) est exposée aux erreurs : par défaut de jugement et de méthode ». Jean Starobinski, préface, *L'âme et ses passions*, par Galien (Paris : Belles Lettres, 1995) xviii. Galien clarifie sa position dès les premiers paragraphes de son traité (« la passion provient d'une force irrationnelle en nous qui désobéit à la raison » [Galien 4]) avant de proposer diverses méthodes et exercices susceptibles d'amener chacun à « la guérison de ses passions » (Galien 41). Paul Chemla, dans l'introduction à *L'homme apaisé : colère et clémence*, rappelle que Sénèque utilise la même image pour parler des passions : « l'esprit a une bonne santé—la raison—et de nombreuses maladies—les passions ». Paul Chemla, introduction, *L'homme apaisé : colère et clémence*, traduit du latin par Paul Chemla (Paris : Arléa, 1995) 10. Le philosophe anglais Adam Smith partage cet avis : « his own passions are very apt to mislead him; sometimes to drive him and sometimes to seduce him to violate all the rules which he himself, in all his sober and cool hours, approves of » (Adam Smith 237).

<sup>144</sup> Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit du grec par Médéric Dufour et André Wartelle (Paris : Gallimard, 1991) 109 ; II, 1, 1378a.

<sup>145</sup> Aristote, *Les grands livres d'éthique*, traduit du grec par Catherine Dalimier, préface de Pierre Pellegrin (Paris : Arléa, 1992) 150 ; II, 4, 1200b.



Après ce bref tour d'horizon, force est de constater que « le lien entre les aspects cognitifs et émotionnels est [...] demeuré dans l'ombre, en ce sens que la logique des passions n'est pour ainsi dire jamais mise en relation directe et explicite avec la logique de la connaissance »<sup>146</sup>.

Cependant, la neurobiologie, sous l'impulsion d'Antonio Damasio pour qui « la raison n'est jamais pure »<sup>147</sup>, s'attache depuis peu à démontrer que les affects, loin d'entraver le processus rationnel, pourraient constituer des adjuvants au processus de délibération et de volition. En d'autres termes, l'approche prônée par Damasio met l'accent sur la collaboration qui existe entre raison et émotion<sup>148</sup>. Même si certaines régions du cerveau jouent « un rôle déterminant dans la genèse et l'expression des émotions » (Derouesné 86)<sup>149</sup>, la théorie neurobiologique s'appuie sur l'idée qu'il n'existe pas de centres nerveux ou de zones cérébrales uniquement réservés à l'émotion, postulat avalisé par la recherche médicale :

L'idée de régions cérébrales spécifiquement consacrées aux émotions, situées dans la partie interne des régions temporales (système limbique) a été défendue, dès 1937, par Papez. Cette idée ne peut plus être retenue aujourd'hui. Les formations correspondants au circuit de Papez jouent un rôle également important dans les phénomènes cognitifs, en particulier mnésiques. (Derouesné 85-86)

Cette hypothèse a le mérite de poser clairement la question de la finalité de l'émotion, interrogation qui se trouve en germe dans la thèse phénoménologique défendue par Jean-Paul Sartre pour qui l'émotion « n'est point désordre ni chaos tout pur » (Sartre 35) mais « un mode d'existence de la conscience, une des façons dont elle *comprend* (au sens heideggérien de 'Verstehen') son 'être-dans-le-monde'. Elle a un sens, elle *signifie quelque chose pour ma vie psychique* » (Sartre 116). L'émotion, loin d'être une simple perturbation, est douée d'une logique propre qui lui confère un sens : « nous pouvons concevoir que la conduite émotionnelle n'est nullement un désordre : c'est un système organisé de moyens qui visent une fin. Et ce système est *appelé* pour masquer, remplacer, repousser une conduite qu'on ne peut ou qu'on ne veut pas tenir » (Sartre 45).

Les émotions ont aussi une composante comportementale (« L'émotion nous prépare et souvent nous pousse à l'action » [André et Lelord 14]), ce qui devient un acte social et aussi une

---

<sup>146</sup> Remo Bodei, *Logiques du délire : raison, affects, folie*, traduit de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat (2000 ; Paris : Aubier, 2002) 130.

<sup>147</sup> Antonio Damasio, *L'erreur de Descartes : la raison des passions*, traduit de l'anglais par Marcel Blanc (1994 ; Paris : Jacob, 2001) 177.

<sup>148</sup> Voir à ce sujet Neil Nehring selon qui : « emotions are rational judgments formed out of social interaction ». Neil Nehring, « Emotional Rescue: Feminist Philosophy on Anger », *Popular Music, Gender and Postmodernism. Anger Is an Energy* (London: Sage, 1997) 107.

<sup>149</sup> Par exemple, « le système limbique (et notamment certaines formations sous-corticales, les noyaux amygdaliens) ainsi que certaines parties des régions antérieures du cortex cérébral, les lobes frontaux » (Derouesné 86).

façon d'agir avec autrui, comme le résume Jean-Paul Sartre : « Le passage à l'émotion est une modification totale de 'l'être-dans-le-monde' » (Sartre 122-23). L'expression « le passage à l'émotion » recouvre l'ultime caractéristique des émotions : elles ont une temporalité en ceci qu'elles ont un début (l'émotion « est une *réaction* à un événement » [André et Lelord 14]) et une fin (les passions sont des « états passagers » [Molinié 1992 : 251-52] qui peuvent être brusques et violents [Alain 1210]), temporalité particulièrement importante pour la colère qui est une « éruption soudaine » précédée « d'un déclenchement » lui-même suivi « de l'ascension vers un climax puis d'un apaisement après la crise » (Pachet 1997 : 48).

### **Esquisse d'une théorie de la colère.**

Sans pouvoir entrer dans l'extrême complexité philosophique et religieuse de l'expérience antique et contemporaine de la colère, il est néanmoins possible de délimiter une série de caractéristiques, ce que Pierre Aubenque appelle plus doctement « un *noyau de signification* », dans l'espoir d'appréhender l'essence de la colère, de ses causes, de ses finalités et de ses remèdes sans oublier ses manifestations, physiques et psychiques, individuelles et sociales<sup>150</sup>.

#### **1) La colère : éléments de définition.**

Quelles sont tout d'abord les causes du déclenchement de la colère ? C'est une passion qui éclate en réaction à une offense. Aristote fournit une définition synthétique du déroulement de la colère : « Admettons que la colère est un désir impulsif et pénible de la vengeance notoire d'un dédain notoire en ce qui regarde notre personne ou celle des nôtres, ce dédain n'étant pas mérité » (*Rhétorique* 109 ; II, 2, 1378a)<sup>151</sup>, dédain dont il existe en outre trois types, « le mépris, la vexation, l'outrage » (*Rhétorique* 110 ; II, 2, 1378b). Le philosophe précise que l'on éprouve de la colère « contre ceux qui rient de nous, nous tournent en ridicule, nous raillent ; car ils nous outragent » et contre « ceux qui nous causent tous les préjudices, qui sont des indices d'outrage » (*Rhétorique* 113, II, 2, 1379a)<sup>152</sup>. Sénèque suit les brisées d'Aristote (« Que la colère soit mise en

---

<sup>150</sup> Pierre Aubenque, « Sur la définition aristotélicienne de la colère », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 3 (juillet-septembre 1957) : 312.

<sup>151</sup> Quelques pages plus loin, Aristote ajoute encore plus clairement : « selon notre hypothèse, la colère est émue par le dédain de qui n'a pas le droit de dédaigner » (*Rhétorique* 114 ; II, 2, 1379b).

<sup>152</sup> Voici le commentaire que fait Jean Sarocchi de l'approche d'Aristote : « Aristote, pour qualifier, dans les relations, cet effet de moins-value, emploie le mot *oligaria* : on fait de moi peu de cas, on me réduit à peu, on me manque » (Sarocchi 124).

mouvement par la perception d'une offense, c'est hors de doute »)<sup>153</sup> avant de spécifier les deux causes majeures qui suscitent en nous la colère : « La première, c'est d'avoir l'impression qu'on nous a offensés. [...] La seconde, qu'on nous a offensés injustement » (*Ira* 83). Descartes également souligne que la colère est une vive réaction « contre ceux qui ont fait quelque mal, ou qui ont tâché de nuire, non pas indifféremment à qui que ce soit, mais particulièrement à nous » (Descartes 1093).

Plus exactement, c'est la peine provenant du mépris, en général public<sup>154</sup>, que l'on vient de subir qui met en branle la colère : « On se met en colère, quand l'on ressent de la peine : l'homme peiné est contrarié dans un désir... » (*Rhétorique* 112 ; II, 2, 1379a). Outre son lien avec la peine, la colère a par ailleurs partie liée avec la crainte en ceci qu'elle est plus violente encore si l'offensé redoute que la vexation soit justifiée : « Dans ces cas-là, notre colère est bien plus vive, si nous soupçonnons que nous ne possédons pas du tout ces avantages, ou seulement à un faible degré, ou si l'on ne croit pas que nous les possédions » (*Rhétorique* 113 ; II, 2, 1379b). Que colère et crainte soient dans une certaine mesure complémentaires ne fait aucun doute pour Alain qui, plus de vingt siècles après, pose que « [l]a colère naît souvent de la peur », plus précisément de ce qu'il appelle « la peur de l'imprévu » (Alain 1212-13). Il en conclut : « La colère serait donc toujours peur de soi, exactement peur de ce que l'on va faire, et que l'on sent qui se prépare » (Alain 1213). La colère ne saurait être disjointe des autres passions d'autant moins que saint Thomas d'Aquin n'hésite pas à désigner non la peine mais la tristesse comme l'élément déclenchant de la colère : « la colère est un effet de la tristesse »<sup>155</sup>, ce que Jean Sarocchi confirme récemment car pour lui « [l]a colère semble toujours afflictive » (Sarocchi 149). L'analyse que propose la critique féministe contemporaine ne fait pas exception dans la mesure où Linda M. Grasso rappelle que la colère peut aussi être affliction : « anger that is affliction : fearful and murderous »<sup>156</sup>. Enfin, Jacques Chessex se distingue quelque peu des autres penseurs contemporains, car il choisit de mettre l'accent sur le regret qui caractérise la quinte de colère : « mes accès me chargent d'un pénible sentiment d'erreur et parfois d'injustice

---

<sup>153</sup> Sénèque, *L'homme apaisé : colère et clémence*, introduit et traduit du latin par Paul Chemla (Paris : Arléa, 1995) 51.

<sup>154</sup> Comme le rappelle Pierre Aubenque, Aristote conçoit le mépris comme une offense publique : « le mépris ne se limite donc pas à la relation du méprisant au méprisé : il exige la présence d'un tiers, qui puisse juger de la supériorité du premier sur le second » (Aubenque 308).

<sup>155</sup> Saint Thomas d'Aquin, « Le Christ a-t-il ressenti de la colère ? », tome 2<sup>e</sup>, 3a, article 9, *Somme théologique*, traduit du latin par Ch.-V. Héris (Paris : Desclée, 1958) 287.

opaque »<sup>157</sup>. Malgré ces variantes, l'essentiel est de noter que, dès son déclenchement, la colère s'imbrique à la peine, à la souffrance, à la tristesse et au regret, d'où l'idée qu'il s'agirait d'une émotion « négative »<sup>158</sup>.

Toutefois, saint Thomas en a conscience (« Aussi la colère est-elle une passion composée de tristesse et de désir de vengeance » [Thomas d'Aquin 287]), la peine causée par l'offense est dans la colère rapidement supplantée par ce qu'Aristote, épousant le point de vue du dialecticien, appelle un irrépissible « appétit de vengeance » contre l'affront subi (*Ame* 85 ; I, 1, 403a)<sup>159</sup>. Descartes diagnostique un déroulement analogue puisque la colère « est fondée sur une action qui nous touche et dont nous avons désir de nous venger » (Descartes 1094), caractéristique de la colère que relève Basile de Césarée, lequel constate que les hommes en colère souhaitent « un grand mal à ceux qui les ont offensés »<sup>160</sup>. Dans la chronologie de la colère, le plaisir fait donc suite à la peine déclenchée par « l'avanie endurée » (Sarocchi 124) mais se projette aussi dans l'avenir car « à tout mouvement de colère est consécutif un plaisir dû à l'espoir de se venger » (*Rhétorique* 109 ; II, 2, 1378b), fût-ce un désir imaginaire : « Un certain plaisir lui est consécutif pour cette première raison, et aussi parce qu'on vit sa vengeance en esprit : il se fait alors une représentation, qui cause du plaisir, tout comme celle des mensonges » (*Rhétorique* 110 ; II, 2, 1378b)<sup>161</sup>. Sénèque confirme que dans la colère le plaisir prospectif de vengeance succède à la peine suscitée par l'affront : « Mais, en fait, la colère procure un certain plaisir. Ça soulage de rendre le mal qu'on a subi » (*Ira* 84). Ainsi, tant le déroulement de la colère que sa composition affective très variée étayent la thèse de la solidarité des affects, théorie au départ épicurienne qui pourrait se résumer par la définition de la peur qu'esquisse Alain, avant d'aborder la colère : « L'ordre importe moins ici que la matière, et les termes qui désignent les passions n'empêchent pas d'apercevoir qu'elles sont toutes dans chacune » (Alain 1210).

---

<sup>156</sup> Linda M. Grasso, *The Artistry of Anger: Black and White Women's Literature in America 1820-1860* (Chapel Hill: U of North Carolina P, 2002) 11.

<sup>157</sup> Jacques Chessex, « La colère », *Les huit péchés capitaux*, éd. Nicole Avril (Paris : Complexe, 1991) 65.

<sup>158</sup> Deux types d'émotions coexistent : des « émotions négatives (peur, colère) » et des émotions positives « quand, par exemple, il y a difficulté à s'adapter à une grande réussite inattendue » (Fraisie 228). Pareillement, Aaron Ben-Ze'Ev catalogue la colère, avec la haine, le dégoût et le mépris, comme une émotion négative (Ben-Ze'ev 379-403).

<sup>159</sup> Comme le résume Pierre Aubenque, la vision aristotélicienne de la colère pose l'existence d'un lien très fort entre colère et désir de vengeance : « la définition de la colère comme désir de rendre l'offense est, précisément, de ces définitions qui vont de soi et qu'Aristote présente comme non douteuses » (Aubenque 302).

<sup>160</sup> Basile de Césarée, *Homélie et lettres choisies de saint Basile*, traduit par M. l'abbé Auger (Paris : Crapart, 1789) 76.

<sup>161</sup> Aubenque synthétise : « l'espoir de se venger, c'est-à-dire de rendre douleur pour douleur [...], supprime la douleur initiale et la transforme en plaisir » (Aubenque 305).

Outre la complémentarité qui unit la colère aux autres passions, quelles sont les causes physiologiques et organiques de la colère ? Puisque la colère est une émotion universelle, certaines parties du corps humain ou de l'âme en sont-elles responsables ? La conception antique de la colère qu'expose Galien au 2<sup>e</sup> siècle de notre ère dans *Les passions de l'âme* repose sur une vision tripartite de l'âme, comme l'expliquent Vincent Barras, Terpsichore Birchler et Anne-France Morand :

une première division a lieu entre l'âme rationnelle—située dans le cerveau et dont relèvent les erreurs—et l'âme irrationnelle—située dans les viscères et dont relèvent les passions. Mais [...] à cette partition fondamentale s'ajoute en effet, toujours en parfait accord avec Platon<sup>162</sup>, la division de l'âme irrationnelle en âme irascible et âme concupiscible (logées respectivement [...] dans le cœur et les viscères abdominaux, en particulier le foie. [...] l'emportement, la colère, la crainte, le chagrin, et l'envie relèvent de l'âme irascible, et le désir, de l'âme concupiscible<sup>163</sup>.

En posant que le cœur de l'homme contient l'âme irascible, que le foie reçoit l'âme concupiscible et que dans le cerveau se loge l'âme rationnelle, Galien se positionne en héritier non seulement de Platon mais aussi d'Aristote, comme lui-même le reconnaît : « Le tempérament du cœur est la forme irascible de l'âme et celui du foie, la forme appelée concupiscible par Platon, nutritive et végétative par Aristote » (Galien 87). Aristote prétend en effet que la colère est aux yeux du physicien « un bouillonnement du sang qui entoure le cœur ou celui d'un élément chaud » (*Ame* 86 ; I, 1, 403a)<sup>164</sup>. Sénèque s'inscrit dans la même lignée quand il relève que « [c]ertains d'entre nous voient la colère naître dans la poitrine, par le bouillonnement du sang autour du cœur. Quelle raison ont-ils de lui assigner cette place ? Une seule : la zone la plus chaude du corps, c'est la poitrine » (*Ira* 70).

S'il est néanmoins acquis que l'âme et le corps de l'homme recèlent la colère, l'organe incriminé fluctue au fil du temps et des écrits, comme l'atteste l'affirmation de Lactance un siècle plus tard selon qui c'est Dieu « qui, à l'origine, avait placé la colère dans le foie de l'homme, puisque la cause de cette émotion se trouve, croit-on, dans l'humeur du fiel »<sup>165</sup>. Au 17<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>162</sup> Daniel A. Dombrowski résume la vision platonicienne de l'âme telle qu'elle est exposée dans *La république* 435-442 : « The Platonic view is that the soul, whereby it reasons and searches for wisdom, is rational, whereas that by which it loves, hungers, thirsts, and feels is (irrational and) appetitive. The third part of the soul—*thymos*—is a principle of 'high spirit' by which we feel anger ». Daniel A. Dombrowski, « Anger in *The Philokalia* », *Mystics Quarterly* 24:2 (June 1998): 103-4. Jean Sarocchi rappelle que Platon opère une division « entre le ventre/les désirs (*epithumiai*) et la poitrine/l'impulsion coléreuse (*thumos*) », distinction que reprend « la vieille division thomiste entre les composantes « concupiscible » et « irascible » de l'*appetitus sensitivus* » (Sarocchi 10-11).

<sup>163</sup> Vincent Barras, Terpsichore Birchler et Anne-France Morand, introduction, *L'âme et les passions*, par Galien (Paris : Belles Lettres, 1995) xxxv-xxxvi.

<sup>164</sup> L'image du bouillonnement revient souvent pour décrire la colère : saint Basile mentionne par exemple « les bouillonnemens » (sic) et « les agitations » qu'occasionne cette passion (Basile 76).

<sup>165</sup> Lactance, *La colère de Dieu*, introduit et traduit du latin par Christiane Ingreneau (Paris : Cerf, 1982) 197.

Descartes donne l'impression de faire fusionner les deux hypothèses en suggérant que la colère surgit à cause de l'action qu'exerce la bile sur le cœur :

C'est le désir joint à l'amour qu'on a de soi-même qui fournit à la colère toute l'agitation du sang que le courage et la hardiesse peuvent causer ; et la haine fait que c'est principalement le sang bilieux qui vient de la rate et des petites veines du foie qui reçoit cette agitation et entre dans le cœur, où, à cause de son abondance et de la nature de la bile dont il est mêlé, il excite une chaleur plus âpre et plus ardente que n'est celle qui y peut être excitée par l'amour ou par la joie. (Descartes 1094)

Si, comme le souligne Ferdinand Alquié, « en reconnaissant dans la colère le rôle de la bile, Descartes suit une idée culturellement admise » (Descartes 1096)<sup>166</sup>, le philosophe se distingue cependant de la conception antique de la colère. Dans le sillage des trouvailles scientifiques modernes pour qui la colère, malgré la correspondance traditionnellement établie entre cerveau et rationalité, dérive de l'agression et de l'hostilité inhérentes à la partie reptilienne du cerveau humain (Nehring 111), les théories contemporaines mettent l'accent sur la composante hormonale et chimique de la colère, comme le résume Jean-Pierre Dufreigne (« La colère met en branle deux hormones, l'adrénaline et la noradrénaline. Ce mariage dilate les coronaires, stimule l'activité cardiaque et coupe la digestion... » [Dufreigne 90]) et Jacques Van Rillaer : « la colère s'accompagne d'une stimulation du système nerveux végétatif, qui comprend notamment une sécrétion accrue d'adrénaline. [...] Plus le système nerveux (ortho) sympathique est stimulé, plus la colère risque d'être forte » (Van Rillaer 39). Pour définir la colère, on a désormais recours au jargon médical, en particulier « le langage de la neurochimie » qui recense les « mille actes divers de la comédie neuronale hormonale, le calcul des taux d'adrénaline » (Sarocchi 7) sans oublier les effets et les méfaits « de l'épinephrine ou de la sérotonine sur le système limbique » (Sarocchi 13).

La colère a beau être universelle, des facteurs individuels liés à la nature de chacun n'en prédisposent pas moins aux accès d'emportement, comme le postule déjà la théorie humorale antique qui Jean Starobinski le précise, définit la nature humaine depuis Hippocrate « par la mixture ou crase variable de quatre humeurs : sang, bile, phlegme, bile noire ou mélancolie » (Starobinski xi). Un tel équilibre est sans cesse modifié par « les qualités cardinales supposées (sec, humide, froid, chaud) » que Galien apparie avec « les éléments premiers hypothétiques (eau, air, terre, feu) » (Starobinski xi). Une telle conception du corps humain est admise du temps de Sénèque pour qui il existe chez l'être humain divers terrains :

---

<sup>166</sup> On retrouve dans la correspondance entre bile et colère l'étymologie latine *cholera* qui a pris le sens de « bile » par contamination du grec *kholê*. « Colère », *Grand Larousse universel* (Paris : Larousse, 1985) 3640.

Le terrain le plus favorable à la colère, c'est l'esprit de nature bouillante. Il faut savoir que comme il existe quatre éléments—le feu, l'eau, l'air et la terre—quatre forces leur correspondent—le chaud, le froid, le sec et l'humide. Et la diversité des lieux, des animaux, des corps et des esprits vient du mélange de ces éléments. Les natures penchent vers celui qui a été le plus abondant en elles. Voilà pourquoi nous qualifions les régions d'humides, de sèches, de chaudes et de froides. Les mêmes discriminations jouent chez les animaux et les hommes : tout dépend de la dose d'humide et de chaud que chacun porte en soi. Selon l'élément dont la part prévaudra chez lui, il aura tel ou tel caractère. Si c'est le chaud, on aura des irascibles. (*Ira* 69-70)

On comprend mieux pourquoi le philosophe compare la colère à un incendie<sup>167</sup> qui ravage plus ou moins selon l'inflammabilité du matériau :

L'important, ce n'est pas la grandeur du mobile qui la suscite, mais la nature de l'âme où elle s'introduit. De même à l'égard du feu, ce n'est pas son intensité qui compte, mais la place où il vient s'abattre. Il est des constructions massives que le feu n'a pas entamées. Par contre, des matériaux secs, sur lesquels il y a prise, nourrissent une simple étincelle, jusqu'à en dégager l'incendie<sup>168</sup>.

La colère change par ailleurs d'aspect au fil de la vie : « Les vieillards sont acariâtres et bougons, comme les malades, comme les convalescents, comme les gens dont la chaleur a été épuisée par la fatigue, ou par une saignée » (*Ira* 70), ce qui est médicalement démontré par Galien : s'il est vrai que « la nature des jeunes gens est furieuse et que celle des vieillards est âcre, découragée et dure », cela « n'est pas dû au nombre des années, mais au tempérament du corps propre à chaque âge. En effet, le tempérament des jeunes est chaud et très sanguin, celui des vieillards peu sanguin et froid » (Galien 107). Outre l'âge, le sexe joue aussi un rôle considérable dans la colère car les femmes ont un tempérament propice à certaines bouffées frivoles de colère : « les colères des enfants et des femmes sont plus violentes que profondes et commencent moins fort » (*Ira* 70).

Dès lors, il existe non une colère mais bien, comme le rappelle Pierre Pachet, des colères (« Colère ? Ce sont des colères, au pluriel. Il faut les énumérer, faire sonner leur nombre, leur multiplicité, essayer d'abord d'entendre ce qui fait le son propre de chacune » [Pachet 1997 : 7]), dont Sénèque propose une typologie : « dure, farouche, tantôt blanche, ayant chassé le sang vers l'intérieur du corps, tantôt rouge vif, couleur carnage, quant toute la couleur monte au visage » (*Ira* 97). Ce sont les mêmes teintes qu'utilise Lactance quand il constate qu'en cas de colère « le visage s'altère, tantôt empourprant et tantôt blêmeissant » (Lactance 105)<sup>169</sup>. Pareillement,

---

<sup>167</sup> Saint Basile également compare la colère humaine à un incendie puisqu'il affirme que le colérique « brûle » de se venger (Basile 77).

<sup>168</sup> Sénèque, « Livre II, lettre 18 », *Entretiens. Lettres à Lucilius*, éd. Paul Veyne (Paris : Laffont, 1993) 645.

<sup>169</sup> Le rouge est souvent associé à la colère. Sarocchi, par exemple, souligne que « [l]a colère est dans le prisme émotionnel comme le rouge dans celui des couleurs » (Sarocchi 10). Sénèque explique la connexion plus en détail : « si les colériques ont le teint rubicond, la raison en est simple : leur couleur naturelle est celle que la colère ne donne aux autres que temporairement, car chez eux le sang est mobile et agité » (*Ira* 70).

Descartes diagnostique deux espèces de colère : « l'une qui est fort prompte et se manifeste à l'extérieur, mais néanmoins qui a peu d'effet et peut facilement être apaisée ; l'autre qui ne paraît pas tant à l'abord, mais qui ronge davantage le cœur et qui a des effets plus dangereux » (Descartes 1095). La distinction entre colère intériorisée, froide, sans emportement et colère extériorisée, chaude, avec emportement, trouve un écho dans la théorie contemporaine de Marc Faessler : « Chez les uns, il [le surgissement de la colère] se manifeste à travers une explosion. Pour d'autres, il est une sorte d'implosion intérieure, un peu comme on ravale sa salive. On devient rouge ou blême de colère »<sup>170</sup>. La neurobiologie confirme que les manifestations de la colère varient en fonction du type d'emportement éprouvé : la colère, d'une part, se traduit par « un événement psychique particulier, de nature violente, et, d'autre part, s'accompagne d'un comportement d'hyperactivité (l'irritation) et d'agressivité. Mais nous savons qu'il existe des colères froides ou rentrées, sans manifestation comportementale d'hyperactivité ni d'agressivité » (Derouesné 75). Puisqu'il existe diverses natures humaines et de multiples colères, il est possible de passer en revue la gamme des coléreux : comme le note Jean Sarocchi sur le mode ludique, Aristote classe « les coléreux en irascibles (les « soupe-au-lait), acrocholes (les maniaques de l'humeur âcre) et picrocholes (les rancuniers) » alors que Sénèque dénombre « le maussade, le bourru, l'atrabilaire, le rageur, le criard, le mauvais coucheur, le hargneux, le morose, et, par circonlocution, le fanatique chaud » (Sarocchi 10)<sup>171</sup>.

A ce niveau de description, il est toutefois difficile de visualiser ce qu'est la colère : il convient plutôt, afin de pouvoir l'évaluer, de s'attacher aux preuves tangibles que cette passion donne de son existence afin d'en saisir les effets tant sur le furieux que sur autrui.

---

<sup>170</sup> Marc Faessler, « Tel un souffle brûlant », *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*, éd. Pierre Pachet, collection Morales 23 (Paris : Autrement, 1997) 93.

<sup>171</sup> Jean Sarocchi, qui ne cite pas ses sources, pense sûrement à un passage de *Ethique à Nicomaque* dans lequel Aristote recense « les irascibles, qui se mettent en colère sans crier gare, contre des gens qui n'en peuvent mais, pour des choses qui n'en valent pas la peine et plus violemment qu'il ne convient », puis « [l]es caractères très colériques » qui « sont vifs à l'excès et portés à la colère envers tout le monde et en toute occasion », puis les « caractères amers » qui « sont difficiles à apaiser et restent longtemps sur leur colère » avant de finir avec les « caractères difficiles », à savoir « ceux qui s'irritent dans les choses qui n'en valent pas la peine, plus qu'il ne faut et trop longtemps, et qui ne changent de sentiments qu'ils n'aient obtenu vengeance ou châtement » (*Nicomaque* 198-99 ; IV, 11, 1126a). Une autre source possible se trouve dans *Ethique à Eudème* : « Les genres de ces passions tirent leurs noms de ce qu'elles diffèrent selon leurs excès : temps, intensité, causes des affections. Par exemple, l'homme vif éprouve une émotion plus vite qu'il ne faut, l'homme intraitable est irascible avec trop d'intensité, le rancunier garde longtemps sa colère, le batailleur et l'injurieux le sont à la suite des tracasseries que leur impose la colère des autres » (*Eudème* 63 ; II, 3). Même si Sarocchi ne précise pas non plus les références du passage de Sénèque auquel il fait allusion, il doit s'agir des pages que l'auteur consacre très tôt dans son traité aux diverses variétés de colère, telle ou telle pouvant être qualifiée « d'amère, d'âpre, de bilieuse, d'orageuse, d'explosive, d'intraitable, de féroce—autant de types de colère bien distincts. Ajoutons-y l'humeur maussade : c'est l'irascibilité des délicats » (*Ira* 26-27).



## **2) Visions et valeurs de la colère.**

Les écrits philosophiques ou religieux prêtent à la colère trois facettes principales. La colère a été tout d'abord cataloguée comme un mal absolu, comme un péché que l'homme devrait coûte que coûte extirper de son cœur ou de son âme. Cependant, il existe, pour les chrétiens, une sainte colère divine susceptible d'inspirer les actions d'hommes vertueux. L'édification personnelle et l'utilité sociale qu'implique la colère ouvrent la voie à une troisième et dernière interprétation, plus contemporaine quoique partiellement empruntée à la philosophie grecque de Platon et d'Aristote, qui voit en la colère un instrument démocratique de réforme et de justice sociale.

### **a) Le fléau de la colère.**

Pour de nombreux philosophes de l'Antiquité, comme pour les apologistes chrétiens, la colère humaine, lorsqu'elle est extériorisée et explosive, s'apparente à une catastrophe naturelle. Plutarque par exemple considère que la colère est une force naturelle potentiellement dévastatrice : « when anger, like a gale, is upon us »<sup>172</sup>. Pour Lactance, la colère « envahit une âme, comme une tempête sauvage » et y soulève des « remous » (Lactance 105). Saint Basile également compare la colère à « une tempête imprévue », à « un torrent impétueux » (Basile 74) ou à « un torrent qui se précipite dans une vallée qui entraîne tout ce qui s'oppose à son passage » (Basile 76). La colère, explosion néfaste qui met le coléreux « hors de soi » (Faessler 95), se traduit par de nombreuses modifications physiques et comportementales que Jacques Chessex, goguenard, résume : « Littéralement, l'intégrité du visage du maître d'œuvre en prend un coup : la démonstration lui fait *perdre la face* » (Chessex 66). Ainsi, la colère s'accompagne d'une métamorphose physique qui enlaidit le furieux, notamment dans les cas où son visage « se peint en rouge » (Basile 78) du fait que « le sang lui bout autour du cœur, bouillonnant et agité comme par la violence du feu. L'effet qui s'en marque au dehors le défigure entièrement, le fait paroître tout autre qu'il n'est pour l'ordinaire, le change comme un masque de théâtre » (Basile 77). La description que donne saint Basile au 4<sup>e</sup> siècle est en tous points semblable à la manière dont les stoïciens, par l'entremise de Sénèque, dépeignent la difformité qui s'empare de l'homme en colère : « Elle défigure le plus charmant visage, fait grimacer les traits les plus sereins. Toute

grâce disparaît chez les gens en colère » (*Ira* 89). Sénèque ajoute : « aucune passion n'a plus triste figure [...] » car la colère gonfle aussi les yeux et les veines du furieux (*Ira* 97)<sup>173</sup>. De même, pour Plutarque, la colère est synonyme de laideur et de gonflement : « anger [...] puffs up and distends the face in an unbecoming way » (Plutarque 113). Les images d'échauffement, de gonflement et d'agitation communiquent la laideur repoussante d'une passion qui souille les traits des furieux. Les furieuses n'étant pas épargnées, Ovide se voit du même coup contraint de déconseiller aux dames l'empirement qui « gonfle le visage, grossit les veines d'un sang noir, et allume dans l'œil tous les feux de la Gorgone »<sup>174</sup>. Au 17<sup>e</sup> siècle, les moralistes chrétiens déplorent la hideur intrinsèque d'une passion qui se voit et s'entend, que ce soit par le biais de Thomas Fuller (« Had Narcissus himself seen his own face when he had been angry, he could never have fallen in love with himself ») ou de Jeremy Taylor : « It makes a Mans body monstrous, deformed, and contemptible, the eyes cruel, the face pale or fiery, the gate fierce, the speech clamorous and loud »<sup>175</sup>. L'homme en colère, s'il arrive encore à parler<sup>176</sup>, subit en effet une altération de la voix qui devient « rude » (Basile 78), ce qui n'échappe pas à la sagacité de Plutarque : « anger [...] utters a voice still more ugly and unpleasant... » (Plutarque 113). Jacques Chessex s'amuse aujourd'hui de la bestialité de la colère qui « est aussi une voix : une voix *blanche*, d'abord, puis un éclat, un cri, elle peut passer par le feulement, l'aboiement, les rugissements—où l'on retrouve onomastiquement la profusion de la zoologie » (Chessex 65)<sup>177</sup>.

Le visage du furieux, dont les « yeux pleins de sang étincellent » (Basile 78)<sup>178</sup> et dont le nez, selon les Hébreux, « se dilate » tandis que « ses narines frémissent »<sup>179</sup>, inspire à juste titre de la terreur, peur que renforce l'agitation sauvage troublant son corps :

---

<sup>172</sup> Plutarque, « On the Control of Anger », *Moralia*, trans. W. C. Helmbold (1939; Cambridge: Harvard UP, 2000) 135.

<sup>173</sup> Pour Sénèque, le furieux est hideux car il a « les veines gonflées, les yeux jaillis de leurs orbites et courant en tout sens, ou fixant un seul point et n'en déformant pas » (*Ira* 97).

<sup>174</sup> Ovide, *Les amours*, traduit du latin par Félix Lemaistre (Paris : Garnier, n.d.) 271.

<sup>175</sup> Thomas Fuller, *Holy State and the Profane State* (Cambridge: R. Daniel, 1642) 170. Jeremy Taylor, *Holy Living and Holy Dying*, ed. P. G. Stanwood (1651; Oxford: Clarendon, 1989) 238-39.

<sup>176</sup> Pour Lactance, la colère fait « bégayer la langue » (Lactance 105), dérèglement que ne manque pas de noter M. le Chevalier de Jaucourt qui signe l'article « colère » dans l'*Encyclopédie* du 18<sup>e</sup> siècle : « le bégayement, la voix enrôlée, le parler précipité ». Monsieur le Chevalier de Jaucourt, « Colère », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, Facsimilé de la première édition de 1751-1780, vol. 8 (Stuttgart : Verlag, 1967) 615.

<sup>177</sup> Ann Lecercle observe que ces deux dimensions de la colère sont celles que privilégiaient aussi les contemporains de Shakespeare : « Rougissement et rugissement, voilà les deux faces élisabéthaines—visuelle et auditive—de la colère ». Ann Lecercle, « Des ours et des hommes », *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*, éd. Pierre Pachet, collection Morales 23 (Paris : Autrement, 1997) 118.

<sup>178</sup> Lactance également note que la colère « fait flamboyer les yeux » (Lactance 105).

Ajoute le bruit des dents<sup>180</sup> qui s'entrechoquent dans leur faim de manger quelqu'un—comme les sangliers qui aiguissent leurs défenses en les frottant. Ajoute les articulations qui craquent quand les mains se tordent, la poitrine sans cesse martelée, le halètement précipité et les gémissements arrachés des entrailles, le corps en équilibre instable, les mots incohérents coupés d'exclamations subites, les lèvres qui tremblent et soudain se serrent en laissant échapper un sifflement terrible. (*Ira* 97-98)

Ce que Jean Starobinski dans la préface au traité de Galien nomme « l'animalité sauvage de la colère » (xviii) constitue un lieu commun qu'affectionnent aussi les exégètes chrétiens, notamment saint Basile pour qui la colère « change l'homme en une bête féroce » car le furieux « aiguise ses dents comme un sanglier » (Basile 75, 77), comparaison qui évoque aussi le portrait que brosse Galien du coléreux : « peu s'en fallait que l'écume lui sortît de la bouche comme les sangliers » (Galien 13). A l'origine de cette métamorphose du furieux se trouve la « racine amère » de la colère (Basile 90) qui inocule à l'homme serein un poison ou un venin<sup>181</sup> : « Ce que fait le venin dans les animaux venimeux, la colère le fait dans ceux qu'elle anime. Ils sont enragés comme des chiens, s'élancent comme des scorpions, mordent comme des serpents » (Basile 75)<sup>182</sup>. Par conséquent, les coléreux, qui possèdent toutes les caractéristiques des bêtes sauvages<sup>183</sup>, agissent en « ennemis irréconciliables de l'homme » (Basile 75)<sup>184</sup>. Pour les stoïciens comme pour les épicuriens, la colère, « l'inhumaine » selon Sénèque (*Ira* 21), « ravale l'homme lui-même à un niveau infra-humain »<sup>185</sup>. Marc-Aurèle va plus loin encore étant donné qu'il accuse l'homme en colère de se comporter, non comme un être infra-humain, mais comme un être infra-animal qui ne suit pas même l'exemple vertueux donné par les abeilles « les abeilles

---

<sup>179</sup> Pierre Chaunu, *La violence de Dieu* (Paris : Laffont, 1978) 71. Il existe un lien étroit entre colère et respiration, notamment dans les Saintes Ecritures : « The OT considers the nose not so much an organ of smell [...], as an 'organ of anger', when God's anger is kindled, [...] smoke goes up from his nostrils ». H. Kleinknecht, J. Fichtner, G. Stählin et al., *Wrath* (London: Black, 1964) 14. Denis Vasse confirme que le souffle, la bouche et le nez jouent un grand rôle dans l'extériorisation de la colère avant de préciser que « dans les langues sémitiques—et dans la Bible en particulier—, le nez et la colère sont un seul et même mot » (Vasse 84).

<sup>180</sup> C'est une image que Lactance reprend à son compte puisqu'il prétend que la colère fait « claquer les dents » et « trembler la bouche » (Lactance 105).

<sup>181</sup> Jean Cassien suit les brisées de Basile car il dépeint la colère comme un « mortel poison » (Cassien 337), expression qui réapparaît encore la plume de Jeremy Taylor : « it is an universal poison » (Jeremy Taylor 238). De même, dans le scénario inventé par Jacques de Lacretelle pour illustrer la colère, le protagoniste, après un accès de colère, s'écrie : « Je n'avais point de sommeil, mais j'éprouvais un engourdissement dans tous les membres, trace du terrible poison qui m'avait été versé tout à l'heure » (Lacretelle 184).

<sup>182</sup> Plutarque aussi compare la colère à une morsure : « like the bites of vipers, which, when, thoroughly inflamed with rage and pain, eject their excessive fiery passion upon those who have hurt them » (Plutarque 117).

<sup>183</sup> Sarocchi se gausse de l'animalisation qu'induit la colère : « nous sommes, tel le cercopithecus nictitans, horripilés, notre face devient rouge comme celle du macaque rhésus, nous frappons du pied comme le lapin, nous grondons à la manière du chat, nous exhibons tel le chien nos canines, non sans émettre parfois des piaulements incisifs de passereau sinon les hurlements du gorille et le tish-shist de l'orang-outang » (Sarocchi 15).

<sup>184</sup> Sénèque analyse la colère comme une émotion fondamentalement contre nature : « L'homme est sur terre pour l'entraide, la colère pour l'entre-destruction. Il veut rassembler, elle veut diviser. Lui, faire du bien, elle, faire du mal. Lui, sauver même l'inconnu, elle, frapper même l'être cher » (*Ira* 27).

n'agissent pas comme lui, ni tous les autres animaux faits pour vivre en troupes »<sup>186</sup>. La vision des stoïciens (et celle des chrétiens n'est guère différente) aboutit donc à ce paradoxe : la colère, quoique le propre de l'homme<sup>187</sup>, est le comble de l'inhumanité.

La colère est une chute d'autant plus manifeste dans l'animalité et dans la sauvagerie que modifications physiques et troubles psychiques œuvrent de concert. A l'instar d'une maladie<sup>188</sup>, la colère, « bouleverse l'état d'esprit » (Lactance 105), obscurcit la raison<sup>189</sup>, voire l'abolit, rendant ainsi le furieux temporairement dément. Pour Sénèque, la colère, qui a « l'air d'une folle en son voile de fumée noire » (*Ira* 90)<sup>190</sup>, pousse les coléreux, lesquels « crient et s'agitent comme des forcenés » (Basile 76), à la démence passagère. Comme le rappelle Jacques de Lacretelle, pour Sénèque, colère et raison sont totalement incompatibles : « la colère est, par essence, rebelle, effrénée, indomptable, et si elle écoute la raison et se laisse conduire, ce n'est déjà plus la colère » (Lacretelle 159)<sup>191</sup>. Pour Horace aussi, dans l'épître intitulée « Conseils à Lollius », « [l]a colère est, à vrai dire, une folie intermittente »<sup>192</sup>. C'est à cette formule *ira furor brevis est* que pense certainement saint Basile lorsque dans son homélie il avance que « la colère est une courte frénésie » (76). Encouragé par le sens du mot *furor* qui signifie « folie » en latin, Sénèque ne manque pas l'occasion de souligner l'analogie liant furieux et déments : « une excessive colère aboutit au délire. Evitons donc la colère, non tant par goût de la mesure que pour sauvegarder notre santé mentale » (*Lucilius* 645).

---

<sup>185</sup> Christiane Ingremeau, Introduction, *La colère de Dieu*, par Lactance (Paris : Cerf, 1982) 19.

<sup>186</sup> Marc-Aurèle, *Pensées*, traduit du grec par A. I. Tranoy, préface d'Aimé Puech (Paris : Belles Lettres, 1925) 130.

<sup>187</sup> « Ce qu'on devrait dire, c'est qu'il n'y a pas de colère chez les fauves, ni chez aucun être vivant sauf l'homme » (*Ira* 25). Cette vision est assez singulière, comme le prouve l'opinion de Lactance pour qui « lorsqu'ils [les animaux] se mettent en colère, ils émettent un son qui semble quereller » (Lactance 113). Jean Sarocchi de nos jours recense, sur le mode ludique, les manifestations de la colère tant chez les animaux que les êtres humains : « [l]e lapin frappe du pied, le porc-épic fait sonner ses piquants, le gorille dresse sa crête de poils, le cercopitèque s'horripile, le coq hérissé son cou, le caméléon s'enfle et siffle, l'homme d'Europe serre le poing, la femme d'Australie jette de la poussière... » (Sarocchi 7). Le critique français précise que la colère est loin d'être le propre de l'homme (« les animaux en sont affectés, bien sûr, aussi les éléments. [...] Le vent souffle où il veut ») avant de proposer une « météorologie de l'émotion » (Sarocchi 178-79). Christian Derouesné montre encore plus nettement son opposition à la thèse de Sénèque : « rien de plus universel que la colère puisqu'elle touche aussi bien les animaux (la colère du lion), les éléments (la colère des flots) que les dieux, les peuples et les hommes » (Derouesné 75).

<sup>188</sup> C'est Plutarque qui met l'accent sur la correspondance entre colère et maladie (« malady » [155]), affirmant notamment que le coléreux est comparable à un fiévreux (« in a fever » [Plutarque 115]).

<sup>189</sup> Pour Cassien, la colère « enténébre notre œil intérieur » et nous empêche de « juger avec discernement », de « jouir d'une sainte contemplation » et de « conseiller raisonnablement les autres » (Cassien 337).

<sup>190</sup> Dès les premières lignes de son traité, Sénèque affirme que la colère agit « comme une folle » (*Ira* 21).

<sup>191</sup> Jacques de Lacretelle fait sans doute allusion au passage suivant : « Bref, si elle souffre des bornes, il la faut nommer autrement : ce n'est plus la colère comme je la comprends, sans frein, indomptée... » (*Ira* 32-33).

<sup>192</sup> Horace, *Les œuvres complètes*, traduit du grec par Jules Janin (Paris : Hachette, 1871) 298.

Il y a sur la question unanimité car Galien, qui pose sur la colère le regard du médecin, compare également colère et aliénation (« je vis un homme s’empresse d’ouvrir une porte, et, n’y parvenant pas comme il le fallait, mordre la clé, frapper la porte du pied, injurier les dieux, les yeux furibonds tel un fou » [Galien 13]), opinion corroborée en Angleterre plus de dix siècles après par Robert Burton : « there is no difference between a madman and an angry man in the time of his fit »<sup>193</sup>. Ainsi, la fonction perturbatrice que beaucoup prêtent aux émotions s’avère plus flagrante encore dans le cas des accès de colère qui ne sont rien moins que des « accès de déraison » (Lacretelle 183)<sup>194</sup>. Comme toutes ces perturbations pestiférées (« pestiferous perturbations ») que sont la cécité du cœur, la fierté, la vaine gloire, l’hypocrisie, l’envie, la haine et la méchanceté (Burton 271), la colère « altere la bonne constitution de notre ame, obscurcit les lumieres de notre raison, nous éloigne de dieu » (Basile 90-91). Pour les chrétiens, la colère est un emportement malin car il y a clairement un lien entre « celui que la colere transporte » et « celui que le démon possede » (Basile 76). Montaigne, par l’image de l’ébranlement (« Il n’est passion qui esbranle tant la sincerité des jugemens que la colère »)<sup>195</sup>, résume la perturbation de l’esprit que cause la colère. L’altération peut culminer en une sorte de cécité de la raison, si l’on en croit Robert Burton : « They are void of reason, inexorable, blind, like beasts and monsters » (Burton 270). Ces gens sont dénués de raison, insensibles à la raison, aveugles » (456). L’image de la cécité métaphorique du coléreux est reprise à son compte par Cassien (« le mouvement de la colère, dans son bouillonnement, aveugle les yeux du cœur et y introduit la « poutre » mortelle d’une maladie plus grave, l’empêchant de contempler le soleil de justice » [Cassien 345])<sup>196</sup>, vésanie temporaire qui s’illustre aussi par le fait que le furieux s’attaque à « des objets insensibles » (Cassien 361)<sup>197</sup> ou à des animaux qui ne peuvent pourtant pas offenser délibérément quelqu’un (*Ira* 77-78).

<sup>193</sup> Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, ed. Holbrook Jackson (1621; London: Dent, 1972) 269.

<sup>194</sup> Christiane Ingreneau, par exemple, rappelle que la colère était pour la philosophie morale antique conçue comme *pathos* ou *perturbatio*, c’est-à-dire comme un mouvement contraire à la raison, ou bien une perversion de la raison à partir d’une idée fautive (Ingreneau 52). M. le Chevalier de Jaucourt appelle la colère « cette inquiétude ou ce desordre de l’ame » (Jaucourt 614).

<sup>195</sup> Montaigne, « De la colère », *Essais*, 1580, *Œuvres complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat (Paris : Gallimard, 1962) 692.

<sup>196</sup> La cécité qu’induit la colère n’est pas toujours métaphorique. M. le Chevalier de Jaucourt affirme que « quelques observations nous apprennent qu’il y a des personnes qui, à la suite d’une grande *colere*, ont perdu tour-à-tour l’ouïe, la vue & la parole, & d’autres qui sont tombées pendant plusieurs jours dans un état d’insensibilité » (Jaucourt 615).

<sup>197</sup> Cassien exhorte les croyants à prendre conscience de l’ineptie de leurs colères passées « contre un calame lorsqu’il était trop gros ou trop fin, contre un canif lorsque le tranchant en était émoussé, ou contre la pierre à feu si par hasard, lorsque nous avions hâte de nous mettre à lire, l’étincelle tardait à jaillir » (Cassien 361).

Voilà pourquoi l'ivresse symbolise souvent l'éclipse passagère de la raison que représente la colère. Pour Aristote notamment la colère embrume quelque temps la raison, comme le ferait l'alcool : « En l'emportant, sa passion a rendu inactif son raisonnement. Mais une fois libéré de sa passion comme on l'est de l'ivresse, il redevient lui-même » (*Grands livres* 159 ; II, 6, 1202a). Cette image met en exergue la temporalité inhérente à la colère, qui, Jacques de Lacretelle le souligne, est un sentiment passager d'excitation ayant une forte ressemblance avec l'état d'ébriété : « La colère a beaucoup de traits communs avec l'ivresse. A l'excitation succède sans transition la torpeur. L'homme qui s'agitait et se voyait environné de lumières, cet homme se trouve tout d'un coup inanimé dans les ténèbres » (Lacretelle 177). La colère, état frénétique de courte durée, se solde, au mieux, par un retour à la réalité des plus douloureux ou, au pire, le furieux passe de vie à trépas : « In hot choleric bodies, nothing so soon causeth madness as this passion of anger, besides many other diseases [...] it diminishes blood, it increases bile, and [...] many times kills them quite out » (Burton 270). Sénèque mettait déjà en garde contre la possibilité de ne jamais se réveiller d'une éruption de colère : « Il n'est pas de voie plus rapide vers la folie. Beaucoup ont prolongé leur colère en folie furieuse, et n'ont jamais retrouvé leurs esprits. La colère a poussé Ajax dans la fureur ; la fureur dans la mort » (*Ira* 91).

En outre, la colère retranche à l'homme sa dignité (« There is a Dignity in Good-sense that is offended and defaced by Anger »)<sup>198</sup>, sa civilité (la colère « refait de moi, pour un instant, un sauvage » [Lacretelle 152]) et sa grandeur : « Il s'agit d'avoir présentes à l'esprit la laideur de l'âme de ceux qui sont en colère, et la beauté de ceux qui sont exempts de colère » (Galien 119). La colère, parce qu'elle est vile (« Donc, il n'y a dans la colère—même quand, véhémence, elle foudroie du regard les hommes et les dieux—rien de grand, rien de noble » [*Ira* 49]), révèle ce qui est bas chez les coléreux : « their utter littleness and weakness », « their meanness of soul » (Plutarque 117). Cette passion ne sied pas à la noblesse de l'homme de bien car l'enragé, loin de montrer son courage, exhibe sa faiblesse : Sénèque, postulant que la colère est l'apanage des femmes (*Ira* 48) et des impuissants (« or, ce sont les bébés, les vieillards et les malades qui sont le plus irascibles ; l'humeur bougonne est caractéristique de tous les êtres naturellement sans force » [*Ira* 38]), procède par analogie pour tenter de prouver que tous les gens en colère sont des faibles. Marc-Aurèle partage cet avis et renchérit : « Ce serait une preuve de faiblesse que de te fâcher [...] » (Marc-Aurèle 126). Galien, qui fait de l'emportement une caractéristique

intrinsèque de la jeunesse, apporte une caution médicale à ce point de vue : « La nature des jeunes est donc encline non seulement au chagrin mais aussi à l'emportement et à la gourmandise » (Galien 29). Ainsi, ceux qui considèrent la colère comme un fléau ont un argument de poids : la colère, couarde et pateline, se déguise en courage pour mieux abuser l'humanité<sup>199</sup>.

Si, sur le plan individuel, la colère est un vice grave, les effets de cette passion sont plus odieux encore pour la société car de la colère naît souvent le conflit. D'un point de vue langagier tout d'abord, cet affect s'illustre par moult discussions animées, joutes verbales, controverses ou simples disputes dont l'injure est une composante majeure. Même si en 1674 Boileau écrit dans le chant III de l'*Art poétique* que « la colère est superbe et veut des mots altiers »<sup>200</sup>, devise que fait sien Pierre Pachet pour qui la violence de la colère « est propice à l'expansion poétique » [Pachet 1997 : 35]), nombre de commentateurs<sup>201</sup>, tel Plutarque, regrettent l'obscénité verbale inhérente à la colère : « the tongue of angry becomes rough and foul and breaks out in unseemly speeches, it brings forth insolence which creates irremediable enmity and argues a festering malevolence within » (Plutarque 115). C'est pourquoi dans le chapitre éloquemment intitulé « Contre les gens disputeurs et brutaux », Epictète décrit l'homme de bien comme celui qui « ne se dispute lui-même avec personne, et autant qu'il le peut, en empêche les autres » (Epictète 313).

Plus grave encore, la colère se déroule fréquemment sur fond de violence<sup>202</sup>, l'*agōn* verbal n'étant que le prélude d'un déchaînement plus sérieux : « Légèreté de la langue, paroles

---

<sup>198</sup> George Savile, *A Character of King Charles the Second: And Political, Moral, and Miscellaneous Thoughts and Reflections* (London: Tonson and Draper, 1750) 135.

<sup>199</sup> Pour les stoïciens, même les héros qui s'adonnent à cette passion délétère sont corrompus : « Et la chute d'Achille, quand se produisit-elle ? Quand Patrocle mourut ? Loin de là ! Mais quand il laissa éclater sa colère, quand il pleura pour une jeune fille, quand il oublia qu'il était là, non pas pour conquérir des maîtresses, mais pour combattre » (Epictète 86). L'importance de la colère dans l'*Illiad*e, dont les premiers mots sont « Chante, Déesse, la colère du Péléide Achille, pernicieuse colère qui valut aux Achéens d'innombrables malheurs [...] » n'échappe pas aux commentateurs, en particulier Pierre Pachet qui estime que cette œuvre est un « poème de la colère » (Pachet 1997 : 25). Homère, *Illiad*e, traduit par Robert Meunier, préface de Fernand Robert (Paris : Poche, 1972).

<sup>200</sup> « Chaque passion parle un différent langage:/ La colère est superbe et veut des mots altiers/ L'abattement s'explique en des termes moins fiers ». Nicolas Boileau, *Satires. Epîtres. Art poétique*, 1674a, éd. Jean-Pierre Collinet (Paris : Gallimard, 1985) 243.

<sup>201</sup> Selon George Savile, la colère, à l'instar de l'alcool, pousse l'homme à la grossièreté : « Anger, like Drink, raiseth a great deal of unmannerly Wit » (Savile 135). Pour Hobbes, le langage de la colère, parce qu'il est trop ordurier, ne peut être considéré comme un langage des passions à part entière : « The language of Vain-Glory, of Indignation, Pitty and Revengfulness, *Optative*: But of the Desire to know, there is a peculiar expression, called *Interrogative*; as, *What is it, when shall it, how is it done, and why so?* other language of the Passions I find none: For Cursing, Swearing, Reviling, and the like, do not signifie as Speech; but as the actions of a tongue accustomed » (Hobbes 37).

<sup>202</sup> Par un inventaire hétéroclite, Sénèque s'en donne à cœur joie : « chevalets, potences, cachots, croix, feux autour des corps empalés, crochets traînant même des cadavres, chaînes en tout genres, tortures en tout genres, membres

inconsidérées, calomnies, reproches, injures » annoncent les « violences des piés et des mains » (Basile 75). Une dispute peut même entraîner la mort, comme le montre saint Basile : « la colere excite une querelle, la querelle engendre les injures, les injures les coups, les coups les blessures, lesquelles occasionnent souvent la mort » (Basile 79). L' « explosion de violence » qu'engendre la colère (Chaunu 71) afflige les faibles (« little children, women, dogs, horses, mules... » [Plutarque 117]), particulièrement au sein de la famille, sous la forme tantôt anodine, tantôt violente de la scène de ménage et qui peut parfois, Montaigne s'en indigne, s'accompagner de maltraitance infantile : « combien de fois m'a-il prins envie, passant par nos ruës, de dresser une farce, pour venger des garçonnetz que voyoy escorcher, assommer et meurtrir à quelque pere ou mere furieux et forcenez de colère ! » (Montaigne 692). La colère humaine dénature littéralement les rapports au sein de la famille : « les freres se meconnoissent, les peres et les enfans étouffent les sentimens de la nature » (Basile 75). Il est jusqu'aux guerres qui se produisent sur fond de la colère des puissants : « rien n'est plus funeste que la guerre : c'est en elle qu'éclate la colère des puissants » (*Ira* 100). De même pour Horace, l'*Illiad*e illustre le lien entre la colère et la Bellone : « On y voit tout ce que peuvent contenir de folie et de misère l'aveugle fureur des rois et l'imbécillité des sujets » (Horace 295). Comme l'écrit Pierre Pachet, la colère est donc bien « un instrument » dont usent les puissants pour mettre l'univers à feu et à sang afin de servir leur gloire et leur désir de domination, propension illustrée au 20<sup>e</sup> siècle par les régimes totalitaires, notamment le nazisme qui « est tout entier colère » et qui « vient constamment se retremper dans sa source de colère » (Pachet 1997 : 8). La colère possède donc, outre la temporalité, un espace qui devient, en temps de guerre, national ou international, « vaste espace », comme le note Pierre Pachet à propos de l'*Illiad*e : « la colère telle qu'Homère enseigne à la reconnaître suppose un vaste espace dans lequel elle puisse se déployer et exercer ses ravages, ou menacer de les exercer. Cet espace est celui, proprement épique, de la colère »<sup>203</sup>.

Au bout du compte, la colère pose, sur le mode du conflit, la question des rapports qu'entretient le coléreux avec le reste de la société : « On peut ainsi dire que la colère est avant tout une manière de poser le problème de la socialité ou de l'altérité »<sup>204</sup>. C'est ce que soulignent également Pierre Pachet (« La colère nous met en relation non pas avec une abstraction mais avec

---

arrachés, fronts marqués au fer, cages aux fauves. Replaçons la colère au milieu de ses instruments, avec son sifflement sinistre, atroce, plus hideuse que tous ses outils de fureur » (*Ira* 97).

<sup>203</sup> Pierre Pachet, « Ce qu'Homère m'a appris sur la colère », *Esprit* 289 (nov. 2002) : 17.

<sup>204</sup> Michel Maffesoli, « Nigra sed pulcra », *La colère* (Paris : Centre Pompidou, 1996) 56.



autrui » [Pachet 1997 : 25]) et Adam Phillips : « La reconnaissance simple, et qui n'était pas inévitable, qu'il y a d'autres personnes au monde. La rage : le premier hommage que nous rendons à l'altérité. A l'altérité en nous, et à celle qui est en dehors »<sup>205</sup>.

Face à ce fléau suprême qu'est la colère dont les dévastations se font ressentir aussi bien sur le plan individuel et familial que social et international, le philosophe tente d'apprendre à l'homme les moyens de maîtriser et de dominer ses colères<sup>206</sup> afin de se guérir et d'assainir la cité<sup>207</sup>. Sénèque affirme que son traité enseigne à « apprivoiser la colère » (*Ira* 21) afin de la bannir peu à peu : « Chassons-la tout entière, elle ne nous sert à rien » pour marcher vers la sagesse et la vertu (*Ira* 65). Les moralistes chrétiens partagent la volonté d'éradication de la colère humaine, notamment Jean Cassien qui soutient qu'il faut « mâter l'emportement de la colère » pour mieux vivre, dans la sérénité et dans l'harmonie (Cassien 205).

Certes, la tâche est fort ardue<sup>208</sup> car la colère est un adversaire coriace que seuls les sages domptent définitivement. Néanmoins, quels sont les remèdes à la disposition de l'homme soucieux de s'amender ? Pour Sénèque, dans la mesure ou le plus puissant facteur du déclenchement de la colère est « l'habitude qui, quand elle pèse lourd, nourrit le vice » (*Ira* 71), il est nécessaire de « faire abstinence de colère » (*Ira* 87). Or éviter de se mettre en colère ne peut s'envisager que comme un lent processus qui s'inscrit dans la durée, par étapes, comme le confirme Plutarque :

First, to pass a few days without anger, sober and wineless days, as it were, as though I were offering a sacrifice of honey unmixed with wine; then I would do so for a month or two, and so, making trial of myself little by little, in time I made some progress in my forbearance, continently observing and keeping myself courteous in speech<sup>209</sup>, placid, and free from anger, and pure of the taint of evil words and offensive actions and of passion which, at the price of a little unsatisfying pleasure, brings great perturbations of spirit and the most shameful repentance. (Plutarque 159)

---

<sup>205</sup> Adam Phillips, « L'avenir de la colère », *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*, éd. Pierre Pachet, traduit de l'anglais par Pierre Pachet, collection Morales 23 (Paris : Autrement, 1997a) 74.

<sup>206</sup> Il s'agit de parvenir à inverser le rapport de force car c'est la colère qui étirent le furieux : « Ainsi, crois-moi, commande à ta passion ; nécessairement elle ou toi vous serez l'esclave : il n'y a pas contre elle de chaîne assez forte ou de frein trop puissant » (Horace 298). Montaigne, laconique, partage cet avis : « elle nous tient, nous ne la tenons pas » (Montaigne 698). Récemment encore, Jacques Chessex exprimait la même idée : « Littéralement : je me sens oblitéré, comme enchaîné par la colère » (Chessex 65).

<sup>207</sup> Rien n'est moins surprenant car la colère appartient « au domaine de la philosophie morale [...], discipline supposée enseigner à dominer ses passions » (Pachet 1997 : 12).

<sup>208</sup> Il est jusqu'à Sénèque qui en convient : « C'est vraiment difficile de changer sa nature et, une fois que les éléments ont été mêlés à la naissance, on ne peut plus modifier les doses. Mais en avoir conscience, voilà qui est utile » (*Ira* 71). Quelquefois, il n'existe même plus de thérapie, comme le déplore Galien : « Car la plupart des hommes laissent croître les passions de leur âme au point qu'elles deviennent incurables » (Galien 39).

<sup>209</sup> Refrénér sa propension à utiliser des injures constitue pour Plutarque une étape décisive sur la voie de la guérison : « so it is an even better thing in anger, to keep the tongue soft and smooth » (Plutarque 115).

C'est le même mécanisme de désaccoutumance progressive que prône Galien :

Il te suffira au début [...] de contenir et cacher ta colère en toi. Car il est impossible de devenir exempt de colère sitôt qu'on le désire ; tu peux en revanche contenir l'inconvenance propre à cette passion. Si tu arrives à le faire à plusieurs reprises, tu finiras par t'apercevoir toi aussi que tu te mets moins en colère qu'auparavant [...]. Il sera donc possible par la suite que même pour les grandes causes l'on se mette en colère de façon minimale [...]. (Galien 13-14)

Le « contrôle de soi » (Galien 25) passe surtout par l'apprentissage de la patience dans la durée : « Le grand remède à la colère, c'est le temps » (*Ira* 81). Les moralistes chrétiens s'inscrivent dans le droit fil de l'ascèse stoïcienne : « But placidly and quietly set upon the mortification of it; and attempt it first for a day; resolving that day not at all to be angry; and to be watchful and observant, for a day is no great trouble: but then, after one dayes watchfulness it will be as easie to watch two dayes, as at first it was to watch one day; and so you may increase till it becomes easie and natural » (Jeremy Taylor 239).

Le deuxième grand remède que l'on peut administrer à un colérique est de tenter de le raisonner dans ses moments de lucidité, en l'amenant à comprendre que la colère et la peine que nous éprouvons lors d'une crise « excitent en nous de surcroît un trouble bien plus fâcheux que ne le sont en elles-mêmes les causes de notre chagrin » (Marc-Aurèle 129). On peut faire appel à la raison, selon les stoïciens, car, comme le montre Pierre Pachet, « Sénèque guette ce moment où le sujet, fût-ce subrepticement, sans s'en apercevoir pleinement, donne son assentiment à la colère » (Pachet 1997 : 20). Autrement dit, il n'y a jamais emportement sans « assentiment donné par le sujet à lui-même chaque fois qu'il ressent » (Pachet 1997 : 20)<sup>210</sup>. Si, comme le pense Sénèque, l'individu donne son aval à la crise de colère, la raison peut soigner le patient qui doit être en mesure, à terme, de bloquer le surgissement de la colère. Abstinence et raison constituent aussi les maîtres mots pour les moralistes chrétiens : la colère et les autres maux de la vie, peuvent être « guéris par la méditation du cœur et une vigilance prolongée » (Cassien 265).

L'abstinence de colère peut être optimisée, selon Galien, par « la surveillance (*ephedreia*) » que se doivent d'exercer entre eux les hommes de bien (Starobinski xix), surveillance entre amis que recommande également Plutarque dès les premières pages de son traité (« constant watching » [Plutarque 115]). Le processus de surveillance, ou « éphédrerie », s'appuie sur la technique du « parler-vrai » : « Une première méthode consiste à recevoir une réprimande extérieure. La ressource proposée par Galien est de s'en remettre à la parole franche de l'homme de bien qui s'interdit de flatter : la longue tradition poétique du dire vrai (*parrhésie*)

reste vivace » (Starobinski xviii). Jean Cassien aussi chante les louanges de la franchise entre amis : « plus souvent ces troubles sont manifestés et nous sont reprochés, plus vite on parvient à s'en guérir » (Cassien 265). L'objectif est que la remontrance par autrui devienne rapidement réprimande introspective, même si la mission de conseil s'avère fort périlleuse car l'homme passionné se ferme au monde et reste sourd aux conseils : « For the soul hears nothing from the outside because of its tumult... » (Plutarque 99). Pareillement, Jeremy Taylor prévient ses ouailles de la dangerosité du parler-vrai : « Anger is a professed enemy to counsel, it is a direct storm, in which no Man can be heard to speak, or call from without: for if you counsel gently you are despised, if you urge it and be vehement, you provoke it more » (Jeremy Taylor 238).

La réussite de la convalescence passe en dernier lieu par la suppression de tout motif de colère, comme le préconise un des douze remèdes de Jeremy Taylor : « Remove from thy self all provocations and incentives to anger » (Jeremy Taylor 236). Sénèque propose de vivre à la dure d'isoler le passionné de la vie publique afin qu'il se repose et de proscrire tous les excès<sup>211</sup>. La modération est la clé du succès : « Que le travail leur donne de l'exercice, mais sachons l'arrêter avant la fatigue : il ne faut pas anéantir complètement la chaleur, seulement la réduire en écumant le trop-plein qui bouillonne. Le jeu est bon aussi. Un plaisir mesuré détend l'esprit, le tempère » (*Ira* 71). Pour la philosophie morale antique, la cure doit viser à l'apprentissage de la tempérance. En privilégiant l'humilité<sup>212</sup> et la douceur (Basile 73) ou encore la prière et le silence (Jeremy Taylor 235-38), les prêcheurs chrétiens souhaitent non seulement éradiquer la colère en actes mais aussi, pour lutter contre toute tentation, extirper la colère du cœur de l'homme : « Il ne sera en effet guère utile que l'emportement de la colère soit étouffé en paroles et ne s'exprime pas en actes, si Dieu à qui n'échappent pas les secrets des cœurs voit qu'elle demeure au fond de nous-mêmes » (Cassien 363).

---

<sup>210</sup> L'idée d'assentiment « est un concept stoïcien d'origine grecque, la *sugkatathesis* » (Pachet 1997 : 20).

<sup>211</sup> « Rien n'alimente mieux l'irascibilité qu'une vie dans le luxe, qui ne se refuse rien et ne supporte plus rien » (*Ira* 77) ; « Nous devons fuir le forum, les plaidoiries, les procès, tout ce qui exacerbe la colère, et craindre également la fatigue du corps » (*Ira* 105) ; « Tout ce qui peut nuire à l'équilibre physique ou mental », comme par exemple « le travail, les veilles continuelles et les nuits sans repos, les désirs et les amours », devra être modéré (*Ira* 71), retenue qui s'applique aussi aux plaisirs de la table : « Il ne faut pas non plus qu'il mangent trop : les aliments distendent le corps, et l'esprit se gonfle avec lui » (*Ira* 71).

<sup>212</sup> Les stoïciens, à l'instar de Marc-Aurèle, ont conscience du rôle que peut jouer l'humilité en vue d'une guérison : « Supprime donc et décide-toi à rejeter ce jugement, qu'on t'aurait fait une indignité, et voilà partie ta colère (Marc-Aurèle 129).

Au total, la vision des moralistes latins, stoïciens et épicuriens, qui font de la colère humaine un fléau<sup>213</sup>, préfigure la vision chrétienne qui enjoint à l'humanité de s'affranchir de ce péché capital, de ce « vice pernicieux » (Cassien 339). Jean Starobinski résume la filiation idéologique qui unit ces deux approches de la valeur de la colère humaine :

dans le prolongement de l'ascèse stoïcienne, ou de la fustigation disciplinaire selon Galien, on voit se profiler les règles d'abstinence et l'ascétisme chrétiens. Les passions et les erreurs pourront plus tard être subsumées dans la catégorie théologique de la faute, c'est-à-dire de la finitude introduite en la créature par le péché. Les vices dénoncés par les stoïciens et par Galien deviendront presque tous des péchés capitaux : la colère, la luxure, la gourmandise, l'envie, la tristesse, l'avarice. (Starobinski xxiii)

### **b) De la sainte colère à la vertu irascible.**

Toutefois, des différences sensibles subsistent entre la philosophie morale antique et l'interprétation chrétienne de la colère. En effet, cette dernière est plus complexe en ce sens qu'il existe « une *sainte* colère », colère juste qui est l'apanage de Dieu (Chessex 63). En premier lieu, l'approche chrétienne de la colère s'élève contre la théorie antique de « l'*apatheia* divine » que synthétise Christiane Ingremeau : les Grecs, les stoïciens et les épicuriens ont défini « la divinité comme exempte de tout *adfectus* » (Ingremeau 17). Jacques Chessex explique plus avant : « la tradition épicurienne prive les dieux des passions<sup>214</sup>, les stoïciens dénie à Dieu cette colère indigne de sa sérénité [...] » (Chessex 64). En effet, les traités antiques sur les dieux païens ou sur le Dieu des religions juive et chrétienne, excluent, unanimes, l'existence d'une colère divine (Micka 7)<sup>215</sup>. De plus, cet avis est, selon Micka, partagé par certains apologistes chrétiens, notamment Arnobe qui postule au 4<sup>e</sup> siècle de notre ère que le Dieu chrétien est séparé de ses créatures<sup>216</sup> et qu'à ce titre il ne peut rien ressentir, encore moins la colère qui est, aux yeux d'Arnobe, la plus indigne de toutes les passions humaines (« the basest of all the passions »

---

<sup>213</sup> Sénèque n'est pas tendre avec la colère humaine : « aucune peste n'a coûté plus cher au genre humain » (*Ira* 23). Plutarque partage cet avis : « it is both the most hated and the most despised of the passions » (Plutarque 109).

<sup>214</sup> Ermin F. Micka résume l'opinion d'Epicure sur la question : « there can be neither anger nor kindness in the gods ». Ermin, F. Micka, *The Problem of Divine Anger in Arnobius and Lactantius* (Washington DC: Catholic U of America P, 1943) 17.

<sup>215</sup> Malgré les dénégations des philosophes antiques, le concept de colère divine « n'était pas étranger à la religiosité gréco-latine » (Ingremeau 16). Au contraire, la colère des dieux fait partie intégrante de la mythologie gréco-latine, comme l'attestent l'existence des Erinyes et des Furies ainsi que les colères mémorables de Zeus et de Jupiter, illustrées, entre autres, par le sort de Prométhée qu'Eschyle met en scène. Voir Eschyle, *Prométhée enchaîné*, version et préface d'André Bonnard (Paris : Aire, 1981). La colère des dieux prend en outre deux formes : « occurring firstly among the Gods themselves and secondly directed against men. In both cases it is a form of self-assertion and of protest » (Kleinknecht 3). Les Romains redoutaient aussi l'*ira deum*, susceptible de les frapper s'ils négligeaient les offrandes propitiatoires aux dieux : « The *ira deum* [...] becomes the causes of natural disasters, famine, sickness and epidemics in town and country » (Kleinknecht 8).

<sup>216</sup> « [The aloofness of God ] is the idea of God isolated in his resplendent majesty, far removed from the trifling things of earth because he would be degraded by contact with creatures » (Micka 39).

[Micka 74]). Pour Arnobe, l'apathie divine posée par la tradition épicurienne s'applique aussi au Dieu chrétien : « either God is not angry, or if he is, he is not God » (Micka 77)<sup>217</sup>. Ainsi, Christiane Ingremeau estime que « l'*apatheia* divine » est admise par le monde antique chrétien tant en occident qu'en orient (Ingremeau 17 et 22).

Le point de vue antique est fort singulier si nombreux sont les exemples de la colère divine dans la Bible, comme le constate Jacques Chessex : « dans l'Ancien Testament abondent les manifestations de l'Éternel Dieu de colère, et multiples sont les effets de ce courroux capable d'engendrer le drame et les plus graves punitions. Dans sa colère Dieu maudit, blâme, effraie, châtie » (Chessex 63). Pour Pierre de Labriolle dans *Histoire de la littérature latine chrétienne*, la conception hellénique de la divinité qui compte parmi ses attributs l'impassibilité est en opposition absolue avec la conception juive et chrétienne tant le Dieu de l'Ancien Testament « est un Dieu sévère, parfois même cruel, qui aime, hait, s'irrite, se venge » (Labriolle 284). Pour preuve, Xavier-Léon Dufour relève que dans l'Ancien Testament, « les termes de colère sont employés pour Dieu environ cinq fois plus que pour l'homme »<sup>218</sup>. Pierre Chaunu confirme que l'emportement de l'Éternel est une image de prédilection : « La colère, le courroux, l'irritation, l'offense apparaissent au centre de 296 passages dans les traductions françaises de la Bible, 155 pour la colère, 17 pour le courroux, 101 pour l'irritation, irriter, 23 pour les offenses, ce qui fait, compte tenu des répétitions, 350 occurrences environ [...] » (Chaunu 67-68). Les chiffres que donne Bruce Edward Baloian concernant l'ire de Dieu dans l'Ancien Testament sont tout aussi impressionnants (« There are close to 380 verses in the Old Testament that speak specifically of divine anger. If these verses are divided into their appropriate pericopes, there are roughly 280 units of Scripture that specifically attribute anger to Yahweh »)<sup>219</sup>, estimation pour les traductions

---

<sup>217</sup> Micka ne manque pas de souligner les correspondances qui existent entre la position d'Arnobe et les conceptions épicuriennes : « Arnobius' idea of God, to say the least, has a decidedly Epicurean tone » (Micka 77). L'interprétation d'Arnobe lui vaut les foudres de Pierre de Labriolle en 1924 : « Au surplus, si [Arnobe] avait jamais ouvert l'Ancien Testament, mettrait-il tant d'insistance à déclarer incompatibles l'idée de colère et l'idée même de divinité ? Le Dieu d'Arnobe est un Dieu indifférent et pacifique, qui ne s'émeut, ni ne se venge. L'impassibilité divine, telle qu'il l'imagine, est de qualité toute païenne, toute épicurienne. Des esprits remarquables comme Tertullien, Clément d'Alexandrie, l'avaient énergiquement combattue, et, à l'époque même où écrivait Arnobe, Lactance consacrait tout un opuscule, le *de Ira Dei*, à la réfuter. Arnobe a l'air de considérer non avenu ce long travail de la pensée chrétienne ». Pierre de Labriolle, *Histoire de la littérature latine chrétienne* (Paris : Belles Lettres, 1924) 257.

<sup>218</sup> Xavier-Léon Dufour, « Colère », *Vocabulaire de théologie biblique*, sous la direction de Xavier-Léon Dufour, 4<sup>e</sup> éd. (Paris : Cerf, 1977) 180.

<sup>219</sup> Bruce Edward Baloian, *Anger in the Old Testament* (Lang: New York, 1992) 71.

anglaises de la Bible que confirme H. Kleinknecht : « Nouns for wrath are used about 375 times for divine » (Kleinknecht 22).

L'existence d'une sainte colère divine s'est sans surprise peu à peu imposée grâce aux théories, entre autres, de Novatien, lequel, comme le rappelle Christiane Ingremeau, se montre dès le 3<sup>e</sup> siècle après J.-C. « sensible au caractère pédagogique de la colère divine » qui est rien moins que « l'un des aspects de sa bonté » (Ingremeau 21). Ermin F. Micka résume plus avant la théorie de Novatien : « He was moved to predicate anger of God because of the pedagogic role it plays in life. For anger is not a vice in God; it is not a mere whimsical outburst of passion. Divine anger is for our own good and advantage » (Micka 30-31). C'est dans les brisées de Novatien que s'inscrit *La colère de Dieu*, seul traité antique sur la colère divine qui nous soit parvenu, dans lequel Lactance, à la différence d'Arnobé<sup>220</sup>, présente comme recevable l'idée d'une colère divine car « la colère de Dieu n'est pas une perturbation, elle est justice et pédagogie paternelle » (Ingremeau 21)<sup>221</sup>. Lactance considère que Dieu, « capable d'une ardente colère » (Ingremeau 13), s'indigne à juste titre contre les « méchants », contre les « scélérats » et contre les « impies » « qui souillent tout par leurs débordements, se livrent partout à des violences, fraudent, pillent, se parjurent, sans épargner frères ni parents, font fi des lois et de la personne même de Dieu » (Lactance 171). En d'autres termes, le courroux de Dieu, fondé sur « une forte réprobation du mal » (Chaunu 71), « s'abat sur tous les coupables endurcis » (Dufour 181) dans le but de rétablir la justice divine défiée par la désobéissance de certains hommes ou de tout un peuple<sup>222</sup>. Ainsi, pour Lactance comme pour les exégètes chrétiens qui lui succéderont, dans la sainte colère s'incarne « la nécessaire complémentarité de la bonté et de la colère » (Ingremeau 43)<sup>223</sup>. Alors que la philosophie latine estime que la colère est une perturbation mortifère contraire à la nature et à la raison, Lactance « la range parmi les *adfectus*, ou *motus*, qui constituent le propre de la

---

<sup>220</sup> Pourtant, nous apprend Pierre de Labriolle, Lactance suivit les leçons d'Arnobé (Labriolle 269).

<sup>221</sup> C'est pourquoi Christiane Ingremeau définit le traité de Lactance comme « une tentative unique pour réagir contre la notion d'*apatheia*, qu'imposaient la théologie et la morale des philosophies païennes » (Ingremeau 24).

<sup>222</sup> Bruce Edward Baloian analyse les deux principales causes de la colère de Dieu dans l'Ancien Testament. La première a trait à l'organisation de la société (« the wickedness of human beings in their behaviour towards one another, or they at least mention the breaking of the statutes and ordinances of Yahweh, which contain a great deal of law that governs the interrelationship of humans ») et la seconde aux pratiques religieuses : « direct rebellion against Yahweh's person in the form of pride, syncretism or blatant idolatry » (Baloian 73). Par ailleurs, le courroux divin s'applique particulièrement, mais non exclusivement, à Israël : « In the first place it is Israel itself at which the wrath of Yahweh is aimed » (Kleinknecht 27).

<sup>223</sup> Dans la religion chrétienne, le courroux divin et l'amour ne font qu'un : « Yahweh's wrath with regard to Israel is the reverse side of his love for them » (Kleinknecht 50).

vie » (Ingremeau 52)<sup>224</sup>, l'idée de mouvement de colère étant en parfait accord avec la rhétorique de l'Ancien Testament, comme le relève Micka : « The Old Testament books frequently attribute to God movements of anger » (Micka 2). La colère de Dieu est un mouvement miséricordieux, édifiant et salutaire qui montre à l'homme que le Tout-Puissant, à l'image d'un *pater familias* gourmandant un enfant pour son bien, prend à cœur les turpitudes de l'existence en ce bas monde<sup>225</sup>.

L'idée d'une sainte colère rédemptrice, « pure en sa source, n'étant autre chose qu'une sainte indignation contre le mal » et n'ayant donc « rien de la violence subite et irrépressible » de l'inique colère humaine (Labriolle 287), constitue depuis saint Augustin un dogme accepté par les chrétiens, comme en témoigne l'affirmation suivante extraite de *La cité de Dieu* (15, 25) : « La colère de Dieu n'est pas une perturbation de l'âme, mais jugement qui inflige une peine au péché » (Ingremeau 23). La colère de Dieu, qui est « sainte et sans péché » et qui se transforme, si nécessaire, en « sainte violence » (Chaunu 72), ne peut être confondue avec la fureur humaine : « la fureur de Dieu », n'est pas « *anthrôpopathôs*, c'est-à-dire selon la bassesse du trouble humain, mais d'une façon digne de Dieu qui est étranger à tout trouble » (Cassien 343). Aussi la colère de Dieu est-elle juste car « Dieu ne se comporte pas comme un humain : il maîtrise sa passion » (Dufour 183). Pour récapituler la double conception de la colère défendue par le christianisme, la colère de Dieu est l'incarnation de la justice alors que la colère de l'homme est injuste, comme le rappelle le Nouveau Testament (« For the wrath of man worketh not the righteousness of God » [Jas. 1.20])<sup>226</sup> ou comme le glose encore à l'heure actuelle Pierre Chaunu : « La colère de l'homme, même quand elle n'est pas fondamentalement coupable, est soudaine, passagère, sans fondement sérieux. C'est le cas de la colère d'Esau » (Chaunu 71)<sup>227</sup>.

En réalité, c'est moins de la colère sainte de Dieu que des colères saintes de Dieu qu'il s'agit car Yahweh s'emporte de deux manières bien distinctes. En effet, les colères ponctuelles du Dieu de l'Ancien Testament courroucé contre ses créatures « doivent être comprises comme

---

<sup>224</sup> Lactance se démarque de ses prédécesseurs car il propose une vision de Dieu plus riche et plus complexe : « Fort de l'idée que les *adfectus* sont une richesse de la vie, il propose ici, du Dieu vivant, une conception plus nuancée : un Dieu-Raison (*sapiens*), mais également sensible (*sentiens*) et personnel » (Ingremeau 53).

<sup>225</sup> Selon Pierre de Labriolle, Lactance en somme « dresse l'image du Dieu juste et bon, tout pareil à un *paterfamilias* (sic) ou à un chef d'Etat, à qui leurs responsabilités mêmes imposent le devoir des sanctions nécessaires » (Labriolle 288).

<sup>226</sup> Cette référence biblique sert de point de départ à saint Thomas, lequel cherche à déterminer si le Christ a ressenti de la colère (Thomas d'Aquin 285-86).

<sup>227</sup> Dans l'Ancien Testament, la colère de l'homme, mentionnée quelque 80 fois, est soit colère contre d'autres hommes soit, pire encore, colère contre Dieu (Kleinknecht 19-22).

des gestes de longanimité qui diffèrent l'exercice de la colère dernière » à savoir « le jour de la colère » (Dufour 184). Autrement dit, les accès fugaces de colère rédemptrice sont autant de possibilités offertes à l'humanité de se repentir et de s'amender<sup>228</sup>, avant que n'advienne le *Dies Irae* qui désigne « le jour de la colère, le Jour du Jugement, le jour redoutable de Matthieu 25 » (Chaunu 70), c'est-à-dire la colère dont Dieu sera animé lors du Jugement dernier. Cette seconde variété de colère, d'ordinaire qualifiée d'eschatologique car elle prélude à la fin des temps (Kleinknecht 98), constitue le cœur du courroux divin : « la colère divine, c'est essentiellement à la fin du temps, au dernier jour qu'elle se situe » (Chaunu 72). Marc Faessler précise que le second type de colère s'incarne surtout dans le Nouveau Testament (« le langage apocalyptique est largement utilisé dans le Nouveau Testament » [Faessler 106]), ce qu'atteste encore Micka : « Usually in the New Testament the anger of God takes on an eschatological view—referring to the last judgment which is called 'the day of wrath' » (Micka 6-7). Par conséquent, la colère, « le propre de YHWH qui aime et qui sauve », « est liée à l'entreprise du salut » (Chaunu 70). Voilà pourquoi, aussi paradoxal que cela paraisse de prime abord, « le mystère de la colère, c'est le mystère du Salut et de l'Amour » (Chaunu 73). La solidarité des affects s'applique aussi aux colères divines.

L'ire du Seigneur s'exprime dans l'Ancien Testament par diverses images effroyables, certaines semblables aux métaphores utilisées pour évoquer la colère humaine. Xavier-Léon Dufour rappelle à cet égard que la colère de Dieu, tour à tour un souffle exterminateur<sup>229</sup>, une tempête<sup>230</sup> ou un torrent<sup>231</sup>, s'apparente aux flammes d'un feu<sup>232</sup> capable d'embraser quoi que ce soit et de tout anéantir (Dufour 181). Micka confirme : « It is described as a raging fire poured forth by God, that consumes everything in its path » (Micka 4)<sup>233</sup>. De surcroît, le courroux divin tantôt s'entend (il est fait allusion aux « trompettes de la colère » [Dufour 185]), tantôt se boit : « This occurs in the metaphor of *emptying out* and *drinking* the wrath [...] and especially in the conception of the wine of wrath » (Kleinknecht 31). Christiane Ingremeau recense pour sa part de

---

<sup>228</sup> L'analyse que fournit Micka sur cet aspect précis de la thèse soutenue par Lactance est univoque : « God, filled with indignation at the sinfulness of the human race, in his mercy and kindness wished to give his creatures the chance to repent » (Micka 99). Micka généralise ce dogme à toute la pensée chrétienne : « Thus what we call the anger of God in this life is often the effect of his mercy » (Micka 6).

<sup>229</sup> La colère divine veut faire des ravages : « The basic effect of Yahweh's wrath is intended to be annihilation, complete obliteration » (Kleinknecht 33).

<sup>230</sup> Micka confirme le point de vue de Dufour : « Finally, the divine anger is likened to a blast of wind, a whirlwind, a tempest which destroyed the enemies of David and the chosen people » (Micka 5).

<sup>231</sup> Voir Kleinknecht 30.

<sup>232</sup> Le feu est la métaphore la plus courante pour exprimer le courroux divin (Kleinknecht 30).



nombreuses images saisissantes de la colère telles que « la visite de Dieu, sa voix et son bras, le bâton (puis le croc), l'épée (et la guerre), la truelle du maçon, le van, le crible, le feu du fondeur (et l'herbe du blanchisseur), la cognée du bûcheron, la coupe et le pressoir, le lion rugissant, la tempête, le tourbillon, les ténèbres, le feu dévorant et la fournaise » (Ingremeau 14-15).

Dans le Nouveau Testament, « [n]ous sommes entrés dans les derniers temps » avec « le feu du jugement » et « le feu inextinguible » (Dufour 185) qui consume pour l'éternité les pécheurs : « it is also compared to an all-consuming fire, punishing in its flames those who transgress God's law » (Micka 6). La colère de Dieu annonce les flammes de l'enfer car c'est l'image du souffle brûlant qui symbolise le jour du Jugement dernier, de concert avec la foudre (Faessler 91-107). A l'image du feu se mêle celle du déluge de colère (Kleinknecht 111). Le dernier groupe d'images reprend la symbolique de la coupe de colère (« the symbols of the cup and the bowl, the wine and wine-press of wrath » [Kleinknecht 113]), notamment dans l'Apocalypse de saint Jean<sup>234</sup>.

Le christianisme, puisqu'il accorde à Dieu la colère, reconnaît logiquement que le Christ est lui aussi animé d'une sainte colère, d'une colère vertueuse et juste servant à châtier puis à réformer l'humanité : « En Jésus, la colère de Dieu se révèle » (Dufour 185)<sup>235</sup>. Voilà pourquoi, à la question « Le Christ a-t-il ressenti de la colère ? », saint Thomas d'Aquin répond par l'affirmative, la sainte colère constituant l'un des attributs de Jésus et un de ses instruments pour parfaire la création divine. La colère de l'Agneau, « qui harcèle les pharisiens de ses insultes » (Dufreigne 144), n'est pas moins redoutable que celle de son père, étant donné qu'il faut « une fureur véritablement abrupte pour chasser les marchands du Temple » (Chessex 67). Pour Xavier-Léon Dufour, « Jésus gourmande aussi les désobéissants » et ainsi « manifeste la colère du juge » (Dufour 185). Quand Jacques de Lacretelle rappelle que l'aptitude, voire la promptitude à l'emportement, est le signe distinctif des prophètes (Lacretelle 158)<sup>236</sup>, comment oublier l'épisode emblématique de la colère de Moïse contre le veau d'or dans Exode 32 ? La fureur du patriarche, que Marc Faessler baptise le « Moïse-de-colère » (Faessler 98), se montre exemplaire : aussi, « pour punir l'idolâtrie, arma-t-il les mains des lévites pour le meurtre de ses

---

<sup>233</sup> « His fury is poured out like fire, and the rocks are thrown down by him » (Na. 1.6).

<sup>234</sup> Le verset suivant est à cet égard éloquent : « The same [the wicked] shall drink of the wine of the wrath of God, which is poured out without mixture into the cup of his indignation » (Rev. 14.10).

<sup>235</sup> « When Jesus is angry God's own wrath manifests itself » (Kleinknecht 75).

<sup>236</sup> Les prophètes sont animés par la colère de Dieu : « the prophets must be mentioned here as those who proclaim God's wrath and amongst them in particular Jeremiah and Ezekiel » (Kleinknecht 20).

frères » (Basile 87). L'omniprésence de la colère chrétienne se manifeste enfin dans le nombre impressionnant de saints courroucés (Jacques de Compostelle « était connu pour ses emportements, saint Pierre avait la main à l'épée au Jardin des Oliviers, saint Bernard de Clairvaux houspillait les tièdes » [Chessex 67]) tant et si bien que Jacques de Lacretelle n'hésite pas à conclure que « [l]e christianisme est né de la Colère » (Lacretelle 161).

Tandis que la philosophie stoïcienne postule que toutes les colères humaines sont à proscrire, le christianisme croit en outre que la sainte colère de Dieu peut guider la colère vertueuse d'humains soucieux de propager la gloire du Très-Haut. La colère humaine, à condition d'être inspirée par Dieu et d'être mise au « service de Dieu » (Chessex 63), peut devenir juste, comme le clame saint Augustin dans les *Psaumes* (2, 4) : « La colère de Dieu [au sens d'indignation], c'est donc l'émotion (*motus*) produite dans une âme qui connaît la loi de Dieu, quand elle voit cette même loi transgressée par un pécheur » (Ingremeau 23) : ce texte reconnaît « qu'il existe, chez l'homme aussi, une *ira iusta* » (Ingremeau 23). Saint Thomas clarifie la position de l'église chrétienne d'occident quand il affirme que coexistent en l'homme deux colères douées de valeur contraire : une « colère de péché » contre laquelle s'élèvent à juste titre les prédicateurs chrétiens et une « colère de zèle » fondée sur « un désir de vengeance qui non seulement est sans péché, mais qui est digne de louange » (Thomas d'Aquin 287). Il n'est guère surprenant dès lors d'entendre saint Basile tonitruer que « la colere est un mal » que l'on doit « bannir [...] de nos ames », avant de concéder que « la colere, employée quand il le faut, produit la patience, la force et la constance » (Basile 82, 87).

L'ambivalence chrétienne<sup>237</sup> est à son comble puisque certains recommandent l'abstinence alors que d'autres vantent les bienfaits que peut avoir la colère vertueuse sur chaque individu. Par exemple, s'irriter contre soi-même peut s'avérer un instrument nécessaire à l'édification individuelle, selon Jean Cassien : « Certes, la colère a un service à nous rendre [...] : c'est lorsque nous nous insurgons contre les mouvements lascifs de notre cœur, et nous nous indignons que ce que nous aurions honte de faire ou de dire devant les hommes pénètre jusqu'au fond de notre cœur [...] » (Cassien 347). Le croyant, animé « d'un saint zèle, d'une colère sage et réfléchie » (Basile 88) ou d'une « pieuse indignation » (Cassien 347) peut, par une introspection sévère de ses propres fautes, réussir à s'amender. Dès lors, Thomas Fuller peut prétendre que la colère est nécessaire pour faire de l'homme un être moral à part entière : « Anger is one of the

sinews of the soul ; he that wants it hath a maimed mind » (Thomas Fuller 169). En réformant les individus, la colère humaine lutte contre le vice et contre la peccabilité de chacun.

Par ailleurs, dans un monde où le mal est ubiquiste, la passivité constitue un péché, dogme qu'explique Daniel A. Dombrowski : « In fact, it can be a sin to fail to be angry [...]. It is the worldly-minded who remain unangry when justice is trampled under foot » (Dombrowski 108). L'homme vertueux arbore dans la colère la foi qui l'habite : « anger against sin is a holy zeal » (Jeremy Taylor 239). Lactance, par une formule saisissante « *irasci ergo rationis est* » qui signifie que « se mettre en colère est donc le propre de la raison », certifie, en contradiction absolue avec la doctrine stoïcienne de la colère, que le véritable fidèle soucieux de voir triompher le bien a le devoir moral de perdre patience (Lactance 177). Ne saurait être tolérée aucune indulgence face aux pécheurs qui doivent être ramenés dans le droit chemin. C'est en ce sens que la colère humaine œuvre pour le bien de la communauté et joue une fonction sociale prépondérante : « la vertu irascible nous est fort utile dans la pratique des bonnes œuvres », affirme Basile, avant d'ajouter que « la colere est souvent un moyen pour faire de bonnes actions » (Basile 85, 88).

Loin de conclure à l'irrévocable nocuité de la colère, la vision chrétienne accorde aux transports divins une immense valeur pédagogique et prête aux fureurs humaines certaines vertus en fonction de leur conformité à la loi de Dieu et partant de leur utilité individuelle et sociale.

### **c) Eloge de la colère individuelle et collective.**

Malgré l'apport du christianisme qui dévoile le simplisme des points de vue épicurien et stoïcien, de multiples questions demeurent encore : la colère juste est-elle seulement inspirée de Dieu ? Doit-elle être automatiquement mise au service de Dieu pour devenir vertueuse ? N'existe-t-il aucune colère digne d'éloge dans un monde païen ou fortement sécularisé ? En effet, même si la double interprétation qu'offre le christianisme de la colère ouvre la voie à un timide éloge de la colère humaine, de nombreux penseurs, grecs ou contemporains, souhaitent accentuer plus avant les mérites de cette passion, potentiellement dangereuse quoique naturelle et nécessaire à la vie en société, comme le subodore Pierre Pachet : « Un humain sans aptitude à la colère ne serait-il pas excessivement désarmé ? » (Pachet 1997 : 13).

---

<sup>237</sup> Thomas Fuller résume bien cette ambiguïté chrétienne : « This Anger is either Heavenly, when one is offended for God: or Hellish, when offended with God and Goodness » (Thomas Fuller 169).

Tout d'abord, plusieurs penseurs contemporains claironnent leur attachement à la colère et s'inscrivent en faux contre ceux qui souhaiteraient faire de la colère une passion interdite. Jean-Pierre Dufreigne refuse l'aseptisation émotionnelle qu'imposent les téléfilms dans lesquels, dès que la colère éclate, notamment au sein d'un couple :

le membre resté calme appelle le psy de service. Ou consulte un avocat. La colère serait une maladie mentale, une perversion ou un délit. Un vice à cacher. Une lèpre à éradiquer. L'ultime déviation que combat l'Amérique, parangon de l'ultra-normalité, grande nation exportatrice de l'asepsie des émotions et des mots [...] et du correct jusqu'au bout du non-sens. Or, un monde ou une vie sans colère n'a plus de sens. (Dufreigne 14)

Le sociologue Michel Maffesoli constate qu'il s'agit d'une propension moins américaine qu'occidentale (« il est de bon ton de dénoncer la violence, la colère, l'effervescence comme autant de reliquats barbares » [Maffesoli 49]), tendance contemporaine qu'observe également Pierre Pachet : « L'idée que la colère aurait fait son temps, qu'elle serait une réalité du passé et même une réalité archaïque [...] éveille l'incrédulité » (Pachet 1997 : 18). En 1995, Jean Sarocchi jouait les Cassandre en prophétisant que le nouveau millénaire sonnerait le glas de la colère : « On peut imaginer, à l'horizon de l'an 2000, un nouvel *homo sapiens* devenu tout mécanique ou tout mystique, affranchi de cela qui pour les Grecs était *orgè* ou *thumos*, pour l'Inde *rajās*, l'irascible pour saint Thomas » (Sarocchi 8).

La colère a, sans surprise, survécu au passage à l'an 2000. Reste cependant à comprendre pourquoi tant de théoriciens souhaitent la pérennité de cette émotion. Prêteraient-ils à la colère des propriétés et des finalités qui justifieraient que sa perte eût été dommageable à l'humanité ? En premier lieu, ils réfutent catégoriquement l'idée que colère rime avec destruction : « Que cherche la colère ? A détruire ? A violenter ? Ou bien à enfoncer les portes ou écrouler les murailles ? Il est vrai que la colère trompette comme Josué devant Jéricho » (Dufreigne 31). Christian Derousné abonde dans le même sens : « La colère, par exemple, ne signifie pas l'agression : elle permet, dans un certain nombre de cas, de l'éviter » (Derousné 82). Si la colère peut être pensable comme une démonstration de force qui permet parfois de prévenir la violence en la simulant et si l'explosion permet d'en retarder un plus grand déchaînement de violence, il s'agit d'un fléau tout relatif. Dufreigne fustige « l'erreur » des stoïciens trop prompts à amalgamer colère et guerre : « La colère n'est pas la guerre. Elle est là pour l'éviter. Et puis la guerre demande du temps, de l'acharnement, de la durée. La colère n'a pas le temps » (Dufreigne 22).

En outre, si nul ne peut nier que l'extrême colère infantilise l'homme<sup>238</sup>, rien n'oblige à faire du spectacle que donne le furieux un indice flagrant d'avilissement ou de régression comportementale. La scène de colère regorge de potentialités comiques que passent sous silence stoïciens et penseurs chrétiens. La difformité physique et les gesticulations qu'implique la fureur, si elles peuvent faire peur, prêtent également à sourire<sup>239</sup> d'autant plus que le coléreux a tout d'un acteur : « On ne saurait mieux parler de la complaisance qui gît au cœur de la colère, qui la pousse à se développer dans des scènes, à se théâtraliser, à ne pas en finir de s'attester, cherchant des spectateurs plus que des adversaires » (Pachet 1997 : 38). La colère, éclat privé qui se produit publiquement, donne l'occasion au furieux de se mettre en scène afin de combler d'aise les spectateurs : « Tout se passe comme si un projecteur isolait les deux convives. Une table, deux acteurs ; un espace de théâtre est né, où se donne un spectacle, celui de la colère. Ainsi la colère appartiendrait à un monde de fiction, au showbizz » (Dufreigne 15). Les théoriciens contemporains sont unanimes car, pour Jacques Chessex aussi, la colère est une « scène de voix, drame gueulé, scandale théâtral et sonore » (Chessex 66). Alain apporte à ce point de vue une caution philosophique dans la mesure où il assure qu'il y a dans la colère « bien plus de comédie qu'on ne l'avoue. On apprend à se mettre en colère et à conduire sa colère, comme on apprend à faire n'importe quoi » (Alain 1212). Son hypothèse, certes plus souvent mentionnée que par le passé, n'est en rien une lubie du 20<sup>e</sup> siècle, comme l'atteste la confession de Montaigne : « Par fois m'advient il aussi de représenter le courroussé, pour le reiglement de ma maison, sans aucune vraie emotion » (Montaigne 698). Au bout du compte, la « colère théâtralisée » ou « la colère en scène » (Chessex 64-65), qui, à l'instar de tout spectacle, cherche à être vue et entendue, ne se conçoit pas sans un public sur lequel l'homme irrité cherche à avoir un impact ou un effet, que ce soit l'offenseur ou une tierce personne. La force pragmatique de ce que l'on pourrait appeler le scénario de la colère est une donnée non négligeable.

Puisqu'il est possible de parvenir « à jouer la colère—à la mimer, à la doser, à la parler, à la représenter dans tous ses états » (Chessex 65), cette émotion s'apparente à une ruse

---

<sup>238</sup> Jean Sarocchi souligne volontiers cette caractéristique propre à certaines colères : « Le marmot qui hurle et trépigne, se roule et se convulse, réduit aux modes les plus primitifs, les moins différenciés de l'expression, c'est lui qui est un petit animal plein de rage. Toute colère qui, par le geste et la vocifération, se puérilise au mépris de tout style, retourne à la rage qui est son brouillon. Beaucoup d'hommes, dans leur emportement, voire le bouillant Achille, ne sont, mimiques, postures, jet de consonnes obstructives, que des bambins à barbe » (Sarocchi 15).

<sup>239</sup> Même si c'est dans un but critique, Plutarque remarque tout de même le ridicule de la colère : « biting the lips and gnashing the teeth, in vain attacks and railings coupled with senseless threats, and eventually resembles children

comportementale, ce qui démontre qu'il existe une corrélation entre raison et colère. C'est ce qu'ont depuis longtemps perçu de nombreux penseurs tels que Lactance et Sartre, le philosophe français décrivant la « conduite 'colère' » comme une stratégie raisonnée (Sartre 51). Il définit plus exactement ce qu'il entend par cette expression :

Il s'agit de transporter la colère sur un autre plan : je n'ai pu être spirituel, je me fais redoutable et intimidant. Je veux faire peur. En même temps, j'use de moyens dérivés (Ersätze) pour vaincre mon adversaire : injures, menaces qui 'valent pour' le trait d'esprit que je n'ai pu trouver, et je deviens, par la transformation brusque que je m'impose, moins exigeant sur le choix des moyens. (Sartre 52-53)

Alors que, selon Sénèque, seul le déclenchement de la colère est volontaire, il est loisible de postuler que la raison guide toute la scène de colère, de son surgissement jusqu'à son apaisement : « elle n'est ni aveugle, comme dit l'adage ringard, encore moins sourde ou manchote » (Chessex 67). Jean-Pierre Dufreigne entérine ce verdict et fait même de l'accès de colère un spectacle bien rodé : « La colère possède sa raison, son thermostat, surveillant l'explosion » (Dufreigne 22).

En fait, les théoriciens contemporains, pour qui la colère s'imbrique à la raison, reprennent et amplifient la pensée d'Aristote, lequel se contentait de suggérer que la colère est une altération temporaire de la raison, et non une aliénation. En d'autres termes, la colère provient parfois d'une simple erreur de perception ou d'appréciation commise par la raison :

La colère, en effet, semble bien prêter jusqu'à un certain point l'oreille à la raison, mais elle entend de travers, à la façon de ces serviteurs pressés qui sortent en courant avant d'avoir écouté jusqu'au bout ce qu'on leur dit, et puis se trompent dans l'exécution de l'ordre, ou encore à la façon des chiens, qui avant même d'observer si c'est un ami, au moindre bruit qui se produit se mettent à aboyer. Pareillement la colère, par sa chaleur et sa précipitation naturelles, tout en entendant n'entend pas un ordre, et s'élance pour assouvir sa vengeance. La raison ou l'imagination, en effet, présente à nos regards une insulte ou une marque de dédain ressenties, et la colère, après avoir conclu par une sorte de raisonnement que notre devoir est d'engager les hostilités contre un pareil insulteur, éclate alors brusquement [...]. (*Nicomache* 344-45; VII, 7, 1149a)

La colère est donc, *stricto sensu*, une conduite raisonnée, à la différence que, souvent, elle n'apparaît raisonnable qu'à l'homme en colère. En accordant un degré, même faible, de raison à la colère, Aristote rejette l'idée que cette passion est une folie dévastatrice.

La pensée d'Aristote permet de réhabiliter la colère humaine. Loin de dresser un portrait apocalyptique de cette émotion, le philosophe grec soutient que la haine, passion connexe à la colère, est bien plus néfaste<sup>240</sup>. Il fait par ailleurs remarquer que le manque de maîtrise de soi est

---

running races, who, through lack of self-control, fall down ridiculously before they reach the goal toward which they are hastening » (Plutarque 125).

<sup>240</sup> « Le temps peut guérir la colère ; la haine est incurable. La colère est un désir de faire de la peine ; la haine un désir de faire du mal ; celui qui est en colère veut être témoin de cette peine ; cela n'importe aucunement à la haine.

moins blâmable quand il concerne la colère que les plaisirs<sup>241</sup> et va même jusqu'à reconnaître des vertus indéniables à cette passion : il pense, comme l'écrit Paul Ricœur, que « le courage mobilise la colère »<sup>242</sup>. Au grand dam de Sénèque<sup>243</sup>, Aristote répertorie cinq sortes de courage, dont l'un est déclenché et alimenté par la colère : « Un autre courage a pour cause une passion irrationnelle, par exemple l'amour ou la colère. Quand on aime on est plus téméraire que lâche [...]. De même pour l'ardeur et la colère, puisque l'ardeur fait sortir de soi » (*Eudème* 103 ; III, 1). Ainsi, pour Aristote, comme l'avait fait remarquer avant lui Platon, l'homme aiguillonné par la colère<sup>244</sup>, loin de se voir enlaidi et avili, se métamorphose en un être surhumain et devient analogue au guerrier antique, à savoir « celui qui est apte à se mettre dans un état de fureur (le *ménos* grec), qui fait de lui un héros invincible : qu'on pense au Cuchûlainn des légendes irlandaises, à Héraclès ou à Achille dans le domaine grec, au héros romain Horace » (Pachet 1997 : 13). Le *ménos* ajoute aux guerriers coléreux des qualités insignes, « des caractéristiques non humaines, divines ou animales » (Pachet 1997 : 27) qui leur permettent de se transcender. Il

---

[...] La colère s'accompagne de peine ; la haine, point ; car celui qui est en colère ressent de la peine ; celui qui hait n'en ressent aucune. En maintes circonstances, l'homme en colère peut éprouver de la pitié ; l'autre jamais ; le premier souhaite que celui qui excite sa colère éprouve en retour de la peine ; l'autre qu'il cesse d'exister » (*Rhétorique* 122 ; II, 4, 1382a). Malgré les classifications proposées par Descartes et par Spinoza, lesquels subsumaient la colère dans la haine, le départ entre ces deux passions semble devoir être plus nettement marqué, comme doit l'être en outre la plus grande nocivité de la haine : « In anger we want the person who has hurt us to suffer as a corrective measure; in hate, where corrective measures are irrelevant since we do not believe that they can succeed, we do not mind whether the other person suffers or not; we simply wish he would cease to exist » (Ben-Ze'ev 381-82).

<sup>241</sup> « [L]'impulsion vers la colère, qui semble être impossibilité à maîtriser sa colère, ne mérite pas trop de reproches, alors que l'impulsion vers le plaisir est vraiment blâmable, elle » d'autant plus que la colère est « une peine (il n'est personne qui n'éprouve de la peine quand il est en colère), alors que l'autre forme, causée par le désir, est accompagnée de plaisir, ce qui la rend plus blâmable, puisqu'on croit y voir une arrogance » (*Grands livres* 162 ; II, 6, 1202b). Le Stagirite minimise encore l'ignominie de la colère en la comparant à la honte supérieure qui s'attache à l'intempérance (« la colère obéit à la raison en un sens, alors que l'appétit n'y obéit pas. La honte est donc plus grande dans ce dernier cas, puisque l'homme intempérant dans la colère est en un sens vaincu par la raison, tandis que l'autre l'est par l'appétit et non par la raison » [*Nicomache* 345 ; VII, 7, 1149b]), avant de montrer que cette émotion est moins vicieuse que beaucoup d'autres comportements humains : « De plus, on est d'autant plus injuste qu'on use davantage de manœuvres perfides. Or l'homme violent n'a aucune perfidie, ni non plus la colère, qui agit à visage découvert [...] » (*Nicomache* 346 ; VII, 7, 1149b). De telles réflexions relativisent la peste que constituerait la colère.

<sup>242</sup> Paul Ricœur, « Aristote : de la colère à la justice et à l'amitié politique », *Esprit* 289 (nov. 2002) : 23.

<sup>243</sup> Sénèque rappelle le point de vue avancé par Aristote (« Aristote la défend, la colère. Il ne veut pas que nous l'extirpions complètement. Il dit que c'est l'éperon du courage, qu'en l'arrachant on désarme l'esprit, qu'on le rend apathique, incapable de grandes entreprises. [...] il y a quelqu'un—et un très grand philosophe—qui lui fixe des tâches, la trouve utile, l'enrôle comme auxiliaire de l'âme pour la guerre et pour l'action et fait appel à elle pour tout ce qui exige un peu d'énergie » [*Ira* 96-97]) pour mieux la réfuter car il clame pour sa part que : « Ne devient courageux en colère que celui qui ne serait pas courageux sans colère » (*Ira* 38). C'est la raison qui doit guider le courage alors que « la colère, l'état d'ivresse, la terreur et autres moyens de ce genre sont des stimulants honteux et temporaires » (*Ira* 38).

<sup>244</sup> La métaphore est de Jean Cassien qui parle des « aiguillons de la colère » (Cassien 207).

ne s'agit pas d'une bizarrerie des penseurs grecs car Thomas Hobbes également apparie courage et colère, cette dernière étant une sous-catégorie de l'aversion :

*Aversion*, with opinion of *Hurt* from the object, FEARE.  
The same, without such opinion, DESPAIRE.  
The same, with hope of avoyding that Hurt by resistance, COURAGE.  
Sudden Courage, ANGER. (Hobbes 33)

Dès lors, croire que la colère est nécessaire au courage, au combat et aux exploits susceptibles parfois de mettre un terme à la guerre prouve que cette passion, possible adjuvant de la paix, n'est pas la cause de tous les malheurs qui assaillent l'humanité. La colère apparaît peu à peu comme une énergie, non de mort, mais de vie.

Pour connaître la valeur de la colère, Aristote, « qui se préoccupe moins de sa *nature* que de son *sens* » (Aubenque 305), procède avec neutralité. Pour le philosophe grec, la colère n'a pas *a priori* de valeur morale. Elle n'est « ni louable, ni blâmable » car seul existe « un bon usage de la colère, un juste milieu, qui se situe entre l'excès d'irritabilité (*orgilotès*)<sup>245</sup> et l'incapacité à mobiliser sa colère (*aorgèsia*) » (Pachet 1997 : 23). Pierre Aubenque synthétise plus avant la vision aristotélicienne de la colère : « Ce qui est louable ou blâmable, c'est la manière dont nous avons nos colères, c'est-à-dire dont nous en usons : il y un bon usage de la colère qui est juste milieu, donc vertu [...] ; les vices correspondants sont l'excès et le défaut dans la colère [...] » (Aubenque 311). Non content de ne pas ériger en modèle un sage ascétique qui aurait su s'affranchir de toutes les passions, Aristote, considère que l'absence de colère peut être dommageable :

La déficience, d'autre part, qu'elle soit une sorte d'indifférence à la colère ou tout ce qu'on voudra, est une disposition que nous blâmons (car ceux qui ne s'irritent pas pour les choses où il se doit sont regardés comme des niais, ainsi que ceux qui ne s'irritent pas de la façon qu'il faut, ni quand il faut, ni avec les personnes qu'il faut : de pareilles gens donnent l'impression de n'avoir de la position où ils se trouvent ni sentiment, ni peine, et faute de se mettre en colère, d'être incapables de se défendre : ou endurer d'être bafoué ou laisser avec indifférence insulter ses amis, est le fait d'une âme vile. (*Nicomachie* 197 ; IV, 11, 1126a)

Certes, Aristote critique aussi l'excès inverse, notamment dans un chapitre consacré à la mansuétude :

L'irascible en effet, c'est celui qui s'irrite contre n'importe qui, dans n'importe quelle occasion, et de façon excessive, et un tel homme mérite le blâme (car il ne faut pas s'irriter contre n'importe qui, pour n'importe quelle raison, dans n'importe quelle circonstance, et à tout moment, comme il ne faut pas inversement se comporter de façon telle qu'on ne s'emporte jamais contre personne : un tel homme mérite le blâme

---

<sup>245</sup> Dans une note de bas de page, Jean Tricot, le traducteur de *Ethique à Nicomaque*, remarque que l'excès de colère peut « recevoir la désignation d'*iracundia* » (197).



puisqu'il ne ressent rien. [...] De fait, pas plus celui qui s'irrite trop peu que celui qui s'irrite trop ne suscitent l'éloge [...]. (*Grands livres* 95-96 ; I, 22, 1191b)

Autrement dit, le philosophe tance à la fois « l'homme irascible, difficile et sauvage » (*Eudème* 113 ; III, 3) qui « se met en colère plus qu'il ne faut, plus vite, contre les personnes qu'il ne faut » (*Eudème* 61 ; II, 3) et « l'homme servile et indifférent », incapable de s'emporter quand la nécessité l'impose (*Eudème* 113 ; III, 3). Logiquement, entre les deux excès, Aristote vante l'homme qui choisit la médiété<sup>246</sup>, ou le juste milieu : « L'homme donc qui est en colère pour les choses qu'il faut et contre les personnes qui le méritent, et qui en outre l'est de la façon qui convient, au moment et aussi longtemps qu'il faut, un tel homme est l'objet de notre éloge » (*Nicomaque* 197 ; IV, 11, 1125b). Bien qu'il ne soit « pas aisé de déterminer comment, à l'égard de qui, pour quels motifs et pendant combien de temps on doit être en colère, et à quel point précis, en agissant ainsi, on cesse d'avoir raison et on commence à avoir tort » (*Nicomaque* 199 ; IV, 11, 1126a), il n'empêche que l'objectif recherché par le sage consiste à trouver le parfait équilibre entre l'excès et l'absence de colère, attitudes aussi fâcheuses l'une que l'autre, chacune à sa manière. La mansuétude, qui « se trouve au milieu entre l'irascibilité et l'indifférence » (*Grands livres* 95 ; I, 22, 1191b) doit être louée car elle ouvre la voie à une utilisation juste et légitime de la colère :

Mais ce qui du moins est clair, c'est l'appréciation favorable que mérite la disposition moyenne, selon laquelle nous nous mettons en colère avec les personnes qu'il faut, pour des choses qui en valent la peine, de la façon qui convient, et ainsi de suite, et que, d'autre part, l'excès et le défaut sont également blâmables, blâme léger pour un faible écart, plus accentué si l'écart est plus grand, et d'une grande sévérité enfin quand l'écart est considérable. On voit donc clairement que c'est à la disposition moyenne que nous devons nous attacher. (*Nicomaque* 199 ; IV, 11, 1126b)

Quoique, comme le met en lumière Pierre Aubenque, la théorie aristotélicienne de la colère soit très différente des acceptions stoïcienne et chrétienne (« Que la colère, comme toute passion, puisse être la matière d'une vertu, qu'inversement on puisse pécher par défaut d'irascibilité, cette idée, si conforme à l'esprit de l'hellénisme classique, suscitera l'indignation des écrivains stoïciens et chrétiens » [Aubenque 311]), il faut tout de même se souvenir que la règle du juste milieu en matière de colère est prônée par saint Thomas pour qui « [l]a colère qui transgresse l'ordre de la raison est opposée à la mansuétude, mais non pas la colère qui est modérée et maintenue par la raison dans un juste milieu, car ce juste milieu c'est précisément la mansuétude qui permet de le garder » (Thomas 288). Jean Sarocchi explique que pour saint

Thomas « [l]a règle d'or est celle du juste milieu : trop de colère—*ira* déverguée en *iracundia*— est nocif, pas assez l'est de même, et la douceur n'a pas pour effet de la supprimer, mais de la tempérer » (Sarocchi 183). Daniel A. Dombrowski ne doute pas que le juste milieu défendu par saint Thomas soit emprunté au concept de médiété d'Aristote : « In the Western Christian tradition, St. Thomas Aquinas develops a very Aristotelian view of anger » (Dombrowski 117)<sup>247</sup>. L'éloge modéré d'une colère juste et justifiée qui s'oppose à une colère néfaste et mortifère informe les théories d'autres penseurs chrétiens, comme Loyola qui réfute l'idée qu'une fois mise en branle la colère se transforme en folie furieuse : « colère et raison, chez lui, demeurent tressées, une religion de la douceur peut mitiger le fanatisme » (Sarocchi 167). La pensée d'Aristote explique aussi pourquoi au 18<sup>e</sup> siècle M. le Chevalier de Jaucourt n'oublie pas les possibles vertus de la colère : « Il ne faut pas cependant considérer la *colere* comme une passion toujours mauvaise de sa nature ; elle ne l'est pas, ni ne deshonoré personne, pourvû que ses émotions soient proportionnées au sujet qu'on a de s'émouvoir. Par conséquent elle peut être légitime, quand elle n'est portée qu'à un certain point [...] » (Jaucourt 614). Malgré les mises en garde proférées par les philosophes latins, c'est la vision d'Aristote qui a la faveur des critiques contemporains.

Les thèses d'Aristote permettent de saisir pourquoi la disparition de la colère serait une perte irrémédiable : la colère individuelle est en effet nécessaire à l'affirmation de soi. Pierre Aubenque résume l'approche du Stagirite : « elle est la réaction d'un être dont l'existence a été injustement contestée et qui tient à l'attester à nouveau : à ses yeux d'abord, puis aux yeux de l'autre et à ceux des tiers. L'homme en colère veut d'abord se prouver à lui-même qu'il existe en dépit du jugement annihilant, ou du moins minimisant, de l'autre » (Aubenque 308). Contrairement à ce que prétend le stoïcisme, la colère permet de redonner existence, corps et voix à l'offensé qui vient de perdre la face :

La colère, saisie dans sa notion ou sa forme, est donc contestation en retour : contestation de l'autre et, par là, réattestation de soi. Elle est restauration d'un certain ordre, et en cela elle s'accompagne de plaisir. Si on compare la situation avant le mépris générateur de colère et la situation après la vengeance réparatrice, on s'apercevra qu'il n'y a rien de plus dans la seconde que dans la première, si ce n'est cette efflorescence qui s'ajoute à l'acte, et qui est le plaisir de la vengeance [...]. (Aubenque 310)

---

<sup>246</sup> « [P]ar conséquent, la vertu éthique se rapportera nécessairement à des milieux déterminés et sera une certaine médiété » (*Eudème* 61 ; II, 3).

<sup>247</sup> A propos de saint Thomas, Jean Sarocchi affirme sans ambages : « C'est Aristote qui, sur la colère, comme ailleurs, aura été sa référence majeure » (Sarocchi 183).

Dès lors, la colère, parce qu'elle refuse ou résiste à l'offense et plus largement à l'inacceptable, est une « qualité maîtresse » (Lacretelle 158), voire une arme que savent manier à la fois les gens intelligents<sup>248</sup> et les opprimés<sup>249</sup>. Elle permet en outre, par le biais d'une de ses composantes fondamentales, la vengeance, de rétablir la justice à l'échelle individuelle, comme l'atteste la question rhétorique que pose Paul Ricœur : « ne peut-on pas dire que la vengeance que demande le mépris est l'esquisse passionnelle de la justice corrective en tant que rectification raisonnable de l'inégal ? » (Ricœur 2002 : 28).

La bouffée de colère individuelle est d'autre part la preuve que subsiste en chacun de nous un certain idéalisme puisqu'elle réaffirme que « [l]a seule personne dont je ne puisse faire le deuil est mon moi idéal » (Adam Phillips 1997a : 69). On comprend mieux la définition récente de la colère que fournit Pierre Pachet : « La colère est en chacun l'aptitude à se conduire en roi : à commander, à s'indigner contre l'injustice et la dégradation au lieu de simplement les subir, à faire face à l'ennemi, à défier l'ordre du monde. Chacun a en soi le sentiment de ne pas être n'importe qui ; plus : être quelqu'un, c'est pour une part sentir que, comme un roi, on n'a personne au-dessus de soi » (Pachet 2002 : 17). L'homme par la colère s'est fait Dieu car, comme le sait Jacques de Lacretelle, décolérer équivaut à redescendre sur terre : « n'était-ce pas perdre cette force dionysiaque qui m'avait animé soudain, n'était-ce pas renoncer à des attributs de dieu ? » (Lacretelle 176-77). Ainsi, s'il y a un peu du *ménos* guerrier ou du courroux divin dans chaque coléreux, la fureur ne l'avilit pas mais l'exhausse.

La colère, du moins dans les sociétés occidentales<sup>250</sup>, constitue par ailleurs une émotion aujourd'hui démocratisée, collective et publique. En fait, nous sommes passés « d'une société dans laquelle la colère, comportement fonctionnel, était réservée aux guerriers et interdite aux autres, à une société à vocation égalitaire, dans laquelle chacun a virtuellement droit à exercer toutes les fonctions ; une société dans laquelle, de façon logique, la colère, loin d'être réservée à certains, est donc l'apanage de tous » (Pachet 1997 : 15-16). La colère, qui est désormais

---

<sup>248</sup> « La colère n'est dangereuse que chez les faibles et les sots. Pour les autres, c'est une arme qu'il est bon d'avoir en poche » (Lacretelle 164).

<sup>249</sup> Quand Pierre Pachet affirme que la colère « peut devenir une arme—une grenade à retardement—au service de celui qui sait la mettre à profit » (Pachet 1997 : 29), il pense certainement aux faibles car le titre complet de son ouvrage est *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*.

<sup>250</sup> Charles Malamoud rappelle que, dans la tradition indienne, la colère est un droit réservé aux princes et aux gouvernants. Charles Malamoud, « Le roi, le brahmane et les masses », *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*, éd. Pierre Pachet, collection Morales 23 (Paris : Autrement, 1997) 127-36.

accessible aux femmes<sup>251</sup> et qui n'opère plus de distinction sociale<sup>252</sup>, constitue une sorte de droit inaliénable. Michel Maffesoli passe en revue les innombrables colères collectives à la disposition des citoyens mécontents :

En effet, que ce soit la colère des bandes de jeunes dans les banlieues des grandes villes, la désaffection en masse vis-à-vis de l'action politique, les divers rassemblements qui ponctuent la vie sociale, ou même les fanatismes de tous ordres, raciaux, religieux, ethniques, dans chacun de ces cas on trouve le besoin d'éprouver avec d'autres des émotions fortes. [...] Ce sera un conflit du travail à propos de revendications tout à fait irréalistes, une explosion de « ras le bol » de tel ou tel groupe social, à moins que cela ne soit celle d'une génération ; ce pourra être une revendication ethnique, une effervescence religieuse, ou même une affirmation nationaliste, la palette est vaste de toutes les occasions possibles de l'expression de la colère ». (Maffesoli 51)

Bien que la colère collective soit un outil violent de libération sociale, la société contemporaine ne serait pas menacée d'implosion, d'explosion ou d'anomie par « ce bouillonnement colérique » (Maffesoli 52). Au contraire, la colère publique, collective, fait partie d'un rituel social qui donne l'occasion aux gens de communiquer entre eux, voire de communier, d'où l'appellation de colère « sympathique » (Maffesoli 56)<sup>253</sup>. Aux antipodes des stoïciens qui clament que l'emportement isole le furieux du reste de la communauté, la colère collective, dont « l'être-ensemble affectuel » constitue un élément majeur, autorise un accord presque parfait avec autrui (Maffesoli 57). Puisque, sur le plan personnel, l'expérience paroxystique de la colère permet d'établir, de consolider ou de resserrer le lien social, la colère collective est, selon les théoriciens, altruiste.

L'idéologie politique que beaucoup prêtent à la colère collective renforce la notion d'altruisme. En effet, l'idéalisme personnel incarné par la quinte de colère coexiste avec un certain idéalisme social qui fait de la colère un moyen de lutte pour le changement : « La colère a évidemment partie liée avec la justice (si j'y défends mon droit) et avec la lutte pour la justice (puisqu'elle démontre ma générosité, mon aptitude à payer de ma personne, à ne pas me replier sur ma rancœur) » (Pachet 1997 : 35)<sup>254</sup>. Dans une société sécularisée où l'inégalité exaspère, le justicier, à l'image par exemple des « jeunes gens en colère » des années 1950, remet en cause « le monde critiquable, injuste, pitoyable, insupportable, à notre image dénaturée, tel que nous

---

<sup>251</sup> Linda M. Grasso rappelle qu'encore au 19<sup>e</sup> siècle, seuls les hommes avaient droit à la colère, émotion peu seyante pour les dames : « The basic message was simple, though its ramifications were potentially complex: anger was a bad emotion at home, but it was a vital emotion in the world of work and politics. Women should remain anger free, in keeping with their domestic roles, but men were set the challenging task of curbing the anger within the family while utilizing its potential to spur actions necessary to competition or social justice » (Grasso 51).

<sup>252</sup> « [I]l n'y a plus de classes sociales intouchables. Le bouillonnement est général, et le feu est sous toutes les marmites » (Maffesoli 52).

<sup>253</sup> Michel Maffesoli définit en outre la colère comme « un être-ensemble à l'état pur » (Maffesoli 55).

<sup>254</sup> A cet égard, Pierre Pachet pense que « [I]a colère comme comportement prétend agir sur le monde, ne pas se contenter d'exprimer une insatisfaction ou un découragement » (Pachet 1997 : 57).

l'avons fait » dans la finalité utopique (ou dystopique selon le point de vue) d'établir une parfaite équité sociale (Dufreigne 12). Pierre Pachet confirme que la colère, quand elle ne se cantonne pas à être une réponse ponctuelle et personnelle à une avanée, « est liée à un monde dans lequel de grandes différences séparent les individus (différences que la colère rappelle, ou qu'elle cherche à détruire) » (Pachet 1997 : 17). Tandis que Sénèque affirme qu'il convient de « ne pas faire le mal quand on est en colère » (*Ira* 69), la colère collective est de nos jours considérée comme une énergie salutaire à l'avancement de la société car elle « est toujours ce formidable défi à l'indifférence, ou à la malignité » (Chessex 67).

Bien qu'il existe le risque de sombrer dans l'individualisme forcené par le biais de ce culte de la colère, les critiques contemporains s'attachent plus à mettre en relief la manière dont la colère agit pour l'embellissement du monde (« la colère est nécessaire à la plupart des hommes qui ont de grands desseins. Pas de maîtres sans colère » [Lacretelle 159]), notamment par l'établissement ou le rétablissement de la justice. Paul Ricoeur parle d'une « éthique potentielle de la colère » (Ricoeur 29), conditionnée au désintéret du ou des coléreux qui se doivent de travailler pour le bien général. C'est quand elle est légitime et juste, généreuse et altruiste que la colère, individuelle ou collective, peut être confondue avec la *nemesis*, « qu'on traduit souvent par 'indignation' ou 'indignation légitime'. C'est une passion envahissante qui pousse à intervenir dans les affaires d'autrui » (Pachet 1997 : 32). Au bout du compte, la colère humaine, même sécularisée, peut permettre d'assurer l'équilibre social tout en œuvrant non plus pour la gloire de Dieu mais pour celle de l'homme. Par un long détour, la colère mène *in fine* à l'harmonie sociale. Après tout, la déesse Harmonia n'est-elle pas « le fruit des amours clandestines de la lascive et parfois cruelle Aphrodite et du bouillant Arès » (Maffesoli 47) ?

### **De la figure.**

Gardant à l'esprit les grandes caractéristiques de la colère, on analysera plus précisément la manière dont les écrits de Martin Amis tentent d'appréhender, de représenter et de communiquer la colère par le biais de la figure. Il s'agira en d'autres termes de déterminer selon

quelles modalités la colère s'incarne et se diffracte en figures avant d'essayer d'en comprendre les finalités<sup>255</sup>.

La figure se définit comme un trait stylistique s'écartant délibérément de l'expression simple et commune, postulat qui s'insère dans la tradition rhétorique classique, fortement influencée par César Dumarsais et par Pierre Fontanier. En effet, pour Dumarsais, « [o]n dit communément que les *figures sont des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles (sic) et ordinaires* : que ce sont de certains tours et de certaines façons de s'exprimer, qui s'éloignent en quelque chose de la manière commune et simple de parler », définition qui annonce celle que propose Pierre Fontanier : « [l]es figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune »<sup>256</sup>.

Des nuances entre les deux démarches existent cependant car Dumarsais fait de la catachrèse un trope alors qu'il s'agit, pour Fontanier, d'une tournure utilisée en l'absence d'une forme concurrente, donc forcée par la langue et fossilisée par l'usage<sup>257</sup>. Gérard Genette, dans son introduction à l'ouvrage de Pierre Fontanier, explique que « l'essence *substitutive* de la figure » constitue sa principale caractéristique<sup>258</sup>, ce qui induit que si nulle alternative stylistique n'existe, la notion de norme disparaît et l'expression utilisée a beau être figurée, elle n'est ni trope, ni figure mais simple cliché, c'est-à-dire « le prêt-à-porter du style, un fonds commun où chacun puise des tournures à l'état défraîchi » (Suhamy 8), alors qu'au contraire, la figure « offre un avenir à la langue, et au sujet »<sup>259</sup>. C'est donc dans une perspective d'écart délibéré, dans une

---

<sup>255</sup> La présente étude essaiera de faire une place à tous les écrits de Martin Amis, même s'il est bien entendu que la notion de « figure » est, *a priori*, moins compatible avec des textes non fictionnels, qui restent toutefois précieux pour appréhender certaines récurrences ou évolutions dans la carrière de l'auteur.

<sup>256</sup> César Dumarsais, *Les tropes*, introduit par Gérard Genette (1729 ; Genève : Slatkine, 1967) 1. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, introduit par Gérard Genette (1830 ; Paris : Flammarion, 1968) 64.

<sup>257</sup> Genette commente « l'erreur » commise par Dumarsais dans sa taxinomie : « Dumarsais est le premier à avoir nettement défini la figure par une intention stylistique, il n'aurait donc pas dû admettre au nombre des figures ce qui n'est qu'un abus dicté par la nécessité. Il ne peut y avoir figure en général, et trope en particulier, que si le locuteur a conscience de substituer à l'expression propre une expression figurée qui fait *écart*. Si le mot propre fait défaut, parce qu'il n'a jamais existé, ou parce qu'il a disparu de la langue, l'écart est nul, et l'*effet de sens* est absent. Une figure forcée n'est pas une figure ». Gérard Genette, introduction, *Les tropes*, par César Dumarsais (Genève : Slatkine, 1967) n. pag. Henri Suhamy bannit la catachrèse, produite sans intention expressive ni esthétique, en vertu du principe qu'une figure « complètement absorbée par la langue au cours d'un processus historique et collectif perd son statut de figure ». Henri Suhamy, *Les figures de style* (Paris : PUF, 1981) 8.

<sup>258</sup> Gérard Genette, introduction, *Les figures du discours*, par Pierre Fontanier (Paris : Flammarion, 1968) 12.

<sup>259</sup> Noëlle Batt, « Présentation », *Figuralité et cognition*, *TLE* 9 (1991) : 7.

« rhétorique du choix et de l'invention » (Suhamy 10) que s'inscrira la figure dans cette étude, ce qui revient à en exclure la catachrèse.

Par conséquent, la définition ici retenue sera peu redevable à la théorie généralisée de la figure défendue par certains penseurs, tel Michel Deguy qui dès 1969 affirme, à l'encontre de la tradition rhétorique, l'intrinsèque métaphoricité du langage, tout entier constitué de figures, et souhaite élaborer « à partir de l'expérience poétique une théorie généralisée de la figure »<sup>260</sup>. De même pour Jean-Louis Galay en 1974, « il y a figure dès qu'il y a discours » car « la figure n'est pas seulement un procédé particulier ou un « écart » de discours, mais [...] une condition d'existence de tout discours, soit de la discursivité en général »<sup>261</sup>. Même s'il ne saurait être nié que la figure est « constitutive de tout langage humain » (Galay 396), Laurent Jenny pose que seules les manifestations exceptionnelles de la figure (donc les écarts patents par rapport à la norme, fût-elle interne à chaque œuvre et fluctuante au gré des personnages et de la diégèse) sont de véritables « événements » qui méritent d'être disséqués : « [L]orsque le figural paraît, c'est donc sur fond de cette événementialité ordinaire [propre à tout langage], mais, dirait-on, à une puissance redoublée »<sup>262</sup>. Ainsi, la figure, transgression langagière douée d'une valeur esthétique, possède une « capacité de rupture et de renouvellement descriptif » qui incite le lecteur « à un éveil linguistique »<sup>263</sup>, ce qui chez Amis passe aussi par le plaisir, comme le rappelle Phil Baker : « Style may be morality, but style is also pleasure » (Baker 26).

La figure est d'autre part intrinsèquement liée au corps dans la mesure où « *[f]igure*, dans le sens propre, est la forme extérieure d'un corps » (Dumarsais 7). De plus, le mot « figure », issu du grec *schéma*, met clairement en exergue le lien avec le corps : comme le rappelle Jean-Louis Galay, *schéma* a tout d'abord désigné « l'attitude du corps, la façon de se tenir des athlètes pendant le combat ou celle des orateurs « en action », ou celle encore des statues dans une œuvre plastique [...] » (393), étymologie qui autorise Gilles Deleuze à observer que « [l]e corps, c'est la Figure, ou plutôt le matériau de la Figure. [...] Le corps est Figure, non structure » (Deleuze 2002 : 27). Il faudra dès lors établir comment « la mise en figures » de la colère<sup>264</sup> passe par le corps, autrement dit, comment les manifestations corporelles de la colère, si importantes pour la

---

<sup>260</sup> Michel Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique* 25.269 (octobre 1969) : 841.

<sup>261</sup> Jean-Louis Galay, « Esquisses pour une théorie figurale du discours », *Poétique* 20 (1974) : 394.

<sup>262</sup> Laurent Jenny, *La parole singulière* (Paris : Belin, 1990b) 20.

<sup>263</sup> Laurent Jenny, « Figuralité et communication », *Littérature et connaissance*, *TLE* 8 (1990a) : 80-81.

<sup>264</sup> Antoine Cazé, « Figuralité comme cognition », *Figuralité et cognition*, *TLE* 9 (1991) : 17.

compréhension de toute émotion, s'appuient sur la figure, « incarnation métaphorique »<sup>265</sup> qui donne littéralement corps à la colère et à sa théâtralité potentiellement comique. La mise au point étymologique de Jean-Louis Galay confirme en outre le lien étroit qui unit, comme c'était le cas pour la colère, figure et *agōn*. Dans une œuvre d'art et *a fortiori* dans une œuvre littéraire, figure et personnage se rejoignent, comme le montre la fusion qu'opère Deleuze à propos d'une toile de Francis Bacon dans laquelle « [u]n rond délimite souvent le lieu où est assis le personnage, c'est-à-dire la Figure » (Deleuze 2002 : 11). Il s'agira par conséquent d'analyser aussi les personnages en colère que dépeint la fiction d'Amis. En outre, dans la mesure où Deleuze utilise l'expression « Figures-paysages » (Deleuze 2002 : 13), il sera également nécessaire d'examiner comment les figures de la colère s'incarnent dans les lieux intimes et publics, urbains et cosmiques que décrivent les romans d'Amis.

Le terme de « figure », pris ici dans une acception très large, n'est donc pas réductible aux seuls tropes qu'énumère Dumarsais. Contrairement à lui, on s'intéressera aux figures dans leur ensemble, tâche plus vaste car elles « se divisent, pour l'essentiel, en *figures de pensée* (tour particulier donné à l'idée, indépendamment des mots employés pour la traduire) et *figures de mots*, lesquels à leur tour se subdivisent en figures de *diction*, portant sur la morphologie, de *construction*, portant sur la syntaxe, de *distribution*, portant sur l'ordre et la répartition des mots, et enfin de *signification*, ou *tropes*, consistant en modifications apportées au sens des mots » (Genette 1967 : n. pag.). L'héritage de Fontanier ne suffira pas non plus car il écarte de son traité certains « mouvements de pensée tels que la délibération, la concession, l'interrogation, l'apostrophe, le souhait, la menace, etc. » (Genette 1968 : 11) alors que ce sont autant de procédés essentiels à l'expression de la colère. Ainsi, l'appellation de « figure » comprendra dans l'étude qui suit toutes les techniques d'ordre syntaxique, lexical, linguistique ou narratologique<sup>266</sup> donnant à voir la colère, démarche conforme à l'étymologie latine *figura* qui « signifiait un dessin, la représentation visuelle d'un objet, et par extension sa forme » (Suhamy 6).

Notre définition empruntera pour finir aux écrits plus récents de Jean-François Lyotard pour qui c'est la figure qui donne au texte son « épaisseur », c'est-à-dire non seulement sa littérarité mais aussi sa signification par le biais de l'effet qu'elle génère<sup>267</sup>. Lyotard démontre

<sup>265</sup> Laurent Jenny, *La terreur et les signes* (Paris : Gallimard, 1982) 94.

<sup>266</sup> Comme l'atteste le travail de Gérard Genette, figure et narratologie peuvent être complémentaires.

<sup>267</sup> « La froide prose n'existe presque pas, sauf au plus bas de la communication. Un discours est épais. Il ne signifie pas seulement, il exprime. Et s'il exprime, c'est qu'il a lui aussi du bougé consigné en lui, du mouvement, de la force, pour soulever la table des significations par un séisme qui fait le sens ». Jean-François Lyotard, *Discours*,



que la figure, bien plus qu'un ornement<sup>268</sup>, est une perturbation langagière positive dotée d'un rôle sémantique qui, en permettant au langage de dépasser sa fonction référentielle, participe, en tant que précieux adjuvant, à la création et à la communication du sens de tout texte. De plus, outre sa portée esthétique et sémantique, la figure, en particulier chez Martin Amis, défamiliarise le monde phénoménal et bouscule ainsi tant la perception que l'idéologie du lecteur. Ainsi devront être déterminées à la fois la force pragmatique et la visée éthique des figures de la colère chez Martin Amis, et ce malgré le diktat de Henri Meschonnic pour qui « [u]ne figure est une figure. Elle n'a pas d'éthique »<sup>269</sup>. Or cette thèse se condamnerait à n'être qu'une « espiègle recension » (Sarocchi 12) des figures de la colère si elle n'essayait de dégager, outre une esthétique, une éthique de la colère.

Le concept d'éthique sera utilisé, entre autres, dans le sens où l'entend Emmanuel Lévinas, lequel fonde sa philosophie sur la sollicitude envers l'Autre, comme le synthétise Jean-Jacques Wunenburger :

la rencontre avec autrui me met en présence d'un être séparé, différent, que je ne peux réduire à ce que j'en sais, ni transformer en chose. Sur le visage d'autrui surgit, en effet, dans mon expérience du monde, l'image d'un excédent d'être, d'une altérité, qui dépasse toute totalité close, d'un infini, qui ne peut être enfermé dans un donné. [...] [P]ar là, l'Autre, se voit attribuer une sorte de vocation prophétique pour m'obliger à me dépasser et à venir à la rencontre de l'Infini incommensurable<sup>270</sup>.

---

*figure* (Paris : Klincksieck, 1978) 15. En 1990, Laurent Jenny reprend la métaphore picturale de Lyotard et la généralise en désignant le « 'bougé' dans le texte » par le terme de « figural » (Jenny 1990b : 21) afin de pallier les carences des « figures » « qui évoquent des opérations spécifiques, locales dans le discours, et hétérogènes », du « figuré » qui « renvoie à un pur effet de sens, souvent compris comme une espèce de signifié » et du « figuratif » « riche, lui, de connotations dynamiques, mais qui nous engage dans une métaphoricité visuelle gênante » (Jenny 1990b : 14). De même, Noëlle Batt déplore les limites de la « figure » en vantant les mérites de la « figuralité » qui « se détache évidemment sur fond d'un autre terme : celui de « figure », plus familier, mais aussi plus contraint. Le phénomène de figuralité inclut les figures de rhétorique sans s'y limiter ; il renvoie à l'espace textuel envisagé comme espace figural, c'est-à-dire un lieu où s'inscrivent des configurations discursives porteuses de sens dont l'inventaire excède celui des tropes et des figures » (Batt 5). Les termes de « figural » et de « figuralité » ne seront toutefois pas systématiquement adoptés car multiplier la terminologie semble décupler la complexité d'une question déjà riche en termes : « l'invention du figural correspond à l'émergence d'un nouveau terme ou d'un nouveau concept dans un réseau de constellation où se trouvent déjà nombre de ses congénères : la figure, le figuré, le figurant, le figuratif, la figuration, le figurable, eux-mêmes liés par exemple à tout ce qui est de l'ordre de la représentation et de l'imaginaire ou encore à des notions qui leur sont opposées ou opposables comme le littéral, le non-figuratif, etc. ». Henri Quéré, « Portée de la figure et agir figural », *Figuralité et cognition*, TLE 9 (1991) : 153. Parce qu'il est plus consensuel, le terme de « figure », dans l'acception large qui a été privilégiée, est préférable d'autant plus la théorie du figural ne peut se passer des procédés rhétoriques traditionnels, comme le montre le fait que l'hypotopose constitue « l'actualité la plus vive du figural, qui déchire le jeu des écarts réglés » (Jenny 1990b : 40). En l'absence d'une rhétorique du figural, seule sera entreprise l'analyse des figures de la colère.

<sup>268</sup> A propos de la métaphore, figure incontournable, Ronald Shusterman affirme que « [l]a théorie traditionnelle de la métaphore comme simple ornement est plus ou moins abandonnée ». Ronald Shusterman, « La métaphore et le problème du relativisme », *Figuralité et cognition*, TLE 9 (1991) : 28.

<sup>269</sup> Henri Meschonnic, « Casser la figure », *Figuralité et cognition*, TLE 9 (1991) : 64.

<sup>270</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « La communauté morale », *Questions d'éthique* (Paris : PUF, 1993) 233-34.

En accordant à l'Autre une place privilégiée, chacun s'enrichit de ce que Lévinas appelle un « surplus de signifiante qu'on pourrait désigner comme gloire »<sup>271</sup>. Par conséquent, dans l'optique qu'adopte ce philosophe, la relation éthique s'oppose clairement au terme de morale, comme le résume Jacques Rolland dans la préface de *Ethique comme philosophie première* : « 'éthique' est un terme bien précis, qu'il faut soigneusement se garder de confondre avec 'morale'. Dès 1963, Derrida avait alerté le lecteur sur ce point : « N'oublions pas que Lévinas ne veut pas nous proposer des lois ou des règles morales, il ne veut pas déterminer *une* morale mais l'essence du rapport éthique en général »<sup>272</sup>. Le départ entre éthique et morale ne date certes pas de Lévinas puisqu'il est acquis que l'éthique, au sens premier, s'envisage comme « *métam morale et doctrine fondatrice* énonçant les principes », ce qui montre en réalité que la morale est incluse dans le champ plus large de l'éthique<sup>273</sup>. André Comte-Sponville rappelle en outre que la morale est faite « de commandements et d'interdits » alors que l'éthique est « un discours normatif mais non impératif (ou sans autres impératifs qu'hypothétiques), qui résulte de l'opposition du *bon* et du *mauvais*, considérés comme valeurs simplement relatives. Elle est faite de connaissance et de choix : c'est l'ensemble réfléchi et hiérarchisé de nos désirs »<sup>274</sup>. Toutefois, on ne travaillera pas exclusivement avec les théories de Lévinas car l'acception qu'il suggère est loin d'être la seule offerte par la philosophie. Il semble bien au contraire qu'il existe autant d'approches de l'éthique que de philosophes, comme le montre le panorama que dresse Jacqueline Russ dans *La pensée éthique contemporaine*, opuscule qui résume l'éthique antique, puis classique, influencée par Spinoza ou par Kant, avant de se consacrer aux théories éthiques avancées aujourd'hui par Jürgen Habermas, K. O. Apel ou encore John Rawls. Si la pensée éthique contemporaine n'est donc pas réductible à l'approche de Lévinas, il y a plus grave encore dans la mesure où certains, à l'instar de Ronald Shusterman, se demandent si l'utilisation systématique de l'altérité en littérature ne traduit pas une dérive de la critique contemporaine dans laquelle le simplisme le dispute au politiquement correct :

the whole danger of this turn to ethics is that it often seems motivated by a PC movement where certain academics seem to have suddenly discovered the political dimensions of our lives. [...] Numerous theorists have laboured, of late, to prove that the representation of alterity is automatically an aesthetic and moral

---

<sup>271</sup> Emmanuel Lévinas, *Altérité et transcendance* (Paris : Fata Morgana, 1995) 47.

<sup>272</sup> Jacques Rolland, préface, *Ethique comme philosophie première*, par Emmanuel Lévinas (Paris : Payot, 1998) 41-42.

<sup>273</sup> Jacqueline Russ, *La pensée éthique contemporaine* (Paris : PUF, 1994) 6.

<sup>274</sup> André Comte-Sponville, « Ethique », *Dictionnaire philosophique* (Paris : PUF, 2001) 219.

value. I welcome the emphasis on alterity for my own moral and political reasons, but I'm not certain that this is really an aesthetic point<sup>275</sup>.

Plus généralement, il faut avoir présents à l'esprit les reproches qui ont en France été formulés à l'encontre de la critique éthique de la littérature tant par Ronald Shusterman, qui défend une approche métaéthique du texte littéraire<sup>276</sup>, que par Jean-Jacques Lecercle, qui affirme qu'avec l'éthique « le moralisme expulsé par la porte risque de revenir par la fenêtre » (Lecercle et Shusterman 235). Ce dernier prône à la place une analyse politique de la littérature (Lecercle et Shusterman 229-46). Dans la mesure où l'on ne souhaite contribuer ni à la théorie littéraire ni au débat philosophique, l'hypothèse lévinassienne ne constituera qu'un des modes d'évaluation des valeurs véhiculées par les figures de la colère dans la fiction de Martin Amis. Afin de recentrer l'étude qui suit sur la littérature, c'est la notion de « valeurs » qui sera privilégiée. Le glissement d'un terme à l'autre est facilité par le fait que l'éthique permet de « désigner les habitus d'un groupe, son lien concret aux valeurs »<sup>277</sup>. Au bout du compte, la recherche et l'étude des valeurs promues par la colère chez Martin Amis s'adosseront aux écrits de Vincent Jouve sur l'« effet-valeur »<sup>278</sup> et aux travaux de Philippe Hamon sur l'idéologie du texte<sup>279</sup>.

L'effet, composante majeure de la colère, de la figure et de la valeur, s'intègre parfaitement à la stylisation poétique que met en place Martin Amis selon lequel « un romancier est à la recherche d'effets » (Bitoun 10). L'effet constitue par exemple une caractéristique manifeste de *Other People* ou de *Time's Arrow*, comme le notent James Buchan (« This method [narrative-time runs backwards] produces quite startling effects » [Buchan 37]) et Jeffrey Brengle : « He has, as the Russian Formalist critics argued, overcome the deadening effects of

---

<sup>275</sup> Ronald Shusterman, « Hell for the Spell-Checker: The Metaethical Dimension of Incorrect Language », *Etudes britanniques contemporaines* 24 (juin 2003a) : 47-49.

<sup>276</sup> En plus de l'article cité dans la note précédente, voir à ce propos Ronald Shusterman, « Putting a Figure on It: Tropes, Metaethics and the Raw Feel of Gender », *Etudes britanniques contemporaines* 25 (décembre 2003b) : 145-58 ainsi que le chapitre intitulé « Le texte comme tissu social » dans Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire* (Paris : Seuil, 2002) 205-28. Pour un tour d'horizon des forces et des faiblesses de la critique éthique, consulter Noël Carroll, « Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research », *Ethics* 110 (Jan. 2000) : 350-87.

<sup>277</sup> Noëlla Baraquin et al., « Ethique », *Dictionnaire de philosophie* (Paris : Colin, 1995) 122.

<sup>278</sup> Vincent Jouve théorise et décompose l'« effet-valeur » afin de mieux appréhender comment un texte se réclame de certaines valeurs jusqu'à se faire, parfois, le porte-parole d'un système axiologique. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs* (Paris : PUF, 2001) 9. Pour l'analyse de la colère, sentiment qui tente d'agir aussi bien sur le reste de l'humanité que sur l'ordre social et sur l'état du monde, le terme « effet-valeur » est crucial car il permet de comprendre comment la force pragmatique et idéologique d'un texte dépend de l'impression que produit sur le lecteur sa dominante tonale, au sens où l'utilise Brian McHale dans le sillage des formalistes russes. Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London: Routledge, 1987) 6-11.

<sup>279</sup> Philippe Hamon, *Texte et idéologie* (Paris : PUF, 1984) et « Valeurs », *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Universalis, 1997) 856-61.

habit by representing the familiar in unfamiliar ways » (Brendle 428). Récemment encore, à propos de « What Happened to Me on My Holiday », nouvelle rédigée dans un sabir phonétisé mi-anglais, mi-américain, Ronald Shusterman estime que l'effet constitue une constante dans la pratique artistique de Martin Amis : « Even someone who knows little about Amis can recognize this as one of his world-upside-down-or-backward strategies—manipulating time and narrative in order to produce some special effect » (Shusterman 2003a: 50-51).

C'est ainsi la notion d'effet qui servira de fil directeur pour analyser dans la fiction de Martin Amis les figures de la colère et leur portée idéologique. Il s'agira tout d'abord de déterminer comment la colère engendre une tonalité comique avant d'établir, dans un deuxième temps, comment de la colère jaillit une veine sublime, apparemment lugubre et désespérée. On essaiera enfin de prouver que la colère amisienne côtoie très étroitement le pathétique, ce qui permettra de souligner l'importance de la sentimentalité dans l'œuvre de cet écrivain.

## Première partie : le comique de la colère.

### Introduction de la première partie : le comique.

S'interroger sur l'effet comique engendré par la colère chez Amis s'impose tant il est vrai que cette passion dévastatrice regorge de potentialités cocasses et que les liens unissant la fiction amisienne au comique ont été régulièrement soulignés tant par la critique (« Success is a brilliant comedy of manners »)<sup>1</sup> que par l'auteur lui-même dans un entretien daté de 1984 : « It seems clear to me—now that I can look back on my work—that what I am is a comic writer » (Haffenden 10). Il est jusqu'au narrateur de *The Information* qui souligne l'attachement de la fiction amisienne à la comédie, tout en reconnaissant la difficulté à laquelle le personnage et le lecteur se heurtent pour définir le type de comédie mis en œuvre :

What genre did his life belong to? That was the question. It wasn't pastoral. It wasn't epic. In fact, it was comedy. Or anti-comedy, which is a certain kind of comedy, a more modern kind of comedy. Comedy used to be about young couples overcoming difficulties and then getting married. Comedy wasn't about that now. [...] Comedy was about other things now. (I 179)

Il apparaît dès lors que le comique amisien n'est pas sans présenter un aspect relativement original, comme l'auteur le précise plus avant lorsqu'il tente, dans un entretien accordé à Christopher Bigsby en 1992, d'appréhender la place accordée au comique dans *Time's Arrow* : « I am still writing what is basically a comedy of some kind, a sort of anti-comedy, perhaps » (Bigsby 172). Il s'agira de saisir l'essence et la valeur de ce comique peu orthodoxe, en utilisant l'outil de la colère.

Si la colère tend à être considérée comme un trait typiquement humain qui, comble du paradoxe, entraîne le furieux dans la bestialité inhumaine, le rire est pour sa part perçu comme le propre de l'homme par Aristote : « Seul parmi les êtres vivants, l'homme sait rire » (*Ame* 121 ; III, 10). A cette définition Bergson ajoute que l'homme, s'il est l'animal qui sait rire, est aussi et surtout celui qui fait rire<sup>2</sup>. Le comique est pourtant peu considéré par les théoriciens de la

---

<sup>1</sup> Susan Hill, « Novels of Self-Discovery », rev. of *The Professor of Desire*, by Philip Roth, of *Success*, by Martin Amis and of *The Thin Mountain Air*, by Paul Horgan, *Books & Bookmen* 273 (June 1978): 9.

<sup>2</sup> Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique* (1940 ; Paris : PUF, 1997) 3. Comme le spécifie Bergson dans la préface, cet ouvrage reprend trois articles publiés de manière indépendante en 1899.

littérature<sup>3</sup> car il reste associé, sans toutefois s'y limiter, à la comédie, laquelle est analysée comme un genre littéraire inférieur. « [N]ée en Grèce, dans le cadre des fêtes traditionnelles en l'honneur de Dionysos »<sup>4</sup>, la comédie européenne est dès son apparition reléguée au rang de genre mineur car elle porte les stigmates de son origine populaire (Abirached 130). La définition qu'en propose Aristote est empreinte d'une forte négativité, la comédie consistant en « l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en tout espèce de vie, mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage ; ainsi par exemple, le masque comique est laid et difforme sans expression de douleur » (*Poétique* 85 ; V, 1449a). La comédie, parce qu'elle met en scène l'humanité moyenne et des personnages humbles qui vont parfois jusqu'à être issus des bas-fonds, est accusée de privilégier la vulgarité non seulement dans le sujet mais aussi dans le style puisque ce genre bas serait un discours littéraire peu contraint qui tendrait par définition à favoriser l'impureté par le mélange des genres<sup>5</sup>. Autre indice du peu de considération dont jouit la comédie, les poéticiens ne définissent son essence que par la négative, à l'instar de Boileau qui, dans le chant III de l'*Art poétique* en fait l'opposé du tragique : « Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,/ N'admet point en ses vers de tragiques douleurs » (Boileau 1674a : 250).

Le comique étant peu valorisé, le rire souffre naturellement d'une image plutôt mitigée, même si Spinoza salue le bonheur inhérent à ce phénomène social : « le rire est une pure joie et, par suite, pourvu qu'il soit sans excès, il est bon par lui-même » (Spinoza 282)<sup>6</sup>. De même, Descartes, qui se défie de la moquerie<sup>7</sup>, reconnaît l'impossibilité chez l'homme de ne pas rire : « Et il n'est pas déshonnête de rire lorsqu'on entend les railleries d'un autre ; même elles peuvent être telles que ce serait chagrin de n'en rire pas » (Descartes 1084-85). D'autres penseurs au

---

<sup>3</sup> Selon Jean Sareil en effet, « [l]a critique s'est très peu occupée de la littérature comique » alors que Jean-Marc Defays se plaint du « discrédit dans lequel on tient généralement le rire », comme si le comique n'était pas un genre sérieux. Jean Sareil, *L'écriture comique* (Paris : PUF, 1984) 35. Jean-Marc Defays, *Le comique* (Paris : Seuil, 1996) 4.

<sup>4</sup> Robert Abirached, « Comédie », *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Universalis, 1997) 129.

<sup>5</sup> « [L]e discours comique est moins contraint, plus libre référentiellement que le discours non comique. Dans le cas de la comédie puisqu'il s'agit avant tout de faire rire plutôt que d'informer, le critère du vrai ou du fiable n'est pas pertinent. D'où le mélange, très courant dans le discours comique, de modes, étant donné que les êtres imaginaires et réels coexistent sans problème » Michael Issacharoff, *Lieux comiques ou le temple de Janus : essai sur le comique* (Paris : Corti 1990) 31.

<sup>6</sup> Il s'agit de la scolie à la proposition XLV. Spinoza distingue ici la dérision du rire. De même, la proposition XLII affirme que « [l]a gaîté ne peut avoir d'excès, mais est toujours bonne » (Spinoza 279).

<sup>7</sup> « La dérision ou moquerie est une espèce de joie mêlée de haine qui vient de ce qu'on aperçoit quelque petit mal en une personne qu'on pense en être digne : on a de la haine pour le mal, on a de la joie de le voir en celui qui en est digne » (Descartes 1084).

contraire suivent les brisées d'Aristote en se montrant plus critiques à l'encontre du rire. Thomas Hobbes par exemple conclut ainsi le passage traitant du rire dans *On Human Nature* : « the passion of laughter is nothing else but a sudden glory arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmities of others, or with our own formerly: for men laugh at the follies of themselves past »<sup>8</sup>. Jean Duvignaud dans *Rire, et après* rapporte à cet égard que le rire déclencherait, selon Bossuet, l'impiété : « Rire au théâtre, c'est rire aussi de Dieu. Rien n'est innocent dans le spectacle : le comique détruit l'image sacrée de l'homme [...] »<sup>9</sup>. Or un tel dédain est, aux dires de Bakhtine, typique du mépris qu'arborent les théoriciens du 17<sup>e</sup> et des siècles suivants à l'égard du rire :

le rire ne peut être une forme universelle de conception du monde ; il ne peut que concerner certains phénomènes *partiels* et *partiellement typiques* de la vie sociale, des phénomènes d'ordre négatif ; ce qui est essentiel et important ne peut être comique [...] ; le domaine du comique est restreint et spécifique (vices des individus et de la société), on ne peut exprimer dans la langue du rire la vérité primordiale sur le monde et l'homme [...] ; c'est pourquoi dans la littérature on assigne au rire une place dans les genres mineurs, dépeignant la vie d'individus isolés ou des bas-fonds de la société ; le rire est soit un divertissement léger, soit une sorte de châtement utile dont la société use à l'encontre des êtres inférieurs et corrompus<sup>10</sup>.

C'est Henri Bergson qui le premier s'intéresse sans *a priori* au phénomène du rire et tente d'en démontrer les sources et d'en démonter les mécanismes, ce qui lui permet de réhabiliter le rire, lequel serait, en définitive, un phénomène qui « s'adresse à l'intelligence pure » (Bergson 4).

Bien que pour certains théoriciens, il n'existe pas de choses risibles en soi<sup>11</sup> et que la nébuleuse comique constitue un défi énigmatique lancé à l'esprit rationnel<sup>12</sup>, les « tendances cardinales du comique » (Defays 34) semblent toutefois pouvoir être identifiées. Si l'on en croit Bergson par exemple, le comique découle tout d'abord des personnages mis en scène, la source véritable du comique étant un « infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique » (Bergson 26). Ainsi, toute « raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne », toute « espèce d'automatisme » (Bergson 8, 12) chez le personnage fondent le comique, à l'instar de la maladresse qui constitue « un effet de raideur ou de vitesse acquise » (Bergson 7) ou encore de la grimace et de « toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire » (Bergson 18). Le corps humain prête à

---

<sup>8</sup> Thomas Hobbes, « Of the Passions of the Mind », *Human Nature*, 1650, *Human Nature and De Corpore Politico*, ed. J. C. A. Gaskin (Oxford: OUP, 1994) 54-55.

<sup>9</sup> Jean Duvignaud, *Rire, et après* (Paris : Desclée, 1999) 40.

<sup>10</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel (Paris : Gallimard, 1970a) 76.

<sup>11</sup> Pour Jean Duvignaud en effet, les choses risibles en elles-mêmes n'existent pas mais « tout dépend d'une conscience rieuse qui bouleverse l'ordre institué par son émergence effervescente » (Duvignaud 48).

sourire lorsqu'il « nous fait penser à une simple mécanique » si bien que le comique « nous fait voir dans l'homme un pantin articulé » ou un « *pantin à ficelles* » (Bergson 23, 59).

Ainsi, le personnage comique tend à incarner une obsession et peut ainsi être considéré comme « un *type* » (Bergson 113), un archétype ou une caricature, ce qui n'est pas sans évoquer les thèses de Northrop Frye pour qui le caractère comique est notamment immortalisé dans le monde britannique par les personnages-humeurs de Ben Johnson ou par la théorie de la passion dominante mise à l'honneur par Alexander Pope<sup>13</sup>. Le personnage central du rire est « le vice comique » (Bergson 12) car le personnage comique manque d'épaisseur psychologique, propension à la simplification qui semble tout à fait en accord avec la fiction amiesienne. De plus, l'homme comique ignore ses défauts ou ses travers en vertu du principe selon lequel « [l]e comique est *inconscient* » (Bergson 13). Cette idée, fondamentale pour Bergson, est reprise et développée par Michael Issacharoff : « un protagoniste comique n'est pas forcément lucide, le personnage comique se comporte souvent en automate sisyphéen, obsédé par une idée fixe » (Issacharoff 130). Aussi est-il possible d'affirmer que les personnages comiques sont des « fantoches » ou des « robots parlants » (Issacharoff 130) qui sont incarnés par des types tels que le naïf (Sareil 74-75), l'ingénu (Defays 71) ou encore le distrait (Bergson 9), autant de personnages dont l'incohérence donne à Bergson l'occasion de souligner les possibles compatibilités entre colère et comique : « le maître de philosophie de M. Jourdain s'emportant après avoir prêché contre la colère » (Bergson 112). Le comique de caractère semble d'autant plus lié à la colère qu'il « exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société » (Bergson 101), par le biais de ce que Bergson dénomme « *le raidissement contre la vie sociale* » (Bergson 102). Ces défauts déclenchent l'hilarité en raison de leur « *insociabilité* » plutôt que de leur *immoralité* » (Bergson 106).

Pour expliquer le comique de situation, Bergson privilégie de même la mécanisation de la vie : « *Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique* » (Bergson 53). De cette règle abstraite, il en déduit que « *l'interférence des séries* » (Bergson 73) qui débouche sur le « *quiproquo* » (Bergson 74) constitue l'un des ressorts privilégiés du comique. L'hypothèse

---

<sup>12</sup> Voir à ce sujet Jean Emelina, *Le comique : essai d'interprétation générale* (Paris : Sedes, 1991) 9-25.

<sup>13</sup> « Ben Johnson explains this by his theory of the 'humor,' the character dominated by what Alexander Pope calls a ruling passion. [...] He is obsessed by his humor, and his function in the play is primarily to repeat his obsession ». Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957; Princeton: Princeton UP, 1990) 168.



selon laquelle le comique repose sur la répétition est reprise par les théoriciens plus récents du comique, à l'image de Jean Sareil qui consacre une partie de son ouvrage à la répétition (« Attente et surprise : la répétition » 143-49). Dans *The Anatomy of Criticism*, Northrop Frye creuse l'idée de répétition en lien avec le personnage-humeur : « The principle of the humor is the principle that unincremental repetition, the literary imitation of ritual bondage, is funny. [...] Repetition overdone or not going anywhere belongs to comedy, for laughter is partly a reflex, and like other reflexes it can be conditioned by a simple repeated pattern » (Northrop Frye 168). Se retrouve ici l'idée d'accumulation que Bergson dénomme « boule de neige » et par laquelle il synthétise l'intrigue comique (Bergson 61). Même s'il ne s'agit certes pas de postuler que la répétition est en soi automatiquement comique<sup>14</sup>, elle joue fréquemment, selon Bergson, un rôle important dans « la logique de l'absurde » (Bergson 139) que tend à privilégier le comique et qui s'illustre notamment dans le personnage de Don Quichotte. Que l'absurde, langagier ou situationnel, soit consubstantiel au comique ne fait pas de doute non plus pour Jean Emelina qui consacre tout un chapitre à l'analyse de ses effets (Emelina 151-66). Or Emelina lie l'absurde à l'irrationnel et au monde inversé, dans une dynamique qui rappelle l'importance qu'accorde Bergson à l'inversion (Bergson 71). L'inversion est également centrale à la perspective socioculturelle du rire qu'adopte Bakhtine pour analyser le comique rabelaisien et induit, selon le théoricien russe, une sorte de désacralisation du monde par le grotesque et par le « bas » matériel et corporel (Bakhtine 1970a : 302-432). Si la désacralisation inhérente au rire est une hypothèse reprise par Jean Sareil (21-31), d'autres théoriciens préfèrent mettre l'accent sur l'illogisme fondamental du comique : « il n'y a pas de comique sans un plus ou moins grand degré de liberté prise avec la logique du langage, du raisonnement, du monde, ceci de la simple fantaisie à l'absurde le plus insensé » (Defays 55). Cette caractéristique n'est pas sans impact sur le réalisme psychologique des personnages qui sont marqués par l'inconséquence : « De telles inconséquences seraient inadmissibles dans un roman sérieux, ou chaque geste, chaque parole du héros l'engagent et doivent être justifiés. Dans le comique, au contraire, les inconsistances sont fréquentes, voulues, et deviennent même matière à plaisanteries » (Sareil 69).

Même si ce serait une gageure de proposer une recension des situations comiques par définition innombrables, il est possible de postuler que la comédie repose en général sur un obstacle qui se dresse devant le personnage et l'empêche d'accéder au bonheur (« The obstacles

---

<sup>14</sup> Issacharoff précise à cet égard que le « mécanisme de la répétition demeure tragique » si, tel Sisyphe, « on

to the hero's desire, then, form the action of the comedy, and the overcoming of them the comic resolution » [Northrop Frye 164]), structure canonique à laquelle souscrit également Patrice Pavis : « il centre l'action autour de conflits et de péripéties qui témoignent de l'inventivité et de l'optimisme humain devant l'adversité »<sup>15</sup>. La comédie tendrait de plus à mettre en scène les déboires puis la victoire finale de la jeunesse selon le schéma résumé par Charles Mauron : « le blondin berne le barbon »<sup>16</sup>. Toutefois, Mauron lui-même nuance cette idée reçue car, s'il est vrai que « [l]e ridicule, dans le théâtre de Molière, atteint surtout les personnages paternels : barbons dupés, maris cocus, maîtres de maison narcissiques », il ne faut pas oublier qu'il « est attaché, au contraire, dans les comédies de Corneille, à un personnage de fils amoureux » (Mauron 150). Même si la comédie repose sur un dénouement heureux, elle n'hésite pas à dépeindre les facettes plus obscures de l'existence humaine. Outre le motif conventionnel du cocuage, la comédie fait aussi la part belle, selon Charles Mauron, à deux types de mensonge, « celui où l'on se cache à soi-même la réalité pour guérir une blessure, et celui qu'on fait à autrui pour le duper » (Mauron 150). Les actions violentes abondent et prennent la forme de « la bastonnade » (Mauron 28) ou épousent, dans les comédies latines de Plaute et de Térence, les traits du viol, du trafic de femmes et de la perversité des rapports sexuels ou monétaires (Duvignaud 110-11). Plusieurs types de rire peuvent dès lors retentir dans la comédie : « le 'bas' comique provoque ainsi un rire franc ; le 'haut' comique, en revanche, n'invite le plus souvent qu'à sourire, tend au sérieux, puis au grave » (Mauron 9). Comme le rappelle Robert Abirached à propos du rire de Beckett, le rire peut même devenir « un instrument de violence et de terreur » (Abirached 136).

Outre l'ironie, la satire et l'humour, l'écriture comique se fonde à nouveau sur la répétition qui se loge notamment au cœur de la parodie : « La parodie est sans doute la forme de répétition comique par excellence : logocentrique, elle reprend en mode subversif, afin de déformer, un air antérieur » (Issacharoff 132). La déformation inhérente à la parodie s'inscrit dans la manière dont Bergson fait du comique le mode de l'incongruité langagière : « On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré » (Bergson 86). Ce principe théorique se trouve incarné par le calembour ou le zeugme mais se nourrit aussi de la redondance ou de l'ironie (Defays 34). Bergson identifie de surcroît le comique dans les procédés qui consistent à souligner la « matérialité d'une métaphore » ou

---

l'accepte comme destin inévitable, inéluctable » (Issacharoff 130).

<sup>15</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Paris : Colin, 1996) 56.

<sup>16</sup> Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique* (Paris : Corti, 1964) 57.

lorsque le personnage « affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré » (Bergson 88). Conformément au mélange des genres qu'affectionne la comédie, la transposition tonale (Bergson 94) et le mélange « des termes nobles et d'argot, que rien ne justifie » [Sareil 44]) sont particulièrement prisés par le comique, lequel a une forte prédilection aussi bien pour le contraste<sup>17</sup> que, comme c'est le cas dans la fiction amiesienne, pour l'attrait des extrêmes (« le très grand et le très petit, le meilleur et le pire » [Bergson 96]). L'absurde qu'affectionne le comique peut également s'inscrire dans l'effet de surprise qui déclenche le rire et peut s'appuyer sur le chiasme, sur le paradoxe ou encore sur le paralogisme. Alors que l'exagération fonde notamment l'héroï-comique, la litote, à l'autre bout du spectre, sert de substrat à l'humour (Defays 34).

Quant à la portée du rire, que Mauron dénomme « la nature des réactions psychologiques que l'auteur se propose d'exciter chez le spectateur » (Mauron 8), elle varie en fonction du genre et de l'époque : le rire de la Renaissance a, pour Bakhtine, « une signification positive, régénératrice, *créatrice* » (Bakhtine 1970a : 79) alors que, selon le théoricien russe, ce sont les « fonctions dénigrantes » du rire qui retiennent trop souvent l'attention des penseurs (Bakhtine 1970a : 80). En effet, comme le rapporte Jean-Marc Defays, l'une des raisons de cette mise à l'index du comique trouve son origine dans l'idée défendue par Hegel et par Nietzsche que « la comédie, par sa vocation négatrice et asociale, aurait été à l'origine de la dégénérescence de la civilisation antique alors que la tragédie, au contraire, exaltait l'idéal héroïque de la cité » (Defays 25). Force est de constater que les théories traitant du comique mettent l'accent sur les facettes négatives de ce phénomène : « Une caractéristique majeure du comique est d'être négatif. Même s'il n'entend pas démolir, et que la plaisanterie soit sans méchanceté, il est forcément *contre* » (Sareil 31). Tout en faisant preuve d'une moindre négativité, Bergson souligne que « [l]'indifférence est son milieu naturel » (Bergson 3) avant d'ajouter que le rire s'accompagne de l'« insensibilité du spectateur » (Bergson 111), concept d'insensibilité repris par Emelina qui parle de la distance propre à l'émergence du rire (« Comique et distance » [Emelina 29-67]). Le critique français précise à cet égard que le rire est inconnu de l'animal précisément parce qu'il « ne sait pas opérer cette distinction » et, alors qu'il « connaît la joie, la peur, la colère », il « ne

---

<sup>17</sup> Voir Patrice Pavis à cet égard (Pavis 52). De même, Hegel souligne les liens qui unissent risible et contraste : « Tout contraste entre le fond et la forme, le but et les moyens peut être risible ». Friedrich Hegel, *Esthétique*, traduction de Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria (Paris : Poche, 1997) 667.

rit pas » (Emelina 29). En se fondant sur les travaux de Vladimir Jankélévitch, Jean-Marc Defays conclut que « nous avons besoin, pour pouvoir rire de quelque chose ou de quelqu'un de nous montrer détachés, indifférents, insensibles, ne serait-ce qu'un bref instant » (Defays 65). L'idée de l'insensibilité du rire semble faire l'unanimité car Charles Mauron abonde également dans ce sens, le rire éclatant selon lui sous l'effet d'une « sorte d'anesthésie affective » (Mauron 27). Par cette formule, il entend que le spectateur/lecteur « limite ou même refuse sélectivement sa participation affective » (Mauron 27). Patrice Pavis, en mettant l'accent sur le comique théâtral, confirme ce consensus : « Le public se sent protégé par la bêtise ou l'infirmité du personnage comique » (Pavis 52).

Même si le rire entraîne une complicité au sein des rieurs (Bergson 5), il promet donc une expérience esthétique qui tend à accentuer la distance entre protagoniste et récepteur. Le rapport qu'entretient le rieur avec le personnage ridicule et ridiculisé pourrait se comprendre comme l'envers de l'identification, étant fondé sur la supériorité. Toutefois, comme le précise Patrice Pavis, un rapport de connivence peut également s'installer entre le personnage comique et le spectateur : « Le rire du spectateur est tantôt de complicité, tantôt de supériorité » (Pavis 52). L'on s'efforcera par conséquent d'établir si la comédie amisienne instaure des rapports de connivence ou de distance entre les furieux comiques et les lecteurs.

Analyser les rapports qui se nouent entre personnages de comédie et spectateurs s'avère de surcroît crucial pour déterminer l'axiologie du rire mis en place par l'écrivain. Malgré la distance qu'implique le rire, la question de ce que Bergson dénomme la signification et la portée sociales du rire (Bergson 6, 101) ne saurait en effet être évacuée. C'est ce qu'illustre par exemple le prélude par lequel George Meredith débute *The Egoist: A Comedy in Narrative* : « Comedy is a game played to throw reflections upon social life »<sup>18</sup>. Même si Jean Sareil avance la possibilité d'un rire non engagé (« Le comique peut être gratuit ou engagé, témoigner simplement d'une humeur joyeuse ou viser à détruire les institutions » [Sareil 21]), nombre de théoriciens suggèrent que ce phénomène social ne relève pas uniquement de l'esthétique. Le rire viserait plutôt à commenter l'état de la société dans laquelle il éclate, si l'on en croit la formule de Bergson pour qui le comique est « une espèce de *geste social* » (Bergson 15). De même, Northrop Frye reconnaît à la comédie une fonction sociale, plus élevée que celle jouée par la tragédie : « Comedy seems to make a more functional use of the social, even the moral judgement »

---

<sup>18</sup> George Meredith, *The Egoist: A Comedy in Narrative* (1879; Harmondsworth: Penguin, 1968) 33.

(Northrop Frye 177). De quelle nature est cette fonction ? Selon Bergson, le rire poursuit « un but utile de perfectionnement général » (Bergson 16) car il représente une sorte de châtement du vice comique. Le philosophe précise qu'entre dans le rire « l'intention inavouée d'humilier, et par là, il est vrai, de corriger tout au moins, extérieurement » (Bergson 104). La correction<sup>19</sup> n'est pas seulement de nature individuelle et ne se cantonne pas à prendre pour cible tel ou tel personnage ; le comique propose au contraire des « modèles d'impertinence vis-à-vis de la société » (Bergson 148). Selon Robert Abirached, la tradition européenne de la correction par le rire s'installe dans les lettres à partir de Molière, lequel réussit à donner à la comédie « une fonction sociale et en fait un miroir critique du monde comme il va » (Abirached 133). La comédie flirte ainsi avec la satire<sup>20</sup>.

L'éventuel ou nécessaire engagement du rire soulève la question des valeurs qu'il défend. Le comique semble dans un premier temps conservateur puisque, comme le rappelle Jean Emelina, la comédie est un genre qui promet au bout du compte la stabilité : « au dénouement, de façon rituelle le *deus ex machina* réconcilie les générations et ramène l'ordre établi » (Emelina 160). Northrop Frye se montre tout autant catégorique : « The theme of the comic is the integration of society, which usually takes the form of incorporating a central character into it » (Northrop Frye 43). Pourtant, comme le souligne Jean Sareil, il existe dans le rire une composante destructrice qui, au contraire, semble mettre à mal, fût-ce un instant, l'ordre du monde. Ainsi, puisque l'on s'intéressera au comique dans la fiction de Martin Amis, il semble plus sage de conclure avec Jean-Marc Defays à « l'ambiguïté et la relativité foncières du comique qui, sur le plan idéologique, peut, avec les mêmes procédés aussi bien faire le jeu de la réaction que celui de la contestation » (Defays 21). L'un des enjeux de cette partie sera donc de déterminer quelle valeur accorder au rire amisien.

---

<sup>19</sup> « Le rire est, avant tout, une correction » (Bergson 150).

<sup>20</sup> Comme le remarque Michael Issacharoff, « lorsque la comédie semble plus orientée que gratuite, elle est alors satire » (Issacharoff 17).

## Chapitre I : Les révoltés à l'épreuve de la ménippée.

Ce premier chapitre essaiera de cerner les liens que tissent dans l'œuvre de Martin Amis la comédie de la colère et la satire ménippée, choix dicté par l'épigraphe de *Dead Babies* qui consigne l'influence de Ménippée sur la fiction amisionne :

... and so even when [the satirist] presents a vision of the future, his business is not prophecy, just as his subject is not tomorrow... it is today.

MENIPPUS (DB 10)

Outre cette première dette thématique, d'autres éléments justifient un tel rapprochement : Quentin lit *Le neveu de Rameau*, l'une des grandes satires ménippée du 18<sup>e</sup> siècle (Diedrick 2004: 41) tandis que *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, ouvrage illustrant le fonctionnement de ce genre satirique (Northrop Frye 311), se trouve dans la bibliothèque de John Prince (*OP* 196). De même, *The Information*, en faisant référence à *L'idiot* (I 375) et à *Le double* (I 376), met à l'honneur Dostoïevski, dont la poétique repose grandement sur la ménippée, si l'on en croit Bakhtine<sup>1</sup>.

La définition très synthétique que propose Ingrid A. R. de Smet permet d'appréhender les enjeux de ce mode satirique : « as fictional (mostly first-person) narratives in prose interspersed with verse (which can, but need not be, original), aimed at mockery and ridicule and often moralizing »<sup>2</sup>. La ménippée, terme applicable aujourd'hui à des ouvrages exclusivement en prose<sup>3</sup>, constitue selon Mikhaïl Bakhtine un « genre souple » dérivé du dialogue socratique<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> « On retrouve effectivement chez Dostoïevski toutes les particularités de la ménippée, bien sûr avec des aménagements et des complications nécessaires ». Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff (Paris : Seuil, 1970b) 168. James Diedrick note la possible influence que joue cet ouvrage théorique sur la genèse de *Dead Babies* : « Mikhaïl Bakhtin provides an extended definition of this form of satire in his book *Problems of Dostoevski's Poetics*, which was reviewed in the *Times Literary Supplement* in 1974, during Amis's tenure as fiction and poetry editor » (Diedrick 2004: 41).

<sup>2</sup> Ingrid A. R. de Smet, *Menippean Satire and the Republic of Letters, 1581-1655* (Genève : Droz, 1996) 70. Par cette définition minimaliste, de Smet souhaite s'inscrire en faux contre Northrop Frye, Mikhaïl Bakhtine et leurs épigones qui usurperaient le terme de « satire ménippée » au risque d'en faire un regrettable « fourre-tout » littéraire (de Smet 28). Force est néanmoins de constater que les thèses de Frye ou de Bakhtine sur la ménippée sont devenues incontournables et font aujourd'hui autorité.

<sup>3</sup> Même si J. A. Cuddon confirme que la ménippée mêle à l'origine prose et vers (« a mixture of prose and verse » (Cuddon 540), Frye souligne la prédominance de la prose sur la poésie dans les satires ménippées contemporaines : « The Menippean satire appears to have developed out of verse satire through the practice of adding prose interludes, but we know it only as a prose form » (Northrop Frye 309). J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Harmondsworth: Penguin, 1992) 540. Par conséquent, le terme de satire ménippée peut *a priori* s'appliquer à la prose amisionne qui n'a jamais recours à la poésie, à l'exception des vers de mirliton consignés par Charles dans 'Only the Serpent Smiles' (*RP* 30, 201) et hormis le poème à la gloire de son père rédigé par Marco dans *The Information* (I 120).

origine expliquant la forme qu'épouse en général ce genre : « The short form of the Menippean satire is usually a dialogue or colloquy, in which the dramatic interest is in a conflict of ideas rather than of character » (Northrop Frye 310). La différence fondamentale avec le dialogue socratique tient au fait que le « poids de l'élément comique [...] augmente dans la ménippée » (Bakhtine 1970b : 159). Afin de décrire les débats d'idées comiques, ce mode satirique dépeint des héros idéologues dont les propos sont mis à l'épreuve lorsqu'ils se heurtent à des situations exceptionnelles : « on peut dire que le contenu de la ménippée est constitué par les aventures de l'idée, de la vérité à travers le monde » (Bakhtine 1970b : 161). Par conséquent, la ménippée, note Northrop Frye, met en scène moins des personnages que des attitudes :

The Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes. Pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious and incompetent professional men of all kinds, are handled in terms of their occupational approach to life as distinct from their social behavior. The Menippean satire thus resembles the confession in its ability to handle abstract ideas and theories and differs from the novel in its characterization, which is stylized rather than naturalistic, and presents people as mouthpieces of the ideas they represent. (Northrop Frye 309)

Reflet du *Zeitgeist*, la ménippée ambitionne d'être « le genre 'journalistique' de l'Antiquité, qui brasse vigoureusement l'actualité idéologique » (Bakhtine 1970b : 165) tout en mettant à l'honneur des ressorts comiques, tels la caricature, la parodie et le burlesque (Cuddon 539)<sup>5</sup>.

D'un point de vue thématique, « [l]a fantasmagorie et le symbolisme (parfois mystique) se combinent souvent dans la ménippée avec un *naturalisme des bas-fonds* outrancier et grotesque (de notre point de vue) » (Bakhtine 1970b : 161). Par conséquent, la diégèse de la ménippée n'hésite pas à aborder le mal, la débauche, la bassesse ou la veulerie par l'intermédiaire de conversations susceptibles de se dérouler « sur les grands chemins, dans les lupanars, les repaires de brigands, les tavernes, les prisons, sur les places de marché, au sein d'orgies érotiques, au cours de cérémonies secrètes, etc. » (Bakhtine 1970b : 161). Peu surprenant dès lors que la ménippée affectionne « les scènes de scandale, les conduites excentriques, les propos et les manifestations déplacés, c'est-à-dire toutes sortes d'infractions au cours habituel et 'bien-séant' des événements, aux normes établies de la conduite et de l'étiquette, y compris l'étiquette de la parole » (Bakhtine 1970b : 164). Ce goût pour le scandale et le scandaleux peut également s'exprimer par ce que Bakhtine appelle « l'expérimentation morale et psychologique », à savoir

---

<sup>4</sup> « La ménippée cultive une grande souplesse extérieure, une remarquable aptitude à accueillir les genres mineurs apparentés et à pénétrer elle-même, sous forme d'élément composant, dans d'autres genres supérieurs, sans que cela nuise à son unité interne » (Bakhtine 1970b : 166).

<sup>5</sup> Frye confirme la tonalité comique, voire ludique, de la satire ménippée : [it] relies on the free play of intellectual fancy and the kind of humorous observation that produces caricature » (Northrop Frye 310).

par « la représentation d'états psychiques inhabituels, anormaux : démente de toutes sortes ('thématiques maniacales'), dédoublements de la personnalité, rêveries extravagantes, songes bizarres, passions frisant la folie, suicides, etc. » (Bakhtine 1970b : 163). Outre sa structure épisodique<sup>6</sup>, la ménippée se caractérise par le « pluristylisme » et la « pluritonalité » (Bakhtine 1970b : 165).

La satire ménippée, son nom l'indique, constitue une forme critique qui, par le recours notamment au jargon encyclopédique et à des catalogues abscons, prend pour cible première l'intellectualisme, comme le résume J. A. Cuddon : « to ridicule different intellectual attitudes and philosophical postures » (Cuddon 540). Bien qu'elle conserve « une part d'utopie » typique de la moralisation à laquelle A. R. de Smet fait référence dans sa définition sommaire, la ménippée fleurit tout de même « à l'époque de la décadence de la tradition populaire, de la désagrégation de ces normes éthiques qui constituaient l'idéal antique du 'bien-séant' ('beauté-noblesse') » (Bakhtine 1970b : 165-66). Ainsi, la ménippée, contrairement à la satire horatienne ou juvénalienne, paraît peu didactique d'autant moins que Frye reconnaît à ce mode littéraire deux pôles distincts, l'un certes plutôt moral mais l'autre hautement fantaisiste (Northrop Frye 310). Au bout du compte, la spécificité de la satire ménippée réside dans le fait que ses visées édifiantes ne sont pas toujours clairement revendiquées : l'esprit satirique semble pouvoir se suffire à lui-même et donner ainsi naissance à un comique qui ambitionne de divertir sans instruire.

Il s'agit à présent de définir comment la colère des révoltés amisien s'apparente au fonctionnement de la satire ménippée afin de déterminer si l'utilisation de la satire ménippée que propose Martin Amis comprend une dimension plutôt fantaisiste ou plutôt moralisatrice. Plus précisément, ce chapitre analyse la manière dont la fiction de Martin Amis met en scène des jeunes gens en colère qui s'insurgent contre leurs parents, contre l'autorité institutionnelle ou encore contre l'ordre social, économique et moral. Toutefois, par la parodie et par la satire ménippée, Martin Amis sape les figures de la révolte dont le ridicule est sans cesse mis en exergue.

---

<sup>6</sup> C'est Frye qui met en exergue cette facette de la ménippée : « a loose-jointed narrative » (Northrop Frye 309).



## I.1. Les enfants terribles et leurs parents.

Malgré la relative rareté des tandems parents-enfants<sup>7</sup>, la figure de l'adolescent en révolte contre son père inaugure la fiction de Martin Amis dans la mesure où *The Rachel Papers* est bâti sur l'antagonisme qui oppose Charles Highway, sur le point de fêter ses vingt printemps, à son père volage, Gordon Highway. L'opposition entre les deux personnages est d'origine sexuelle car Charles condamne le libertinage auquel s'adonne son aîné, comme le montre l'exaspération intérieure du jeune homme lorsque Gordon lui présente Vanessa, sa maîtresse : « Stop saying 'ah' like that every time you open your fucking mouth » (RP 107). Le persiflage non verbalisé de Charles, exemple de « citation libre »<sup>8</sup>, est typique de la manière sarcastique dont il procède pour éreinter son père et le discréditer aux yeux du lecteur. Il le caricature en satire priapique (« the old goat » [RP 127]) dont la propension à sombrer dans le stupre avilit toute la famille, en particulier son épouse car les cornes de bouc, si elles font du père un suppôt du Malin, suggèrent aussi, par déplacement métonymique, le cocuage dont est victime la mère de Charles. L'inventivité lexicale de l'adolescent paraît rabelaisienne tant il accable son père d'injures scatologiques (« the old turd » [RP 12], « old shitface » [RP 114]), ce dernier n'étant aux yeux de son fils rien moins qu'un bipède excrémental : « The Shit » (RP 178). Vanessa n'échappe pas non plus à la verve insolente du narrateur car elle est ravalée au rang d'une professionnelle du sexe : « old shitface's tart » (RP 114)<sup>9</sup>. L'antonomase (« The Shit ») et la synecdoque stercorale (« shitface ») dévoilent l'obsession de Charles pour le bas corporel<sup>10</sup> et pour une « mystique de la merde » qui rappelle la prédilection de la ménippée pour l'inconvenant.

De surcroît, le jeune impudent instrumentalise son statut de narrateur autodiégétique afin de donner libre cours à une colère rentrée à laquelle seul le lecteur peut avoir accès. En effet, dès

---

<sup>7</sup> Comme le note Karl Miller, la fiction de Martin Amis met souvent en scène des orphelins : « *Success* is an orphan delirium, and the first of three fictions [avec *Other People* et *Money*], of a series of turmoils, in which orphan and double meet » (Karl Miller 409). Dans les romans suivants, tels *London Fields* et *The Information*, les parents ne sont que très rarement mentionnés et même si certains sont brièvement introduits dans la diégèse (comme la mère de Hope dans *London Fields* ou le père de Demeter dans *The Information*), ils jouent un rôle très secondaire.

<sup>8</sup> C'est sous cette appellation que Jean Milly désigne le style direct libre, à savoir les formes de discours ou de pensées rapportées directement, sans signe de ponctuation ni verbe introducteur. Jean Milly, *Poétique des textes* (Paris : Nathan, 1992) 172.

<sup>9</sup> Lorsque Gordon et Vanessa passent à l'improviste chez Norman, c'est le même lexème argotique qu'utilise Norman pour désigner Vanessa : « His tart's here, too » (RP 104).

<sup>10</sup> Peter Prince remarque l'immense intérêt que porte Charles à tout ce qui a trait au corps : « his crapping, pissing, snotting and interminable pimple-picking » (Prince 744). Selon Roz Kaveney, l'attrait de la scatologie est encore présent en 1995 dans *The Information* : « the obsession with bodily functions, which critics called Swiftian » (Kaveney 24).

le premier chapitre, deux questions rhétoriques auto-réflexives dévoilent que Charles reste initialement muet sur l'existence de Gordon pour le punir : « Why nothing for my father? Is this a way of getting back at him? » (*RP* 12). Sa rancœur prend par la suite la forme d'une lettre, véritable cahier de doléances qu'il projette de remettre à son père afin d'explicitier les raisons d'un tel agacement : « I'm really going to hit the bastard with everything » (*RP* 68). L'écriture de ce *factum* au vitriol qui se veut, comme l'attestent les lettres majuscules, un réquisitoire magistral (« the (by-now) 2,000-word Speech to My Father » [*RP* 120])<sup>11</sup>, ponctue le récit (*RP* 115, 120, 214) et informe régulièrement le lecteur sur l'irritation secrète de Charles envers son père<sup>12</sup>. Le jeune patelin brocarde également les parents de Rachel en prétendant être un garçon modèle, alors qu'il délecte le lecteur de son irrévérence, grâce à une tirade intérieure : « Look folks—no cock! They didn't like me, true » (*RP* 165). De même, une fois dans la rue après le repas, il s'insurge contre les bonnes manières de ses hôtes : « I felt I ought to shout out something defamatory, or lob a brick at them—make a gesture of conclusive disgust » (*RP* 118). La narration autodiégétique, les projets de vengeance qu'il ourdit en secret ainsi que les insultes *in petto* dont il accable son père et les parents de Rachel mettent en place une grande connivence entre le jeune homme et le lecteur, censé devenir au fil des pages un confident compatissant<sup>13</sup>.

Les « fureurs pubertaires » de Charles (Sarocchi 99) revêtent toutefois une dimension publique car le jeune homme aime à se faire passer en société pour un dragon de vertu, défenseur de l'honneur familial bafoué par les frasques sexuelles de son père. Charles, pour qui la présence inopinée de Vanessa dans la demeure parentale constitue un affront à la moralité, admoneste son père, faisant dès lors vaciller l'autorité du chef de famille : « next time, let her [la mère de Charles] know, okay? There's enough room to sleep an army in that fucking house. Let her know. So she won't have to go through this pathetic charade to see if she can find a bed for your girl. Okay? » (*RP* 109-10). Le comique repose sur l'inversion de l'ordre naturel qu'induit la

<sup>11</sup> Dans la mesure où Martin Amis affirme que son premier roman est sur lui-même (Noakes 13), il est difficile de ne pas sombrer un court instant dans la chausse-trappe biographique d'autant plus que Kingsley Amis, à l'instar de Gordon, courait dans sa jeunesse la prétentaine, comme le reconnaît Martin Amis dans *Experience* : « my father, whose sexual recklessness, as we shall see, often approached the psychotic » (*Exp* 81).

<sup>12</sup> La présence de cette missive illustre l'une des caractéristiques formelles de la ménippée qui « use abondamment de genres 'intercalaires' : nouvelles, lettres, discours d'orateurs, symposiums, etc. » (Bakhtine 1970b : 167).

<sup>13</sup> Charles semble pouvoir compter sur le soutien et sur la compassion du lecteur, si l'on en croit Martin Amis pour qui le lecteur idéal de ses romans est jeune : « I do have a sort of romantic idea of someone in their twenties, of a certain bent, and when they pick a book by me, they think—as I have done on several occasions—'Ah, here is one for me. Here is a writer who I'll have to read all of, because they're speaking directly to me, and they're writing what I want to read.' [...] So there is that ideal reader. And it's someone who's discovering literature and homes in on you. I'm aware of such readers » (Noakes 25-26).

colère du jeune homme. Gordon le constate (« ‘Charles, you’re such a ...’ he laughed, ‘you’re such a prude’ » [RP 109]), Charles joue en effet le rôle d’un *exemplum* sage et vertueux qui, dans un langage certes un peu vert (« fucking ») quoique très structuré (l’épizeux de « let her know » et de « okay » l’atteste), œuvre pour l’édification de son père. La colère de Charles puiserait donc son énergie dans un des traits fondamentaux du postmodernisme que Liliane Louvel nomme « le vouloir-être-plus-fort-que-le-père »<sup>14</sup>.

La colère publique constitue en outre un indéniable « accessoire de la comédie mondaine, de la théâtralité sadique » (Sarocchi 92). Transcrite sur un mode burlesque grâce aux « répétitions mécaniques du bègue »<sup>15</sup>, la joute verbale entre Sir Herbert et Willie (« Don’t you think that total puppappapermissiveness is preferable 2-2-2-2 total repressiveness, including cell-cell-cell-self-repression? » [RP 128]) constitue un avatar comique du symposium, ou « entretien pendant un banquet », typique de la ménippée et du carnavalesque (Bakhtine 1970b : 167). Charles profite de l’altercation pour vitupérer la société permissive et le puritanisme, ce qui lui permet de condamner publiquement les égarements de son père. A l’issue de son monologue en forme de sermon, Charles fustige du regard son père (« I gave my father a steely glance » [RP 129]), comme si l’œil de la Vertu avait le pouvoir de transformer en statue d’acier ce pécheur invétéré. Héritier de la Gorgone, le fils tance vertement le père dans un style souvent grossier en décalage avec l’élévation morale dont se pique l’adolescent. De ce fossé naît le comique, fondement tonal de la ménippée.

Or, à l’instar de Gregory qui injurie son père (« we never had much money, and my father has nearly spent it all, that mad fuck » [S 183]), Charles est en fait le fondateur d’une dynastie de fils en colère dont l’irritation trouve un écho à l’écran grâce au film que réalise John dans *Money*. Ainsi, alors qu’ils tournent une scène cruciale dans laquelle l’infidélité du père doit être dévoilée, le jeune acteur ne parvient pas à dire son texte en raison de la rancune qu’il éprouve envers son père biologique (« Spunk argued, in mumbling mitigation, that the scene was difficult for him because he had always hated his father » [M 294]), révélation évoquant l’aveu agressif de Charles concernant Gordon : « I hate him all right » (RP 110). En outre, métonymiquement communiquée par l’image du tonnerre, la colère s’affiche en lettres majuscules sur les murs londoniens :

---

<sup>14</sup> Liliane Louvel, « Le postmodernisme est-il un nouveau maniérisme ? *Post-mortem* pour un mort bien vivant », *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise*, éd. Max Duperray (Aix-en-Provence : PU de Provence, 1996) 161.

<sup>15</sup> C’est une expression empruntée à Jean Emelina (111).

« SONS OF THUNDER » (*EM* 27<sup>16</sup> et *I* 53). L'insolence ostentatoire de la jeunesse donne l'impression que la réprobation du fils contre le père s'avère ubiquiste. Ce sentiment s'appuie aussi sur le fait que l'expression utilisée par Charles pour traduire sa volonté de privilégier l'épreuve de force avec Gordon (« having some sort of showdown with my father » [*RP* 120]) se retrouve presque *verbatim* dans *Money* dont l'intrigue est bâtie sur le tournage d'un film décrivant la rivalité qui oppose un fils à son père : « the big showdown between Father and Son » (*M* 61). L'antonomase et le déterminant « zéro » affectant les noms communs « Father » et « Son » renforcent l'idée que la lutte entre les générations constitue une donnée universelle de l'existence humaine, dont la dimension darwinienne est traitée sur le mode comique. *Yellow Dog* repose sur une opposition identique mais recycle en plus le *topos* comique du *cognitio*<sup>17</sup> dans la mesure où Xan Meo découvre que Joseph Andrews, à qui il veut administrer une correction pour se venger des coups qu'il a lui-même reçus, n'est autre que son père. Dans une tirade dominée par la gradation, Xan accable Joseph de sarcasmes et d'injures : « I'm not fighting that. I'm not touching that. You got... you got fucking drool all over your chin. Out of the road, you old joke. You old poof » (*YD* 303). La forme « be-ing » affectant les bases verbales « fight » et « touch » possède ici « une valeur inter-subjective de type polémique »<sup>18</sup> qui montre le caractère agonistique de l'échange. Contraire aux attentes du co-énonciateur, l'affirmation de l'énonciateur ne découle pas d'une quelconque couardise mais trouve son origine dans le mépris de Xan envers son père, vieillard dont la décrépitude est soulignée par métonymie (« drool »). Parachevée par le pronom démonstratif « that » qui réifie le référent animé, la comédie amisienne de la colère prend sa source dans le principe de la « malédiction filiale qui remonte »<sup>19</sup>.

Ressort de la colère comique, la malédiction filiale s'accompagne dans *London Fields* de sévices hilarants : l'enfant s'attaque en effet à son père. Marmaduke, qui règne en tyran absolu sur ses deux parents grâce à des hurlements rageurs (« tantrums or screaming fits » [*LF* 316]),

<sup>16</sup> Preuve de l'omniprésence de la colère filiale, l'expression est reprise en lettres minuscules quelques pages plus loin dans la même nouvelle, « Bujak and the Strong Force or God's Dice » : « You ask yourself the question every time you open a newspaper or switch on the TV or walk the streets among sons of thunder. New formations, deformations. You know the question. It reads: *Just what the hell is going on around here?* » (*EM* 38). Quelques pages plus loin, Sam, le narrateur, utilise la même expression : « We took her [sa fille] to London, London West, carnival country with its sons of thunder » (*EM* 42).

<sup>17</sup> Pour Frye, le terme de *cognitio* désigne le moment de la comédie lors duquel le héros découvre ses origines et retrouve sa famille : « The *cognitio* in comedy, in which the characters find out who their relatives are » (Northrop Frye 170).

<sup>18</sup> Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais* (Toulouse : PU du Mirail, 1991) 83.

<sup>19</sup> La « malédiction et la réprobation filiale, la malédiction remontante » et la « malédiction filiale qui remonte » sont les expressions qu'utilise Jean-Michel Rey pour définir la colère chez Charles Péguy (Rey 48 et 94).

prend Guy pour cible privilégiée de son hostilité (« the hostility-to-you question » [LF 155]). Mis en relief par le parallélisme de construction, l'inventaire des violences qu'il ne cesse de perpétrer sur son père, véritable souffre-douleur trop débonnaire pour répliquer, est rien moins qu'impressionnant : « Guy's bashfully inquiring face would somehow always invite a powerful eye-poke or a jet of vomit, a savage rake of the nails, or at the very least an explosive sneeze » (LF 29). Marmaduke use de toutes les possibilités physiques et organiques à sa disposition pour malmener Guy et afficher son mécontentement : « Marmaduke, already softly snarling with asthma, would soon be emblazoned with eczema (LF 29). En tortionnaire infatigable<sup>20</sup>, le bambin essaie par ailleurs d'énucléer son père : « The eye-fork again: the first and second finger of Marmaduke's right hand, searchingly poked into Guy's candid orbits » (LF 86). L'hypallage final « candid orbits » résume le télescopage cocasse qui advient lorsque la bonté caricaturale de Guy rencontre la malignité innée de Marmaduke. Cette dernière est suggérée par l'adverbe « again » et par l'article « the » portant sur « eye-fork », détermination attestant que l'action de Marmaduke est, pour reprendre la terminologie des linguistes, « préconstruite », donc aussi prévisible que délibérée<sup>21</sup>. De plus, Marmaduke, tel un vampire ou un ogre<sup>22</sup>, mord son père sans relâche : « [Marmaduke] embraced the opportunity to sink his teeth gum-deep into Guy's neck » (LF 82) ; « Marmaduke gnawed at his calves » (LF 227) et « [the child] with the familiar, the inimitable avidity, plunged all his teeth into his father's throat » (LF 255). La propension animale de l'enfant accroît la tonalité comique de l'affrontement père-fils car on peut y voir la mise en scène hyperbolique et satirique du parricide qui précède, selon la psychanalyse freudienne, l'avènement de la civilisation<sup>23</sup>. Même hospitalisé, Marmaduke, pareil au phénix mythologique, renaît de ses cendres afin de martyriser Guy : « Marmaduke had reliably climbed out of even the deepest troughs of weakness and disorientation to give his father a weary swipe » (LF 243). L'adverbe

---

<sup>20</sup> Un aparté du narrateur, présenté comme une vérité générale, renforce l'analogie entre enfants et tortionnaires : « Only parents and torturers and the janitors of holocausts are asked to stand the sound of so much human grief » (LF 29).

<sup>21</sup> Sur le préconstruit, voir Marie-Line Groussier et Claude Rivière, *Les mots de la linguistique* (Paris : Ophrys, 1996) 152-53. La préconstruction, qui conditionne l'attente du lecteur et avive le comique de répétition, s'applique au coup de tête (« Marmaduke caught him with the reverse headbutt » [LF 224]), spécialité à part entière dans laquelle excelle Marmaduke.

<sup>22</sup> Anne-Laure Fortin-Tournès affirme à l'égard de Marmaduke qu'il conjugue « cannibalisme et hyperphagie » (Fortin-Tournès 2003 : 94).

<sup>23</sup> Julia Kristeva analyse la fable que conte Freud dans *Totem et Tabou* selon laquelle les hommes primitifs vivaient initialement en hordes désorganisées dominées par un mâle féroce, lequel est plus tard tué lors de la révolte fomentée par les fils. Voir Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte : pouvoirs et limites de la psychanalyse I* (Paris : Fayard, 1996) 21-29.

« reliably » intensifie le cocasse de la situation tant la révolte de Marmaduke s'apparente au « mécanique plaqué sur du vivant » de Henri Bergson (29). Mû par une colère chroniquement répétitive, Marmaduke, « enfant-jouisseur indomptable » (Fortin-Tournès 2003 : 94), défigure son père : « he [Guy] sometimes looked like a resolute but talentless rapist » (*LF* 23)<sup>24</sup>. Cet acte confirme l'opinion de Dominique Vinet pour qui les romans de Martin Amis, à l'image d'une grande partie de la fiction britannique contemporaine, décrivent la faiblesse et l'échec des figures paternelles (Vinet 2002 : 25-46)<sup>25</sup>.

De surcroît, le drôle d'antagonisme opposant Marmaduke à Guy reprend pour mieux les parodier certains poncifs de la psychanalyse. A titre d'exemple, les accès de rage qui transportent l'enfant exploitent de manière caricaturale les mécanismes du complexe d'Œdipe. Ainsi, faute de pouvoir occire son père, Marmaduke cherche à le châtrer, comme par exemple lorsqu'il croque l'appendice nasal de Guy, phallus de substitution : « Marmaduke sprang for the knife. After a fierce struggle beneath the table Guy disarmed him and climbed to his feet, holding his nose where Marmaduke had bitten it » (*LF* 83). L'arme absolue de l'émascation reste cependant le coup de pied, dont l'efficacité s'avère redoutable dès que Guy porte l'enfant à bout de bras : « This left Marmaduke with only one option for the time-being—the reverse kick to the groin—which he duly attempted » (*LF* 83). Le déterminant « the » et l'adverbe « duly » mettent une nouvelle fois en exergue le comique de répétition qui sous-tend les attaques destructrices et les manigances prévisibles de Marmaduke. De même, l'enfant, qui vient de se soulager après une longue période de constipation (« Marmaduke 'went supervoid' [...]. The child, in other words had swamped himself in ordure » (*LF* 363]), s'attaque aux organes procréateurs de son père lorsque ce dernier bataille afin de le rhabiller en vue d'une promenade au parc : « During these struggles, Marmaduke's lifelong enthusiasm for hurting his father—and within that, his specialization in hurting his father's genitals—was given play only twice. A flying headbutt to the testicles, and an unrestrained blow with a blunt instrument (a toy grenade-launcher) to the sensitive tip » (*LF* 363). La polysémie du substantif « play » trahit la monomanie ludique mais sadique de l'enfant, emblème du pervers polymorphe, dont les violences hyperboliques assurent à

---

<sup>24</sup> Les stigmates qu'arbore Guy, violeur malgré lui, annoncent les blessures qu'inflige Selina à John Self pour ses tentatives de viol aussi infructueuses que douloureuses. Voir « Chapitre III », page 203.

<sup>25</sup> Dominique Vinet, *L'ombre du père dans la littérature anglo-saxonne contemporaine* (Limoges : PU de Limoges, 2002) 25-46. Comme essaiera de le démontrer le « Chapitre VII » dont l'une des sous-parties est consacrée à la maltraitance infantile, ce point de vue quelque peu sommaire doit toutefois être fortement nuancé. Voir « Chapitre VII », pages 356-66.

la rivalité père-fils une tonalité comique, Martin Amis n'exploitant jamais les potentialités fantastiques ou tragiques de la colère sourde et menaçante de Marmaduke.

La dramatisation comique du complexe d'Œdipe s'exprime en outre par le fait que l'enfant jalouse les privilèges sexuels dont jouit Guy auprès de Hope. Après avoir piqué une première crise pour signifier à son père qu'il ne devrait plus s'approcher de Hope (« As Guy entered the warmth-field of his wife's body, Marmaduke's twinned fists thumped down into his open face » [LF 82]) et encore moins l'embrasser (« it predictably caused Marmaduke to attack him » [LF 274]), Marmaduke parvient à supplanter son père adultère dans le lit conjugal. La scène dans laquelle se produit cette passation des pouvoirs opère une réécriture bouffonne de deux scènes d'*Antony and Cleopatra*. En effet, Marmaduke, vêtu en soldat romain (« in full armour » [LF 450]), autorise Guy, fraîchement éconduit par Nicola, à pénétrer dans la chambre de la maîtresse de maison dont la description (« Hope lay, on her barge of pillows » [LF 450]) rappelle le portrait que brosse Enorbabus de Cléopâtre dans la scène 2 de l'acte II, vers 201-2 : « The barge she sat in, like a burnished throne/ Burned on the water »<sup>26</sup>. Avant de prendre la place de Guy dans le lit, Marmaduke se déshabille, réécriture inversée des vers 5 à 11 de la scène 4 de l'acte IV dans lesquels Cléopâtre aide Antoine à mettre son armure avant la bataille. L'héritage littéraire et l'inversion des rôles qu'induit la colère de Marmaduke provoquent la distanciation amusée du lecteur qui se délecte d'un tel « réalisme parodique »<sup>27</sup> dont le comique, fondé sur la révolte triomphale du fils, littéralise et ridiculise les présupposés psychanalytiques relatifs à la sexualité humaine.

La bizarrerie à laquelle la ménippée fait massivement appel se féminise dans *Other People* par l'entremise de Sharon, figure inversée de l'enfant prodige. En effet, le *nostos* de cette dipsomane replète et lascive occasionne un pugilat drolatique auquel participent, sous l'œil incrédule de Mary et du lecteur, tous les membres de la famille. Malgré ses hurlements indignés (« But this is my bloody home » [OP 32]), elle se voit refuser l'accès au foyer familial par son père, cerbère pleutre et parodique, qui appelle à la rescousse sa femme, cette dernière lui écrasant involontairement la main de sa botte orthopédique (OP 33). Au bout de quelques instants, les

---

<sup>26</sup> William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, ed. David Bevington (Cambridge: CUP, 1990) 124.

<sup>27</sup> Il s'agit d'une expression qu'utilise Malcolm Bradbury pour décrire l'utilisation de la parodie dans l'œuvre de romanciers tels que Richard Carver, Don DeLillo et Martin Amis. Voir Margaret Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern* (Cambridge: CUP, 1993) 270-71.

combattants, à l’instar de marionnettes ou de personnages de dessins animés<sup>28</sup>, se relèvent mécaniquement et, après un blanc typographique, se réconcilient sans que soit jamais explicitée l’origine du différend : « Very soon Sharon and her mum and dad were squabbling companionably in the comfort of the lounge » (*OP* 33). Ainsi, comme l’atteste l’oxymore (« cheerful denunciations of their daughter » [*OP* 33]), les rires succèdent sans aucune transition aux horions si bien que le lecteur comprend qu’il s’agit d’un épisode de farce dans lequel les personnages-automates emblématisent les bas-fonds de la société qu’explore la ménippée sur le mode comique. Par conséquent, nul *pathos* ne découle de cette colère machinale d’autant moins que le même rituel grand-guignolesque préside au départ de Sharon et de Mary. Le père leur interdit de quitter la maison. S’ensuit alors une échauffourée aussi inconséquente que la précédente : « A half-hearted scuffle took place » (*OP* 35). Le comique, fondé sur « répétition et similitude là où on attendrait des différences » (Emelina 110), est accentué par l’adjectif épithète, montrant qu’en réalité les enfants terribles maltraitent leurs parents « pour de rire »<sup>29</sup>.

Par ailleurs, en accord avec le déroulement de la colère diagnostiqué par Aristote, la réprobation filiale correspond à une colère de seconde main qui se déclenche souvent en réponse à la malédiction parentale. Pour preuve, Rachel vit sous le joug d’un père irascible qui, non content d’agonir la jeune femme (« he’s only beastly to me whenever I do see him. He keeps on ringing home when he’s drunk and shouts at me. [...] And he says nasty things about Mummy, that she’s a liar and things » [*RP* 71]) et de la harceler par courrier (« he had written her a ‘stinking’ letter that morning » [*RP* 121]), chante pouilles à son premier gendre : « Rachel made it clear that these incidents had consisted of M. d’Erlanger hinting at and then articulating his immense hatred and contempt for DeForest, who had in fact got one of his ears cauliflowered by the passionate Frenchman » (*RP* 121). Jouant sur les clichés raciaux, le texte dépeint M. d’Erlanger comme un hurluberlu au sang chaud qui vocifère contre sa fille et son entourage sans

---

<sup>28</sup> La comédie de Martin Amis emprunte largement à cet art populaire, comme le relève James Wood à propos de *The Information* : « the book is a revenger’s comedy: as in a cartoon—as in *Tom and Jerry*—its rivals exist for each other ». L’analyse de James Wood, pour qui *The Information* est « cartoonish », peut s’appliquer à de nombreux aspects de la comédie de la colère (Wood 1999: 189).

<sup>29</sup> Expression enfantine utilisée par Evelyne Larguèche dans *L’injure à fleur de peau*, ouvrage que cite Nathalie Vienne-Guérin dans « Contredire ou dire ‘tout contre’ : injure et contradiction dans *Much Ado About Nothing* », *La contradiction*, textes recueillis par Michel Bandry et Jean-Marie Maguin (Montpellier : PU de Montpellier, 2001) 131.



pour autant représenter une réelle menace. En effet, le *senex iratus*<sup>30</sup> se met dans des colères d'anthologie qui demeurent toutefois sans conséquences fâcheuses pour la jeune fille. Dans *Dead Babies*, la malédiction est d'origine familiale pour Keith Whitehead qui, bien qu'hospitalisé afin de suivre un traitement hormonal contre l'obésité, trouve peu de réconfort auprès de ses proches : « it [sa famille] sits and swears at Keith for half an hour ('The operation will be a complete bloody disaster, you realize,' foretells Whitehead Sr enviously), then trudges off again, without goodbyes » (DB 29). Oiseau de mauvais augure taraudé par la jalousie (« enviously »), Whitehead père, avec ses prédictions moqueuses<sup>31</sup>, symbolise l'acharnement désinvolte (« sits and swears ») et la monstruosité théâtrale (« trudges off again, without goodbyes ») dont fait preuve la « cellule familiale » de Keith Whitehead, l'analogie avec l'aliénation carcérale étant fortement suggérée par un tel passage.

La malédiction maternelle, quoique peu présente, atteint un paroxysme loufoque lorsque la mère de Sharon implore l'aide du Seigneur afin de pouvoir mettre fin à la vie de sa fille : « I'll bloody murder her, so help me God » (OP 60). La menace restant vaine, le décalage contre nature qui sépare son désir d'infanticide et l'intercession céleste qu'elle invoque pour parvenir à ses fins prête à sourire d'autant plus que sa prière repose sur le télescopage incongru du style hiératique (« so help me God ») avec le langage démotique (« bloody »). L'imprécation proférée par Mrs Botham confirme que la comédie de la colère, à l'instar de la ménippée, appartient au « royaume des anomalies » (Emelina 43-52).

Si Rachel se contente de riposter « par procuration »<sup>32</sup> en injuriant son père rustaud lors d'une conversation avec Charles (« bastard » [RP 71], « She developed the real-bastard theme » [RP 121]), cette rébellion préfigure le combat de grossièretés auquel s'adonnent Keith Whitehead et sa famille dans *Dead Babies*. En effet, Whitehead<sup>33</sup>, à la différence de Charles et de Rachel, n'hésite pas à déverser un flot d'injures sur ses parents après que son père l'a accusé de faire pencher la vieille guimbarde à bord de laquelle la famille Whitehead, l'une des plus obèses d'Angleterre, compte se rendre à Wimbledon :

---

<sup>30</sup> Selon Northrop Frye, le *senex iratus*, ou père tyrannique, appartient à la catégorie comique des imposteurs (Northrop Frye 172).

<sup>31</sup> Jouer les Cassandre renvoie à la figure de style que la rhétorique appelle « ominatio » : « prophecy of evil ». Richard A. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms* (Berkeley: U of California P, 1991) 104.

<sup>32</sup> Nathalie Vienne-Guérin utilise l'expression « injure par procuration » pour qualifier une attaque menée en l'absence de l'injurié (Vienne-Guérin 132).

‘Keith! Move over, can’t you, you fat little sod. You’re weighing down the right rear wheel. I can feel her listing to the right.’  
 ‘Ah shut up, you fat old turd. How can I move with Aggie all over the place back here? It’s you who’s weighing it down, you great fat old fool.’  
 ‘I happen to have reduced considerably of late. And there’s no cause for *you* to be so heavy—you’re only four foot and a fart.’  
 ‘Ah shut up. You fat old bugger. You fat old cunt.’  
 ‘Keith,’ said his mother, ‘don’t talk your father like that.’  
 ‘Ah shut up. You fat old bitch. You fat old slag.’ (DB 144)

Exemple de la figure rhétorique que Richard Lanham appelle « anticategoria »<sup>34</sup>, cette scène agonistique, dominée tant par les lexèmes orduriers (« sod », « fool », « bugger », « cunt », « bitch », « slag ») et scatologiques (« fart », « turd ») ou péjoratifs (« fat », « old ») que par les invectives réciproques fondées sur l’apostrophe, permet à Whitehead de remettre en cause l’autorité parentale et la hiérarchie familiale. En effet, mis en relief par l’anaphore, les ordres qu’il donne à sa mère et à son père (« Ah shut up ») illustrent la fonction conative du langage<sup>35</sup> et donc la manière dont Whitehead tente d’instaurer sa supériorité sur ses parents. Confirmant le penchant de la ménippée pour la gouaille populaire, la rébellion verbale de Whitehead fait coïncider laideur physique et morale afin de broser un portrait caustique de la famille, laquelle représente, selon Jean Sarocchi, « l’école de la colère » (Sarocchi 99).

La saillie de Whitehead, à la limite de la coprolalie, témoigne que la colère de la jeunesse s’apparente à une guerre des générations, « old » étant répété six fois comme s’il s’agissait d’une invective. Le jeunisme de l’attaque, typique des années 60 selon John Self (« The Sixties taught us this, that it was hateful to be old » [M 64]), entre en résonance avec la crise d’abjection de Jamie qui s’indigne d’être déjà sénile (« I get that *all the time*. And I’m only twenty-nine! I do things twice—I mean letters and things like that. Like an *old fuck* » [OP 150]) ou encore avec la vantardise de Charles qui se targue de posséder une voix que redoutent les têtes chenuës : « one of those fashionable reedy voices, the ones with the usual ironic twang, excellent for the promotion of oldster unease » (RP 7). Couché en termes hautement sarcastiques, la devise snob de Charles laisse transparaître un mépris radical envers ses aînés : « Naturally, one avoids like the plague, such mischievous doctrines as ‘you’re as young as you feel’, which have doubtless

<sup>33</sup> Alors que l’on fera habituellement référence aux personnages par leur prénom, on aura recours au patronyme de Keith Whitehead (DB) tandis que le prénom Keith sera réservé, pour éviter toute confusion, au seul Keith Talent (LF).

<sup>34</sup> Voici comment Richard Lanham définit cette figure, appelée « accusatio concertativa » en rhétorique classique : « Mutual accusation or recrimination » (Lanham 13).

<sup>35</sup> Il s’agit de l’expression qu’utilise Roman Jakobson « pour désigner la fonction impérative ou injonctive » du langage. Jean Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique* (Paris : Larousse, 1973).

resulted in so many trim fifty-year-olds flopping down dead in their tracksuits » (*RP* 7). La colère des enfants terribles prend pour cible non seulement leurs parents mais aussi toutes les générations précédentes, le culte de la jeunesse servant de caution morale à leur rébellion contre l'autorité et à leur volonté de puissance.

Malédiction parentale et filiale s'entremêlent encore plus clairement dans *Money* car John Self, quoique trentenaire, se trouve toujours en conflit avec son père<sup>36</sup>. Le dédain de ce dernier envers son fils<sup>37</sup> constitue pour John une énigme qu'il souhaite résoudre : « Next, the Shakespeare, to see my dad, to look for clues to this whole deal with fathers and sons » (*M* 244). Barry, le père, demande notamment à être dédommagé pour l'éducation qu'il a donnée à son fils, provoquant l'ire incrédule de John qui apostrophe le lecteur : « Do you know what he *did*, that funkier? He submitted a bill for all the money he had spent on my upbringing. That's right—he fucking invoiced me » (*M* 178). John apprend en outre que Barry a chargé une petite crapule de lui administrer une correction (« One blow in the face with a blunt instrument » [*M* 254]) pour une somme si modique (« 'Fifty quids' worth,' I said, feeling slightly hurt or slighted » [*M* 166]) qu'elle entraîne un sentiment de vexation fondé sur l'« effet de moins-value », prélude typique du surgissement de la colère<sup>38</sup>. Que la réprobation paternelle cherche à produire cet « effet de moins-value » ne fait aucun doute, comme l'atteste encore le piège monté par Barry. Alors qu'il vient de convoler en secondes noces, Barry fait en sorte que John ait des rapports sexuels avec sa nouvelle épouse. Cette manigance se fixe pour objectif d'humilier publiquement le jeune homme en lui révélant son statut de fils illégitime :

'Well old son? Now we're quits.'

'You,' I said. 'You're my fucking father.'

'I'm not your father,' he said, and he told me who was. 'Oh, fat John. Oh, you great pillock. Don't you know anything, you bitch's bastard?' (*M* 372).

La moquerie antiphrastrique (« old son ») et les grossièretés dont Barry accable John (« pillock », « bitch's bastard ») montrent que le *cognitio* de Frye reste euphorique tout en appliquant au pied

---

<sup>36</sup> Elaine Showalter note à ce sujet que les tensions qui opposent John et Barry évoquent la situation de Jim dans *Lucky Jim* : « Self's conflicts with his father and father-figures replay the anti-authoritarianism of Dixon as well ». Elaine Showalter, « Ladlit », *On Modern British Fiction*, ed. Zachary Leader (Oxford: OUP, 2002) 67.

<sup>37</sup> Pour Josiane Paccaud-Huguet, Barry Self est un « Claudius moderne », formule qui a le double avantage de synthétiser les composantes œdipienne et littéraire de l'opposition entre les générations.

<sup>38</sup> Voir « Introduction générale », page 37.

de la lettre la formule paradoxale de Charles dans *The Rachel Papers* : « Surely nice things are dull, and nasty things are funny. The nastier a thing, the funnier it gets » (*RP* 87)<sup>39</sup>.

Au bout du compte, ce sont les dysfonctionnements familiaux qui insufflent à la colère comique son énergie initiale, comme l'atteste la normalisation cocasse du complexe d'Electre dans *London Fields* : « Hope disliked her mother, of course, and her mother disliked Hope » (*LF* 427). Le syntagme prépositionnel « of course », mis en exergue par l'apposition, prête à sourire puisqu'il souligne la normalité d'un comportement en apparence déviant. Le chiasme souligne à nouveau que la comédie de la colère puise son énergie tant dans la malédiction filiale que dans la malédiction parentale. C'est aussi le cas dans *Money* lorsque, suite à la déclaration de Spunk, Lorne, en bon père de famille, rétorque indigné : « Lorne bounced back by claiming that he had always hated his son (a middle-aged accountant, I later learned) » (*M* 294). Rien de surprenant à cela car Lorne défend l'idée que le père devrait, lors de l'affrontement final, rouer son fils de coups (*M* 110-11). De telles confessions spontanées d'abomination réciproque engendrent une espèce de cacophonie délirante qui avalise la fin des repères familiaux. C'est ce qu'indique Jamie dans sa description des différents stades par lesquels passe tout enfant : « He thinks you're God until he's three. Then he thinks he wants to climb into the sack with you until he's twelve. Then he thinks you're a scumbag until he's twenty. Then he goes queer or whatever and feels guilty about you until he's sixty and as old and as fucked up as you are » (*OP* 162). Réécriture névrosée des sept âges de la vie immortalisés par Jaques dans *As You Like It*<sup>40</sup>, la tirade de Jamie confirme que la colère comique chez Martin Amis s'attaque en priorité à l'univers agonistique et dérégulé du cercle familial peuplé d'enfants terribles et de parents tout droit sortis de la cour des miracles. Amis dépeint sur le mode satirique le monde à l'envers des années 60, 70 et 80, folles décennies ayant joyeusement détruit leurs repères (famille, autorité, hiérarchie) et leurs valeurs (amour, compassion, solidarité).

---

<sup>39</sup> Il s'agit de la réécriture inversée du slogan de Jim Dixon dans *Lucky Jim* : « nice things are nicer than nasty ones » (Kingsley Amis 140). Pour une comparaison entre *Lucky Jim* et *The Rachel Papers*, voir Keulks 1999: 117-57 et Keulks 2003: 101-32.

<sup>40</sup> Ce monologue se trouve à la scène 7 de l'acte 2, vers 139-66. William Shakespeare, *As You Like It*, ed. Michael Hattaway (Cambridge: CUP, 2000) 124-25.

## I.2. Les fripons subversifs.

Dans la fiction de Martin Amis, la comédie de la révolte se fonde en outre sur la figure du fripon subversif<sup>41</sup>, citoyen déclassé qui mine les fondements de la société par son refus de l'ordre moral et des règles sociales, par son irrévérence et ses actions illicites.

Double inversé de l'honnête homme du 17<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>, le fripon se rebelle contre toute forme d'autorité institutionnelle, ce qui se traduit par un mépris sonore des représentants de l'Etat. Par exemple, Keith chasse sans ménagement Nicola qui se fait passer pour une assistante sociale (« *Fuck off out of it* » [LF 266]), injonction et grossièreté reprises de concert par Kath : « *Get out, you old witch. Get out. You vicious thing* » (LF 266). Sous le coup de la colère, Keith et Kath inversent la hiérarchie sociale en utilisant l'impératif. En utilisant ce mode, l'énonciateur incite, comme dans les modalités déontiques appelées radicales, l'allocutaire à agir en lui imposant un souhait. L'insatisfaction des fripons à l'égard des valeurs dominantes, telle la culture officielle (« *As a rule, I hate people who are the beneficiaries of a university education. I hate people with degrees, O-levels, eleven-pluses, Iowa tests, shorthand diplomas...* » (M 57-58))<sup>43</sup>, s'illustre surtout par un rejet total des lois : « *The law was hard to break. But God, I hate her, thought Mary* » (OP 144). S'y ajoute un dédain souverain des forces de l'ordre, comme en témoigne l'un des graffitis qui ornent en lettres majuscules les murs londoniens : « *FUCK THE POLICE* » (I 53). Le chapitre intitulé « *The Old Cops* » dans *Dead Babies* (109-13) montre la manière dont le rebelle lutte contre « l'hypertrophie de la police »<sup>44</sup>. Ainsi, Quentin, en taxant les policiers de paresse (« *you've got nothing better to do than lounge about improving your public image* » [DB 112]), provoque l'ire de l'officier : « *in a hurt and angry voice* » (DB 112). Ce dernier attaque alors la jeunesse (« *You young people make me sick sometimes* » [DB 112]) avant d'insulter Giles (« *you little bastard!* », « *scum like you* » [DB 112]) puis de faire mine de le frapper : « *smash your bloody tee—* » (DB 112). L'aposiopèse souligne que la conséquence de ces menaces est immédiate et inévitable car, comme s'y attend le lecteur, Giles, obsédé par sa

---

<sup>41</sup> Cette figure de la fiction amisienne rappelle les personnages conventionnels du théâtre et du roman comiques dénommés par Frye « *trickster* », « *tricky slave (dolorus servus)* » ou « *scheming valet* » (Northrop Frye 173).

<sup>42</sup> Sur le portrait idéal de l'honnête homme, voir Jean Marmier, « *Honnête homme* », *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Universalis, 1997) 359.

<sup>43</sup> Elaine Showalter note à ce propos que l'anti-intellectualisme de John Self, typique de la ménippée, dépasse de beaucoup le mépris qu'expriment les « *jeunes gens en colère* » envers les valeurs dominantes : « *Furiously anti-intellectual to a degree that makes Jim Dixon sound like F.R. Leavis, Self finds reading physically painful* » (Showalter 67).

dentition, vomit de dégoût sur le représentant de l'ordre qui ne peut empêcher les jeunes révoltés de fuir à toutes jambes. La vomissure qui souille l'officier mécontent littéralise le traitement peu déférent qu'infligent les fripons à la police.

L'impuissance des forces de l'ordre à contenir les jeunes malotrus met en lumière le dérèglement croissant d'une société anarchique, comme l'atteste l'agacement frustré de John Prince qui, en tant qu'officier de police, déplore l'anormalité théâtrale des citoyens : « The way people can think up of behaving badly. They're like bloody artists, some of them » (*OP* 190). Sa plainte irritée préfigure le catalogue caricatural des malfrats que propose Mike au début de *Night Train* : « So I've seen them all: Jumpers, stumpers, dumpers, dunkers, bleeders, floaters, poppers, bursters » (*NT* 4). Soulignant la littérarité du texte, la stylisation d'une liste composée de huit trochées prête tout de même à sourire tant la récurrence de l'homéotéleute rapproche l'inventaire satirique et désabusé dressé par Mike de la prose rimée d'une comptine<sup>45</sup>, la fiction de Martin Amis exploitant à des fins comiques le démantèlement progressif de la société contemporaine.

Les démêlés des rebelles avec la police informent nombre d'épisodes dans lesquels la colère du citoyen rétif à l'ordre et à l'autorité produit un effet comique. Dans *The Information* Demi, par exemple, injurie les policiers (« Bastards » [*I* 118]) dès qu'ils ont le dos tourné car elle ne comprend pas pourquoi ils ont verbalisé son moniteur d'auto-école, nommé Crash par antiphrase, lequel s'appliquait à conduire comme un chauffard chevronné pour épater sa richissime cliente. Le libellé de l'infraction (« Driving Without Due Care and Attention » [*I* 117]) provoque l'ire de Demi (« You were driving with *incredible* care » [*I* 117]), incompréhension qui résume l'écart séparant le code de la route officiel et les principes anarchisants qu'édicte les fripons, à l'image de Joseph Andrews dans *Yellow Dog* : « I've lived by me own rules » (*YD* 265). De même, alors qu'il frôle le coma éthylique, John Self, pris en chasse par une voiture fort agressive (« Then I noticed that a car was following me. It was flashing its lights and parping its horn and generally making with all the swear words and V-signs in the motoring repertoire » [*M* 266]), se rend compte au terme d'une désopilante course-poursuite qu'il s'agit du véhicule d'une patrouille de police : « The pigs, the fucking *pigs* » (*M* 266). John, dont la délinquance est

---

<sup>44</sup> Ernst Jünger, *Traité du rebelle ou le recours aux forêts*, traduit de l'allemand par Henri Plard (1951; Paris : Bourgois, 1981) 33.

<sup>45</sup> Un tel passage renforce l'opinion de Jean-Jacques Lecercle pour qui Mike est une figure janusienne car, « quoique détective et prolétaire, [elle] pratique un art oratoire digne d'un sénateur romain » (Lecercle et Shusterman 33).

génétiquement programmée (« You see, I come from the criminal classes. Yes I do. It's in me, all that, my blood. Oh, it gets you! » [M 167]), récidive à l'aéroport lorsqu'il utilise le même procédé d'animalisation argotique pour dénigrer la police : « just money police: dicks, pigs, filth. Money filth » (M 354). Le rythme ternaire de ce monologue intérieur, fondé sur le bas corporel et sexuel, sur l'animalisation et sur la réification métonymique, se combine à la gradation injurieuse (« money police » devient « Money filth ») pour illustrer le « pli de colère contre les 'flics' » sur lequel repose le comportement du fripon révolté (Sarocchi 66). Dans *Other People*, la tirade décousue de Jamie à l'encontre des forces de l'ordre lors d'un dialogue avec Mary confirme que la satire de la police est bâtie sur l'animalisation :

'Who was that,' asked Jamie.

'Prince,' she said.

'The Prince of what?'

'Nothing. He's a policeman.'

'A pig? Really?' said Jamie, pleased. 'You know a pig?'

'I knew him a long time ago. He just keeps in touch.'

'Well check you out. A pig called Prince. I thought only berks' dogs were called Prince. Pigs' dogs too, I suppose. Pigdogs. No, I suppose it makes sense.' (OP 180-81)

L'inventivité injurieuse dont fait preuve Jamie, qui accouche d'un mot-valise composé de deux lexèmes avilissants (« Pigdogs »), insuffle à cette facette de la révolte une dimension comique quasiment absurde, laquelle met en lumière la manière dont les fripons s'adonnent aux « plaisirs élitaires de la marge et de l'anti-norme »<sup>46</sup>.

La comédie de la colère s'intéresse d'autant plus clairement à l'*agōn* populaire, vulgaire et agressif que les fripons, par leurs tirades, visent en outre à dénoncer l'imbécillité de l'uniforme, à l'image de Thelonus dont la colère comique affirme de manière véhémement sa propre supériorité envers la police : « Thelonus seemed offended by Keith's mild hint that the filth would soon put two and two together./ 'Filth don't know shit,' he said » (LF 247). Pourtant cambrioleur de petite envergure, Thelonus, par cette réplique cinglante fondée sur une métonymie dégradante et quatre monosyllabes catégoriques, annonce la manière dont 13 dans *The Information* fait le procès tant de la police que de la justice, prenant au pied de la lettre le jargon légal pour en démontrer l'inadéquation avec la réalité : « They'd done him for breaching the peace. On Ladbroke Grove. On a Saturday night. And it was just a laugh: they were just having a laugh with all the milkbottles. Empty milkbottles. Could you believe it. (sic) Breaching

<sup>46</sup> Cette expression appartient à Michel Morel, « Pertinence de la métaphore », *Figuralité et cognition*, TLE 9 (1991) : 146.

the peace? On Ladbroke Grove? On a Saturday night? *What* fucking peace? » (I 194). Grâce au style indirect libre et à l'hypophore<sup>47</sup> fondée sur l'accumulation de questions brèves et indignées, le plaidoyer *pro domo* de 13 prend le lecteur à témoin afin de démonter les accusations et les conclusions des magistrats. L'inversion des rôles légaux trahit la manière dont la comédie amiesienne donne la parole aux fripons qui s'emploient à saper les piliers institutionnels sur lesquels repose toute société organisée. Alors que les querelles oratoires dans les écrits antiques concernent en majorité les débats entre érudits, entre politiciens ou entre avocats dans les tribunaux (Lloyd 2), Martin Amis recycle les techniques canoniques de l'*agōn* avant de les dépasser et de les adapter aux préoccupations démocratiques du 20<sup>e</sup> siècle, attestant ainsi la généralisation de la colère. La satire des tenants de l'ordre public est d'autre part dynamisée par le portrait humiliant de John Dark dans *London Fields* : « [Keith] saw Guy and pointed a finger at him, then wagged his thumb backwards, indicating John Dark: John Dark, the corrupt policeman—the bent copper, the tarnished badge, the iffy filth. Dark was short and well-scrubbed, of that no-hair-but-good-teeth mould of man, and a horrid-jumper expert » (LF 89). Ce vigoureux contre-blason justifie le mépris hyperbolique des habitués du « Black Cross » (« nearly everyone treated him with theatrical contempt » [LF 89]), ce qui fait de John Dark l'emblème risible d'une profession honnie. Comme le postule Fielding, les policiers peuvent être assimilés à des *Untermenschen* si abjects que le meurtre de l'un d'entre eux ne constitue pas un véritable délit : « Oh, I misled you, Slick, earlier on there. It's murder two not murder one. New York, murder one is just for cops, prison officers, shit like that » (M 95). Après le parricide symbolique, les révoltés jugent bénin voire bénéfique de lutter contre la police par les armes. Toutefois, la subversion radicale de la société qu'induit la vision mortifère du monde avancée par Fielding est atténuée grâce à la formulation savoureusement rabelaisienne. Dans la mesure où cette affirmation outrancière n'est jamais appliquée dans le texte, le lecteur se délecte sans remords d'une remise en cause de l'autorité qui, si elle fait vaciller les valeurs humanistes, reste au bout du compte moins subversive et libertaire qu'inoctive.

Outre l'ordre public, le rebelle subversif récuse l'ordre moral fondé sur la religion chrétienne, ciment social brocardé par Jamie qui se moque royalement de Noël : « Now you'll have to cope with all the shit » (OP 181). Grâce à la description coprolalique du fait religieux que

---

<sup>47</sup> Michael Lloyd, analysant les conflits verbaux dans Euripide, conclut que l'hypophore constitue l'un des procédés rhétoriques les plus conventionnels de l'*agōn*. Michael Lloyd, *The Agon in Euripides* (Oxford: Clarendon, 1992) 29.



donne Jamie, figure du décadent désinvolte<sup>48</sup>, Amis recycle un des *topoi* de la colère sociale car Jamie, jusque dans l'onomastique, ressemble à l'un des plus célèbres jeunes hommes en colère, Jimmy Porter, qui vilipende « l'opium du peuple »<sup>49</sup>. Amis joue sur la sécularisation de la société lorsqu'il accentue la surprise incrédule de Richard, contraint par Demi et sa famille de se rendre à la messe dominicale : « They're taking me to fucking church » (I 274). La satire dénigrante de la religion établie se traduit encore par l'irrévérence blasphématoire de Nicola (« Nicola was certainly mighty keen on blasphemy » [LF 121]), laquelle se moque notamment du courroux pourtant hyperbolique de Dieu :

When God got mad he was a jealous God. He said that if she [Nicola] didn't come across at least one more time He'd wash his hands of the whole planet. He had other planets, thanks, and in better parts of the universe. He promised plague, famine, mile-high tides, sound-speed winds, and terror, ubiquitous and incessant terror, with blood flowing bridle deep. He threatened to make her old and keep her that way for ever.  
She told Him to fuck off. (LF 133)

Exemple cocasse de *parodia sacra*<sup>50</sup>, le discours de Nicola, laquelle ne craint ni les fléaux planétaires ni le destin réservé dans la mythologie à la Pythie, sexualise l'amour spirituel, réduit à une vulgaire liaison charnelle qui tourne court. La réponse aussi lapidaire qu'obscène de la jeune femme contraste avec le catalogue de calamités que promet Dieu, décalage de longueur et de registre qui entretient la dimension comique de l'ire divine et de la révolte métaphysique de Nicola.

Avec la mort de Dieu, le fripon proclame la fin de l'amour platonique (« The death of love » [LF 296]), supplanté par l'avènement ubiquitaire de la sexualité. La formule saisissante qu'utilise Andy résume cette transition : « Love's through. Love's all fucked up » (DB 137). Fondé sur un jeu de mots grivois, le double entendre entérine la sexualisation absolue de l'amour

---

<sup>48</sup> Le mépris scatologique de Jamie rappelle le dédain qu'affiche Martin Amis envers Noël (« a totally meaningless date in my calendar »), célébration à propos de laquelle il déclare en outre : « Drink is usually the way of getting through ». Il ajoute par ailleurs que, suite à un accord tacite avec sa première épouse, Antonia Phillips, il n'offre et ne reçoit jamais le moindre cadeau. Murphy Williams, « Down and Out with Writers », *New Statesman & Society* 8 Dec. 1989: 47.

<sup>49</sup> En effet, Jimmy Porter tempête contre les cloches de l'église voisine qui ne cessent de sonner : « Oh, hell! Now the bloody bells have started! ». John Osborne, *Look Back in Anger* (1956; Harmondsworth: Penguin, 1985) 25. Dans le deuxième acte, lorsqu'Alison est sur le point de se rendre à la messe sous l'impulsion de son amie Helena, la réaction de Jimmy mêle rage et déception : « You're doing what? Have you gone out of your mind or something? » (Osborne 1956: 51).

<sup>50</sup> Dans « De la préhistoire du discours romanesque », Bakhtine définit la *parodia sacra* médiévale comme une réécriture bouffonne et vulgaire des textes ou des rites sacrés. Mikhail Bakhtine, « De la préhistoire du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Damien Olivier (Paris : Gallimard, 1978) 427-37. L'attitude de Nicola souligne la propension de la ménippée à « la profanation démystifiante du sacré » (Bakhtine 1970b : 164).

éthéré, relégué aux oubliettes de l'histoire. Le rebelle souhaite mettre à mort l'amour romantique, comme le prouve la tirade agacée de Marvell dirigée contre ce sentiment que vient d'invoquer Quentin : « 'You know, Quentin,' said Marvell seriously, 'you can be quite upsetting at times. I thought I might be able to get through my life without hearing that fuckin word again' » (DB 137). L'inversion qu'implique ce débat agonistique repose sur la transformation en obscénité du substantif « amour », lequel devient tabou alors que la sexualité, fonction biologique naturelle (« Sex is something your body does, like eating or shitting. Yeah, like shitting. Just something your body does » [DB 136]), est valorisée et normalisée. C'est ce dont se réjouit Marvell lorsqu'il fait l'éloge d'un restaurant californien consacré aux organes sexuels : « You can have *cuntcubes* in your drinks. I mean it. And not just flavoured with cunt. Real juice in the cubes. They got... yeah, they got tit soda, cock cocktails, pit popsicles... » (DB 170). L'obscénification du monde dynamise la rébellion comique de Marvell, lequel exhorte chacun à goûter aux délices charnelles de la libération sexuelle fondée sur la séparation des émotions et du sexe (DB 135). En d'autres termes, Marvell dénonce le carcan que constitue la moralité (« *Fuck* all this (sic) dead babies about love, understanding, compassion » [DB 56]), ce qui montre qu'il ambitionne, par une sorte de politisation de l'acte sexuel, de faire *tabula rasa* des interdits religieux et d'éradiquer les valeurs morales. Figure de l'agitateur<sup>51</sup>, Marvell reprend la formule éponyme dans une réplique tout aussi excédée : « 'Babies,' he muttered. 'Dead, dead babies' » (DB 137). L'irritation de l'idéologue excentrique, suggérée par la dureté de la consonne dentale /t/ dans « muttered », constitue une énergie libertaire qui bat en brèche les contraintes qu'impose la société et permet aux fripons « de rompre la tension, de secouer cette chape de plomb qui pèse sur [leurs] épaules » (Sartre 51). Pour l'homme révolté, « [t]out ce qui s'oppose au désir, et principalement la société, doit donc être détruit sans merci »<sup>52</sup>, refus de toutes les contraintes extérieures montrant que le rebelle s'inscrit dans le droit fil des jeunes hommes en colère des années 1950 qui rejetaient l'ordre établi et l'immobilisme de la société britannique (« dissatisfaction with the *status quo* »)<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> L'expression « psycho agitprop » (DB 57) utilisée pour résumer la teneur de l'ouvrage écrit par Marvell souligne qu'il s'agit d'un outil de libération sociale et morale.

<sup>52</sup> Albert Camus, *L'homme révolté* (Paris : Gallimard, 1951) 118.

<sup>53</sup> Robert Hewison, *In Anger: Culture in the Cold War 1945-60* (London: Weidenfeld, 1981) 141. Dans *Look Back in Anger* par exemple, Alison explique à son père que la colère de Jimmy est liée à l'immobilisme de la société : « Jimmy is hurt because everything is the same » (Osborne 1956: 68).

ou dans le sillage des héros du « Movement » qui réprouvaient l'ordre établi (« enemies of the old order »)<sup>54</sup>.

Le texte relate comment le jeune rebelle, à l'image de Gregory dans *Success*, vilipende les contraintes du monde professionnel. En parfait dandy, Gregory est « par fonction un oppositionnel »<sup>55</sup> qui dépeint son emploi en termes exclusivement péjoratifs et négatifs grâce à ce que Georges Molinié appelle la figure de la « tapinose »<sup>56</sup> : « My job, for instance, is, and always has been (to put it mildly), *fucking awful*. It is a round of boredom and humiliation, with no prospects and no rewards » (S 181). Pourtant accentuée par « la mise en italiques, qui représente un excès du dire par rapport à la forme sans italiques » (Fortin-Tournès 2003 : 93), l'hyperbole injurieuse n'est qu'un doux euphémisme tant le langage peine à rendre compte de la violence liberticide et déshumanisante de l'entreprise. Pour preuve, Gregory est sur le point de se métamorphoser en bête de somme suite à l'exigence de productivité que lui imposent ses employeurs lors des livraisons : « It takes hours: the stacked buses are late and go nowhere I need to go. They get very angry with me and there's nothing I can say » (S 182)<sup>57</sup>. Gregory, que le lecteur a connu disert et prétentieux, se contente d'un adjectif générique euphémisant (« angry »), le beau parleur étant réduit à quia par les vociférations et les agissements d'un patronat qui foule au pied le code du travail et les ouvriers. La famille Garcia se moque par exemple de savoir si Mary a un numéro de sécurité sociale (« We don't care about that shit » [OP 78]) alors que Jason et Odette Styles passent leur temps à gourmander Gregory, une accumulation d'affronts mettant en exergue la facette sonore de la colère et de l'exploitation :

They bawl me out. They bawl me out when I come back late from delivering their shitty pictures all over town [...]. They bawl me out when I drop things and I drop things quite a bit these days. Last week I dropped a teapot, and the fuckpigs made me buy them a new one. This week I dropped a picture frame [...] so valuable that not even they expected me to buy a new one. They just bawled me out instead. Yesterday they bawled me out in front of some friendly students I was chatting to [...]. (S 200-01)

---

<sup>54</sup> Blake Morrison, *The Movement* (London: Methuen, 1980) 1.

<sup>55</sup> C'est Albert Camus qui fait du dandy une créature du conflit : « Le dandy est par fonction un oppositionnel. Il ne se maintient que dans le défi. [...] Le dandy se rassemble, se forge une unité par la force du refus. Dissipé en tant que personne privée de règle, il sera cohérent en tant que personnage. Mais un personnage suppose un public ; le dandy ne peut se poser qu'en s'opposant. Il ne peut s'assurer de son existence qu'en la retrouvant dans le visage des autres. Les autres sont le miroir. Miroir vite obscurci, il est vrai, car la capacité d'attention de l'homme est limitée. Elle doit être réveillée sans cesse, éperonnée par la provocation. Le dandy est donc forcé d'étonner toujours » (Camus 72).

<sup>56</sup> Il s'agit pour le rhétoricien français d'un « enchaînement quasiment ininterrompu d'indications hyperboliques, à orientation constamment péjorative » (Molinié 1992 : 318).

<sup>57</sup> La phobie du métro que confesse Gregory rappelle une des peurs irraisonnées dont souffrait Martin Amis dans sa jeunesse : « In my late twenties, I started having panic attacks on the underground » (*Exp* 112).

La répétition chronique de « they bawl me out », soulignée par l'anadiplose initiale et l'utilisation régulière de l'anaphore, confirme l'omniprésence de la remontrance, impression que renforce le présent simple dénotant l'habitude au point qu'il s'apparente à un présent gnomique. Toutefois, par le biais d'un adjectif dépréciatif (« shitty ») et d'une injure animalisante (« fuckpigs »), Gregory dépeint en termes rabelaisiens ses patrons sous les traits satiriques de braillards tyranniques si bien que leur harcèlement esquisse, fût-ce timidement, une potentialité comique. La dictature du patronat duplique en effet le procédé bergsonien de mécanique plaqué sur du vivant. Cette ambiguïté tonale crée une distance entre le lecteur et le contenu de la fiction, écart qui consolide le comique au détriment du pathétique.

Le même constat s'applique à la manière exagérée dont Terry rappelle la toute-puissance du patronat par l'entremise de son contremaître, le symboliquement nommé John Hain<sup>58</sup> : « John Hain has power over us, he owns us: he can do anything he likes to us (he can kill us if he wants) » (S 39). Bien que la gradation semble attester la réification du travailleur par le capitalisme, la terreur de Terry est à ce point déraisonnable et paranoïaque que le lecteur peut difficilement la partager. De la même manière, afin d'augmenter le rendement de Mary, Mrs Garcia invective dans la langue de Cervantès la jeune femme : « 'Eh Mary, *puta tonta—vente a cocina, eh!*' shouted the colourful Mrs Garcia » (OP 84). Si la restauratrice apparaît un instant comme une esclavagiste dont la tirade bâtie sur une épanalepse semble encager Mary, cette image est immédiatement contredite par l'adjectif attendrissant qu'utilise le narrateur pour décrire la vieille dame (« the colourful Mrs Garcia »). L'insulte ludique et pittoresque censée représenter la dictature patronale accroît en réalité l'effet comique du texte. La comédie de la colère chez Martin Amis repose sur une tension paradoxale étant donné que ce romancier choisit de faire rire des turpitudes liées à l'exploitation quotidienne, ce qui était l'intuition de Ronald Shusterman pour qui la représentation de l'*agōn* donne souvent lieu à une expérience esthétique fort gaie<sup>59</sup>.

Le comique est également dynamisé par la colère du salarié rebelle qui s'insurge contre les brimades afférentes au monde de l'emploi, comme lorsque Gregory, à cause de son bien

---

<sup>58</sup> En effet, qu'il s'agisse d'un jeu de mots avec le substantif français « haine » ou qu'il s'agisse d'un hommage à John Wain, l'un des écrivains en colère, le patronyme « Hain » place ce personnage sous le signe de la colère.

<sup>59</sup> Grâce à un sketch des Monty Python, Ronald Shusterman rappelle l'évident départ qui sépare le contenu d'une œuvre d'art et l'expérience esthétique qu'elle procure au lecteur. En d'autres termes, un contenu fondé sur l'*agōn* ne constitue pas automatiquement une expérience de la négativité, l'auteur s'inscrivant en faux contre ce qu'il appelle un présupposé structuraliste qui postule le contraire. La mise en scène de l'*agōn* peut souvent fonder le comique. Ronald Shusterman, « And Now for Something Completely Different: Contradiction and Aesthetic Experience », *Etudes britanniques contemporaines* 22 (juin 2002): 115-28.

maigre salaire (« They pay me exactly half the national-average wage, less than anyone I know or have ever heard about » [S 182]), se voit forcé de déjeuner d'une barre chocolatée : « You know what I had for lunch the other day? [...] A Mars Bar. A fucking Mars Bar. Suck on that » (S 201). Par la portée phatique de l'interrogation et de l'apostrophe, Gregory sollicite la compassion du lecteur. Or sa colère, traduite par la gradation ponctuée d'une injure, reste comique en raison de la syllepse finale portant sur « Suck on that » qui traduit, au sens figuré, l'exaspération du jeune homme mais qui renvoie, au sens littéral, à la dégustation de la confiserie. Les deux interprétations mettent en avant la littérarité de sa colère, le lecteur souriant à distance de la duplicité langagière d'autant plus que l'extrait suggère le manque de fiabilité de Gregory, narrateur mythomane<sup>60</sup>. Amis réussit à dépeindre le monde du travail comme un univers, suprême paradoxe, comiquement contraignant. Par exemple, Terry met en scène l'autodiscipline aliénante qu'engendre l'obligation de se lever chaque matin à heure fixe : « I took to placing the tinny bomb [le réveille-matin] under the cocked lid of my record-player (for extra resonance) with nastily worded notes by it saying things like FUCKING GET UP or GET UP, YOU FUCK » (S 29-30). La figure du galérien devant pour gagner sa vie s'administrer quotidiennement des invectives chiasmiques est, par son excès, plus divertissante que pathétique d'autant plus que l'entreprise dans laquelle Terry travaille est décrite par son frère adoptif en termes tellement dickensiens (« the blacking factory he works for » [S 40]) que le lecteur ne peut s'empêcher de sourire de l'allusion littéraire<sup>61</sup>. Le style hyperbolique et parodique qu'adopte Amis pour représenter la colère sociale du fripon subversif oblitère tout misérabilisme et le texte verse dans le comique de la ménippée.

Pareillement, les fripons rejettent en bloc un système économique qui ne leur offre aucune possibilité de s'épanouir, comme l'illustre la diatribe libertaire de John Self dirigée contre le travail : « Now that I no longer go to work every day... and why should people do this? Who says? Why wasn't I consulted? You give your mornings then creep back with shoulders splitting to the day-home and its afternoon breath. Stop *taking* it. Organize! Fuck your factory! When you go to work every day, you aren't really living » (M 270). Invectivant le lecteur et les prolétaires du monde entier, la tirade de John Self reprend la praxis marxiste en termes tellement démotiques

---

<sup>60</sup> La mythomanie de Gregory apparaît au grand jour lorsqu'il confesse l'étendue de ses mensonges, ce que souligne la gradation : « It was a lie. I tell lies. I'm a liar. I always have been » (S 181).

<sup>61</sup> La veine parodique échappe d'autant moins au lecteur que de cette expression est également utilisée dans *London Fields* lorsque Nicola relate sa vie sur le mode pathétique afin de soutirer de l'argent à Guy : « When she was twelve Nicola went on to the charity school (cum blacking factory) » (LF 124).

qu'elle équivaut en fait à une parodie de ce discours, duplicité ironique qui se confirme si l'on songe à la manière dont est défini Wark : « the mad ex-Stalinist » (*S* 35, 37). L'apposition péjorative s'apparente en fait à une injure homérique qui trahit une grande « incrédulité à l'égard des métarécits » du 20<sup>e</sup> siècle, ce qui était l'affinité postmoderne de la comédie amnésienne<sup>62</sup>.

Toutefois, à l'instar de Terry qui n'a qu'une idée imprécise des tâches qu'il doit accomplir (« I don't really know what I do here. [...] I sell things—so much is obvious. I *think* I buy things too » (*S* 34), le fripon s'emploie à saper l'entreprise par son manque de conscience professionnelle. En rupture avec l'éthique du travail bien fait, bâcler les tâches qu'il doit accomplir constitue pour l'ouvrier insoumis un impératif catégorique. Joe, le cuisinier de *The Rachel Papers*<sup>63</sup>, est la figure emblématique de l'employé subversif car il crache dans la soupe des clients lorsque ces derniers choisissent un repas peu élaboré : « to show his contempt for such an unimaginative choice » (*RP* 140). Bien qu'au bas de l'échelle sociale dans une économie tertiaire, il refuse la servilité attendue de lui par la hiérarchie socio-économique. Sa colère reste cependant ludique car Joe s'impose les limites parodiques d'un sabotage bienséant, comme le montre son refus de servir le bol de soupe dans lequel Charles, asthmatique, a expectoré : « We can't give them that » (*RP* 140). La rébellion de Joe esquisse un code de valeurs surprenant qui, parce qu'il reste raisonnable, fait de Joe un « bon petit diable » rigolard ayant bon fond. Une telle révolte permet de rire sans retenue : elle est en effet fondée sur l'innocuité, l'un des piliers de la « trinité comique » en compagnie de la distance et de l'anomalie (Emelina 7).

Le soulèvement comique des employés passe également par les qualificatifs dépréciatifs dont ils usent à l'encontre de leurs supérieurs. Gregory, grippé, informe le lecteur dans son grand style habituel que sa patronne lui enjoint de reprendre le travail sur-le-champ : « the impertinent Styles woman had been agitating in the most unforgivable fashion—braying telephone calls, facetious get-well-soon cards of a predictably vulgar stamp, and I believe there has even been suggestion of docking my handsome salary if I don't return forthwith! » (*S* 117). Par la sophistication sarcastique de sa péroraison, Gregory réduit Odette à une vulgaire ânesse (« braying ») comparable par son hystérie à la mouche du coche (« agitating »), animalisation qui prête d'autant plus à sourire que Terry, l'autre voix de *Success*, brosse un portrait peu flatteur

---

<sup>62</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris : Minuit, 1979) 7. Cette incrédulité apparaît de manière encore plus manifeste dans *Koba the Dread* qui fustige les errements historiques du marxisme.

<sup>63</sup> La typologie des figures comiques proposée par Frye inclut le cuisinier : « the cook, a conventional figure » (Northrop Frye 175).

d'Odette tant sur le plan physique (« a large, menopausal hillock of a woman » [S 211]) que psychologique (« a harsh-voiced woman » [S 210]). Qui plus est, par peur de représailles, Terry injurie en secret John Hain (« that fuckpig » [S 39]), colère intérieure dont la savoureuse irrévérence mine l'autorité du dirigeant et régale les oreilles du lecteur. La « déhiérarchisation », caractéristique du rire carnavalesque médiéval pour Mikhaïl Bakhtine, constitue sans conteste l'un des traits fondamentaux de la colère subversive du fripon, ce qui confirme la prédilection de la ménippée pour le rejet de l'étiquette.

L'accès de rage du fripon à l'encontre de son patron peut être beaucoup plus explosif. Ainsi, Jamie, las de jouer les laquais pour un journaliste mégalomane nommé Michael Shane, se rebiffe en prenant congé, inversion transgressive rehaussée par le style grossier de cette saillie verbale : « Oh, Mike, you fucking cocksucker. Well I got news for you, man, cos I'm fucking fuckin out! Cos I don't *fuckin need it, man!* » (OP 138). Refusant les normes linguistiques dans le choix du vulgaire, de la syntaxe et de la prononciation<sup>64</sup>, la langue déviante des déclassés contamine la sphère professionnelle. La véritable insulte n'est pas la plus vulgaire (« you fucking cocksucker ») car c'est en rappelant à Michael qu'il est, sous ses oripeaux de patron, un bipède sans plumes (« *man* ») que Jamie, par une attaque littéralement *ad hominem*, restaure une relation plus égalitaire. Cette tirade dédaigneuse lui permet de se venger de la manière hautaine avec laquelle son patron le traite, comme il le confie, indigné, à Mary : « 'You know what he makes me do?' he said shakily. 'Makes me go to fucking *Sketchley's* to pick up his safari suits! The little scumbag's safari suits! He treats me like *shit*. I don't need this! I got *stacks* of dough' » (OP 138-39)<sup>65</sup>. Disposant de revenus occultes et ne souhaitant pas travailler à n'importe quel prix, Jamie, dont le corps et la voix expriment l'agitation symptomatique de la colère (« shakily »), rejette la servilité attendue des subalternes. Le valet furibond réaffirme, par sa bouffée de colère équivalant à un « sursaut de l'être » (Pachet 1997 : 11-65), son autonomie et son identité, comme lorsque Terry s'offusque de la bien piètre proposition d'embauche que lui soumettent Odette et Jason Styles : « Why don't I think about it and give you a ring? Why don't *I* think about *that* and give *you* a ring? » (S 212). Consignant l'indignation de Terry, les italiques attestent que le jeune homme, en tant qu'individu, se considère bien supérieur à cette proposition. Ainsi, la colère

---

<sup>64</sup> Sur cette question et notamment sur la norme concernant la prononciation ou « orthoépie », voir Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris : Seuil, 1972) 162-70.

<sup>65</sup> Pour une lecture politiquement militante de *Other People*, voir Stephen Jones, « Martin, Karl, and Maggie Too: Political Discourse in Martin Amis's *Other People: A Mystery Story* », 15 Dec. 2003 <<http://www.strath.ac.uk/ecloga/jones.pdf>>.

comique du fripon subversif possède une portée ontologique et constitue, pour gloser Marilyn Frye, un instrument de « cartographie »<sup>66</sup> ou un élément de « géographie de soi », pour reprendre l'expression créée par Frédéric Regard<sup>67</sup>.

Martin Amis utilise la comédie de la colère pour dévoiler la survivance en Angleterre de classes sociales bien distinctes, « fissures »<sup>68</sup> mises en lumière par le snobisme outré des nantis. Par exemple, Gregory s'élève contre la démocratisation des rues (« So I walk the streets, the same as everyone else, the same as you » [S 42]), élitisme social accru par le mépris récurrent et réifiant avec lequel les époux Highway traitent leur gendre issu de la classe ouvrière : « Both my parents habitually and unworriedly referred to Norman as a 'bastard' » (RP 39). L'agacement de Gregory ainsi que l'attaque injurieuse portée contre le jeune roturier mettent au jour l'existence de deux Angleterre rivales, dichotomie sur laquelle s'appuie également *Success* à la différence près que, par la technique du sablier<sup>69</sup>, ce roman montre l'évolution du rapport de force entre les possédants prétentieux et les filous indigents. En effet, la rivalité entre Terry, le prolétaire, et Gregory, l'aristocrate, tourne à l'avantage des gueux, passation de pouvoir que concède Gregory, agacé et dégoûté : « the yobs are winning; everybody accepts the fact that they've got to get nastier in order to survive. The world is going bad on us. I'm having nothing to do with it » (S 149)<sup>70</sup>. La lutte entre les demi-frères entérine comiquement le triomphe du prolétariat puisque Terry découvre par exemple le salaire de misère que touche Gregory à la galerie : « £1,750? They're kidding. [...] No wonder he went out of his mind. Why didn't they pay him in buttons? » (S 210). Si elle trahit dans un premier temps l'indignation scandalisée de l'ouvrier hostile à l'exploitation, la question rhétorique qui clôt ce monologue intérieur atteste la dégringolade sociale de Gregory, revanche particulièrement jouissive pour Terry qui jure de se venger par tous

---

<sup>66</sup> « Anger can be an instrument of cartography ». Marilyn Frye, « A Note on Anger », *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. (California: Crossing, 1983) 93-94. Marilyn Frye expose plus précisément sa vision de la colère (« Anger implies a claim to domain—a claim that one is a being whose purposes and activities require and create a web of objects, spaces, attitudes and interests that is worthy of respect » [Marilyn Frye 87]) qu'elle condense par une formule tripartite : « Anger. Domain. Respect » (Marilyn Frye 94).

<sup>67</sup> Frédéric Regard, « 'Géotobiographies'. Introduction aux géographies de soi », *L'autobiographie littéraire en Angleterre*, éd. Frédéric Regard (Saint-Etienne : PU de Saint-Etienne, 2000) 11-33.

<sup>68</sup> C'est le terme qu'utilise Peter Kemp pour dépeindre la société anglaise des années 1980. Peter Kemp, « British Fiction of the 1980s », *New Writing*, ed. Malcolm Bradbury and Judy Cooke (London: Minerva, 1992) 224.

<sup>69</sup> Selon Neil Hepburn, la structure de *Success* suit en effet la technique du sablier : « Martin Amis's new novel is structurally like a large 'X' ». Neil Hepburn, « Tonto », rev. of *Success*, by Martin Amis, *The Listener* 13 Apr. 1978: 483.

<sup>70</sup> Ce passage pourrait bien illustrer l'influence de *Brideshead Revisited* qui déplore l'avènement des prolétaires dans la société britannique. Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited* (1945; Harmondsworth: Penguin, 1979). Pour l'opinion



les moyens des avanies qu'il a endurées dans sa jeunesse : « I have never been *nice*, but from now on, boy, am I going to be nasty » (*S* 142). De plus, les déclassés s'emparent, par l'intermédiaire d'une petite crapule dénommée Keith (« a cuboid, power-packed little hoodlum called 'Keith'! » [*S* 150]), de la direction du club branché que fréquente Gregory. La révolution carnavalesque, amplifiée par l'extinction programmée de Gregory et de ses épigones (« Time of changes. Either Keith and his kind go, or Gregory does » [*S* 132]), s'exprime enfin par l'ubiquité des gens dénommés Keith, prénom prolétaire<sup>71</sup> qui emblématise selon Samson le triomphe des fripons : « The streets are full of jokers, dodgers, jack-the-lads and willie-the-dips—whole crews of Keiths... » (*LF* 134). De cet exemple contemporain de darwinisme social, Amis tire des effets comiques, comme en témoigne la précision intertextuelle qu'apporte Samson : « Fagin himself will have nothing to do with them » (*LF* 134). Londres, sous l'impulsion de la colère des plébéiens, se meut en une gigantesque cour des miracles dickensienne qui sonne le glas comique des snobs.

Toutefois, le sérieux n'est pas totalement banni par la fantaisie littéraire : le « rire-jeu » s'allie au « rire-satire » (Emelina 16) pour dénoncer avec force l'éternisation de classes sociales arbitraires en Angleterre. Par le biais de l'indignation qui anime Samson, le narrateur américain de *London Fields*<sup>72</sup>, la satire sociale se fait acerbe :

Class! Yes it's still here. Terrific staying power, and against all historical odds. What is it with that old, *old* crap? The class system just doesn't know when to call it a day. Even a nuclear holocaust, I think, would fail to make that much of a dent in it. Crawling through the idiozed shithouse that used to be England, people would still be brooding about accents and cocked pinkies, about maiden names and *settee* or *sofa*, about the proper way to eat a roach in society. (*LF* 24)

Sur le mode hyperbolique, la comédie amisienne dévoile la sclérose de la société anglaise minée par les classes sociales, lesquelles ne sont que des construits culturels risibles érigés sur le snobisme et la sottise. C'est ce que montre la clause (« the proper way to eat a roach in society ») qui dépeint une étiquette « oxy-moronic ». De même, Terry dénigre en termes scatologiques les « fissures » de la société britannique : « Do you still think any of that matters,

---

de Martin Amis sur ce roman de Waugh, voir Martin Amis, « Waugh's Mag. Op. » (*War* 201-4) et « Chapitre IX », page 466.

<sup>71</sup> Terry, répondant à un questionnaire afin de déterminer sa classe sociale, se rend compte une nouvelle fois que son prénom, comme celui de Keith, accuse ses origines prolétariennes : « Would you call your son (a) Sebastian, Clarence, Montague, or (b) Michael, James, Robert, or... As I poised to give the (b) section an imperious tick [...], my eye trailed over the (c) section, which ran: (c) Norman, Keith, Terry. The biro tinkled from my hand. So my dad was a yob. So what else is new? » (*S* 58).

class and so on? It doesn't. It's crap. It's crap » (*DB* 58-59). L'apostrophe sollicite le lecteur afin de bien lui faire comprendre la leçon, pédagogie militante fondée en outre sur la répétition. Colère, comédie et satire chez Amis essaient d'impliquer le lecteur. Par exemple, Nicola, Robin des Bois moderne, ourdit avec Keith le projet de dépouiller Guy : « Remember: why should *he* have all the money? » (*LF* 130)<sup>73</sup>. Nicola, laissant sans réponse l'épineuse question de la répartition des richesses, incite le lecteur à devenir « un producteur du texte », dimension « scriptible »<sup>74</sup> qui souligne l' « option [de la ménippée] pour les problèmes socio-politiques contemporains » (Bakhtine 1970b : 165).

Même si les activités suspectes des fripons ne sont jamais explicitement énoncées en termes de lutte des classes<sup>75</sup> et même si la révolution sociale n'a pas lieu dans *London Fields* qui s'achève sur le *statu quo* initial (« After a thousand years of war and revolution, of thought and effort, and history, and the permanent millennium, and the promised end of mine and thine, Guy still had all the money, and all the strength » [*LF* 464]), l'exploration de la colère comique dans la fiction de Martin Amis permet de mettre en lumière les frictions entre deux mondes antagonistes socialement distincts, ce qui souligne comment ce romancier recycle les procédés typiques des « Condition of England novels ». La représentation des clivages de la société britannique, caractéristique de la fiction de la décennie 1980<sup>76</sup> mais aussi des années 1950-1960 avec les « jeunes gens en colère », constitue pour Martin Amis le fondement même d'une esthétique qui explore sans relâche les extrêmes sociaux et culturels<sup>77</sup>. Amis lui-même reconnaît

---

<sup>72</sup> Le narrateur de « Bujak and the Strong Force or God's Dice » s'appelle aussi Samson mais utilise souvent le diminutif « Sam ». On réservera donc le nom de « Samson » pour le narrateur de *London Fields* alors que « Sam » désignera le narrateur de « Bujak and the Strong Force or God's Dice ».

<sup>73</sup> La question de Nicola confirme que colère et inégalité ont partie liée. Pierre Pachet le souligne : « Pas de colère, sinon ridicule, pour des individus égaux en droits » (Pachet 1997 : 18).

<sup>74</sup> « Pourquoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte ». Roland Barthes, *S/Z* (Paris : Seuil, 1970b) 10. Brian Finney, par l'expression « writerly narration », confirme la dimension scriptible de *London Fields*, caractéristique applicable à l'œuvre de Martin Amis dans son entièreté (Finney 1995: 15).

<sup>75</sup> Keith ne semble avoir en effet qu'une compréhension confuse du système établi car il interprète un livre consacré au régiment dans lequel a servi son père comme une mise en scène médiatique des diverses classes sociales : « Costume drama, thought Keith. Awful old load of old balls. The class system innit » (*LF* 164).

<sup>76</sup> Selon Peter Kemp, c'est un héritage que régénèrent de nombreux romanciers britanniques contemporains : « Nineteenth-century Condition of England novels became regular phantom presences in fiction of the 1980s, invoked by authors who felt the divides such books had helped to narrow were being prised wide open by Thatcherism » (Kemp 221). Evoquant Disraeli, Margaret Drabble parle par exemple de deux Angleterre (« a Two Nations formula » [Kemp 224]) l'une pauvre au nord et l'une riche au sud. A la différence de sa consœur, Martin Amis met en scène les deux Angleterre dans la même ville, en l'occurrence Londres, confrontation qui fournit le socle comique de sa fiction.

<sup>77</sup> C'est ce qu'illustre encore en 1996 la nouvelle « State of England » fédérée par le contraste entre un aristocrate britannique et un prolétaire noir américain (*HW* 31-62). Son dernier roman, *Yellow Dog*, conforte cette propension à

une telle propension dans la lettre adressée à feu son père dans *Koba the Dread* : « you wrote, very largely, about the bourgeoisie in your fiction, i.e. the middle classes—a category seldom seen in mine, where I make do with the aristocracy, the intelligentsia, the lumpenproletariat, and the *urkas* » (*Koba* 272).

### **I.3. Les Prométhée de pacotille.**

Il serait toutefois vain de réduire la colère comique chez Martin Amis à un brûlot anti-autoritaire, anti-social et anti-capitaliste car le rebelle subversif peut difficilement être interprété comme un porte-parole fiable des valeurs prônées par la fiction amisienne. La voiture que conduit John Self (« my powerful Fiasco » [*M* 10]) est symptomatique de la manière ironique dont le texte discrédite les révoltés, en accord avec le fonctionnement dialogique de la ménippée.

En effet, quelles que soient les déficiences parentales, la fiction de Martin Amis n'érige pas les enfants terribles en modèles tant l'ironie et la satire sont omniprésentes. La verve fielleuse dont fait preuve Charles dans ses écrits ne se traduit pas par un vrai courage, comme si le jeune homme, ne souhaitant courir le moindre risque, se contentait de brocarder autrui à distance. Ainsi, sa prudence déguise mal une grande couardise, laquelle est révélée par l'altercation qui l'oppose à un condisciple interlope. Après avoir ridiculisé l'apparence physique de Derek par un contre-blason caustique (« Why don't you give washing a whirl one of these days? It can't be much fun walking around with all that crap, all that *greaze* all over your face » [*RP* 120]), Charles perd de sa superbe lorsque son camarade le collète et s'apprête à le frapper : « 'No, please,' I shrieked, 'for Christ's sake' » (*RP* 120). Sauvé *in extremis* par l'enseignant autoritaire qui arrive sur ces entrefaites, le rebelle pleurnichard, figure moins héroïque que comique, fait rire à ses dépens.

L'arrogance pusillanime dont fait preuve Charles n'est toutefois rien en comparaison de son hypocrisie, dédoublement confirmant l'opinion de Bakhtine selon qui le personnage de la ménippée « perd son achèvement, son monisme ; il cesse de coïncider avec lui-même » (Bakhtine 1970b : 163). En effet, la vertu que Charles arbore publiquement est en désaccord absolu avec son comportement. Ainsi, il affirme d'emblée vouloir être initié aux délices de l'amour par une

---

la dichotomie maximale puisqu'un pan de l'intrigue décrit l'histoire de la famille royale d'Angleterre alors qu'un autre s'intéresse à la vie d'un criminel dénommé Joseph Andrews. Dans un compte rendu éloquemment intitulé « Yobs and Royals », Theo Tait capture l'esthétique de *Yellow Dog* par la formule « From the high life to the low

femme plus mûre (« sleep with an Older Woman » [RP 9]) puis réutilise, alors qu'il est censé vivre le grand amour avec Rachel, un préservatif usagé lorsque Gloria, une ancienne flamme, lui rend une visite de courtoisie (RP 197-98). Charles, en raison de sa *libido* dévorante, devient non l'inverse mais le sosie de son père. Le comble de l'imposture est atteint lorsque la mère de Rachel, découvrant que sa fille a découché, menace d'appeler la police, attitude dont Charles vilipende le caractère réactionnaire : « The *police*. Mm, like hell. Who does she think she is? Doesn't she see that none of that's on any more? You're twenty, for fuck's sake, she can't— » (RP 199). Les questions rhétoriques, les jurons et l'aposiopèse témoignent de l'indignation parodique d'un Charles schizophrène qui fait soudain l'apologie de la société permissive. Son autobiographie, qu'il s'efforce en public de déguiser en hagiographie, relève en réalité de la pornographie. Le fossé comique séparant chez Charles le dire du faire se creuse encore puisque ce blanc bec, qui s'adonne en outre aux délices de la dive bouteille et des paradis artificiels, est un être protéen s'adaptant par mimétisme à son auditoire : « these fucking beatniks for Norman, these fucking greymen for Tom, and something rather more natural for Geoffrey » (RP 170). Créature labile, Charles ne croit pas à ce qu'il prêche, le faux rebelle étant un vrai « *alazon* », terme grec qu'emploie Frye pour désigner la figure comique de l'imposteur (Northrop Frye 39, 172).

En outre, si Charles s'oppose aux opinions politiques défendues par son père, c'est cependant de manière si caricaturale que le point de vue du jeune homme demeure peu défendable, comme quand il explique, dans une diatribe prétendument intellectuelle, pourquoi il déteste les Etats-Unis afin d'humilier Gordon et Vanessa, laquelle revient à peine de New York :

Because they're violent. Because they only like extremes. Even the rural people, the old reactionaries in the farms go out blowing niggers' heads off, roast a Jew or two, disembowel a Puerto Rican. Even the hippies are all eating and mass murdering each other. The generations of T-bone steak and bully-beef, as if they're doing a genetics experiment on themselves. No wonder they're so violent with bodies like theirs. It's like being permanently armed. (RP 107)

Il ajoute alors : « And I hate them because they're so big and sweaty. I hate their biceps and their tans and their perfect teeth and their clear eyes. I hate their— » (RP 107). Son catalogue de clichés, de plus en plus ridicules, illustre en réalité le provincialisme et l'inexpérience du jeune homme qui ne saurait convaincre le lecteur de l'horreur des Etats-Unis. Ne lui en déplaise, les Etats-Unis ne sont pas la terre d'élection de la bêtise. En revanche, l'attitude du jeune révolté

---

life ». Theo Tait, « Yobs and Royals », rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis, *Times Literary Supplement* 5 Sept. 2003: 3-4.

prompt à la colère stéréotypée confirme bien que « [l]a bêtise a toujours été la terre d'élection du comique » (Emelina 110). Par un chapelet de clichés (« the thought-clichés and unexamined formulations, herd formulations » [*Exp* 12]), Charles se condamne sans s'en rendre compte.

Point n'est besoin de s'attarder sur la rébellion de Keith Whitehead dont les saillies langagières contre ses parents sont dénuées de finalité précise et, à ce titre, paraissent parfaitement futiles. En outre, Whitehead, figure du dictateur atrabilaire, tente de tyranniser un couple de personnes âgées, les Tuckle (« It was your own bloody fault » [*DB* 59], « Well, what the hell do you expect me to do about it? » [*DB* 59] et « How many bloody times do I have to tell you, Mrs Tuckle, I don't take sugar in my tea » [*DB* 141]), avant de se faire expulser par le chef de famille : « Go away, Mr Whitehead » (*DB* 154). Après cette ultime déroute comique, Whitehead, bouffon carnavalesque et anti-héros par excellence<sup>78</sup>, s'en retourne (« Keith limped in tears across the lawn » [*DB* 154]), vaincu par un vieillard cacochyme. Comparable à de la matière radioactive (« a bag of plutonium » [*LF* 83]), la rage explosive de Marmaduke constitue une création littéraire aussi irréaliste que dévastatrice, comme l'atteste le portrait du nourrisson en nazillon : « Guy stared into the Kristallnacht of fizzing glass » (*LF* 273). Le rire grince quelque peu face à l'ingéniosité du jeu de mots qui met en avant, à l'instar des dénégations ironiques de Samson, la textualité de Marmaduke : « Of course, I keep trying to tone Marmaduke down. [...] He devastates his parents twenty times a day. I censor him. I bowdlerize him too. There's some stuff you just can't put in books » (*LF* 158). Littérarité et hyperbole s'allient pour distraire le lecteur qui ne peut suspendre son incrédulité face à des rebelles à ce point artificiellement construits, ce qui sollicite clairement le pôle fantaisiste de la ménippée.

La révolte du fils est d'autant plus caricaturale que le texte informe d'emblée le lecteur qu'il existe un décalage ironique entre la personnalité réelle du *pater familias* et la représentation sarcastique qu'en donne l'adolescent. Gordon est en effet dépeint par un observateur extérieur comme un père somme toute normal (« I was boringly reproached by a friend for 'actually hating' my father, who wasn't villainous or despotic, after all, merely dismissible » [*RP* 11]), bien moins méprisable que le père lubrique et violent d'un des amis de Charles : « [he] spent

---

<sup>78</sup> La liste des personnages que fournit Martin Amis au début de *Dead Babies* définit Keith Whitehead comme une figure clownesque : « very tiny, very fat—court dwarf to Appleseed Rectory » (*DB* 11). Whitehead renvoie ainsi à la catégorie des bouffons (« *bomolochoi* ») qui constituent pour Frye le troisième type de personnages comiques (Northrop Frye 172).

most days with one fist down his wife's throat and the other up the au pair's bum » (RP 11)<sup>79</sup>. Si Gordon n'est pas une incarnation contemporaine du Diable, les condamnations manichéennes de Charles se révèlent absurdes d'autant plus que ce dernier, rebelle au pied d'argile, essaie de justifier la haine de son père en s'inventant un *Ur*-traumatisme guère convaincant, comme le montre la proposition subordonnée de concession qui clôt ce passage : « My father had intended—Christ knows why—to watch the whole thing [sa naissance], but got browned off after a couple of hours. I have long been sure that there is great significance in this anecdote, although I have never been able to track it down » (RP 8). *In cauda venenum*. Charles apparaît au bout du compte sous son vrai jour : un fils de bonne famille geignard dont la crise d'adolescence n'est que complainte ridicule, un « Rebel Without a Cause » pour reprendre le titre d'un célèbre film de 1955 présentant des situations comparables à celles dépeintes dans la diégèse des romans des « jeunes gens en colère » qui apparurent sur la scène littéraire britannique en 1956<sup>80</sup>. Le texte procède de telle manière à ce que la colère infondée de Charles amuse, puis lasse, voire agace le lecteur. Le double discours public et privé de Charles est démasqué par la duplicité de la ménippée qui s'amuse à souligner le constant décalage entre la voix du personnage et la construction que s'en fait le lecteur.

Grâce au personnage de Rachel, Martin Amis démontre en outre que la figure paternelle joue un rôle essentiel étant donné que la jeune fille, dont le géniteur n'a donné signe de vie depuis le divorce parental, s'invente de toutes pièces un père subrogé, irascible et tyrannique, afin, explique-t-elle, de se donner l'impression d'exister : « It just makes me feel less pathetic » (RP 203). Il n'est jusqu'à Charles qui ne regrette la disparition d'un père dont le courroux même est sympathique : « I liked the irate phone calls, for example » (RP 203). L'aveu inattendu de Charles prête d'autant plus à sourire que l'hypallage met en avant la construction rhétorique de ce passage. Pareillement, dans *Money*, John Self a beau dénigrer son père, Barry, grâce à la technique du blason injurieux, c'est le charme de ce dernier qui ressort à la vie comme à l'écran :

Lorne's role was that of Gary, the nogoodnik father. In my treatment I had, I thought, made it clear what Gary was like. Gary was like Barry, like Barry Self: a lantern-jawed know-nothing, an unreflecting hedonist, a mastermould of brute conceit who none the less exploits a small but tenacious legacy of charm and luck. Why do I bother with my father? Who cares? What is this big deal about dads and sons? (*M* 182)

<sup>79</sup> Ce tyran domestique préfigure la figure du père violent dont regorge également la fiction de Martin Amis. Voir *supra* le « Chapitre VII » consacré aux violences domestiques, pages 367-374.

<sup>80</sup> Selon Humphrey Carpenter en effet, le personnage joué par James Dean peut apparaître comme un précurseur de Jimmy Porter notamment (Carpenter 92).

Les substantifs outrageants et les épithètes dénigrantes de ce contre-blason rehaussé par le rythme ternaire n'arrivent pas à oblitérer les qualités du père. En réalité, au lieu d'un portrait ridiculisant, c'est l'affection confuse du fils pour son père qui transparaît dans ce festival langagier.

La révolution libertaire constitue une mascarade encore plus absolue, en raison du manque de cohérence des réfractaires à l'autorité. A titre d'exemple, l'opposition des révoltés à l'ordre public est mise en scène sur le mode parodique car Andy, dialoguant avec Giles, assène son 'pli' caricatural contre les forces de l'ordre de manière éminemment autocratique :

'But if I took you outside and smacked the shit out of you, don't tell me you'd go running to the village pig, now, would you?' Andy leant forward warningly.  
Giles swallowed. 'No, I promise, Andy.' (DB 159)

L'attitude corporelle menaçante, le ton comminatoire et le « question tag » final illustrent « l'apragmatisme »<sup>81</sup> d'Andy tant ce dernier, dictateur de la liberté forcée, ne laisse aucune latitude à un Giles terrorisé. Le télescopage entre propos libertaires et « terrorisme discursif »<sup>82</sup> ébauche la manière dont l'ironie ridiculise à leur insu les rebelles schizophrènes.

De profonds désaccords entre les fripons mettent également en péril la révolution sexuelle. Marvell, chantre de la libération du corps, doit s'interrompre en pleine péroraison car Andy manifeste un mécontentement soudain : « 'Shut up,' said Andy tonelessly, to no one in particular » (DB 136). Cette intervention mécanique et absurde offre un tel contraste avec les soliloques pompeux déclamés par Marvell que le télescopage cocasse accuse le manque d'interlocution réelle entre les orateurs. Les échanges verbaux, placés sous le signe de l'*agōn* comique, ne donnent pas lieu à une véritable communion, mais à des monologues débités tour à tour par des monades. Pareillement, Andy, dénigrant une fois encore l'orthoépie, proclame son hétérosexualité : « Yeah, well I'm a fuckin heterosexual » (DB 170). La déclaration rétrograde du jeune sybarite fait écho à l'incrédulité indignée de Marvell, comme l'attestent les guillemets de protestation : « Would you—would you honestly claim to be a 'heterosexual'? » (DB 169). Andy, laconique, rétorque aux sarcasmes de Marvell par trois occurrences de la même interjection (« '...Yeah' ») avant de conclure : « '... I just don't like queers, is all,' said Andy, deep in thought » (DB 170). Sa réaction simpliste et stéréotypée contredit l'apposition « deep in thought » alors que les trois petits points consolident la tonalité satirique du passage en mimant la

---

<sup>81</sup> L'apragmatisme « traduit une incapacité d'agir de manière coordonnée et adaptée en vue d'un but à atteindre ». Daniel Widlöcher, « Apragmatisme », *Les notions philosophiques*, éd. Sylvain Auroux (Paris : PUF, 1990) 139.

lenteur de son raisonnement. Le fruit homophobe de ses réflexions peu édifiantes confirme le caractère parodique de cette *disputatio* car Andy ne prend pas la peine de prouver ce que la rhétorique appelle « la fausseté » ou « *improbatio* »<sup>83</sup> de l'affirmation avancée par Marvell. Le penseur parodique dont se repaît la ménippée est ridicule tant il méconnaît l'éristique, ou l'art de la controverse.

Les relations agonistiques qu'entretiennent les révoltés annoncent l'échec de leurs principes révolutionnaires qui, à l'instar de la bisexualité, sont déjà obsolètes : « 'All that camp and unisex and crap,' said Andy: 'dead babies now. When I was a kid they were doing all that. All a bluff set up by the queers. It's a pain in the arse » (*DB* 169). Alors que le jeu de mots grivois concluant ce réquisitoire furibond entretient la veine comique du texte, la référence au titre du roman montre la caducité des idées libertaires défendues par ces Prométhée d'Amérique. L'inintérêt des tirades de Marvell, libérateur parodique nommé par antiphrase, est attesté par la récurrence de l'expression « those conversations » qui sert de titre à un chapitre (*DB* 135-37) avant d'être reprise comme un *leitmotiv* par le narrateur extradiégétique (*DB* 165, 170). Grâce au pronom démonstratif « those », cette expression s'appuie sur une « connaissance partagée » entre le narrateur et le narrataire<sup>84</sup>. La complicité ainsi établie vise à montrer la vacuité de ces discussions pseudo-intellectuelles typiques de l'époque de la révolution sexuelle et, à ce titre, terriblement éphémères. Marvell incarne plus encore que ses acolytes le « *philosophus gloriosus* », figure typique de la ménippée que Frye définit ainsi : « the learned crank or obsessed philosopher » (Northrop Frye 39). Au bout du compte, le lecteur pousse un soupir de soulagement lorsqu'Andy enjoint à Marvell de se taire grâce à une épanalepse agressive : « 'Shut up,' said Andy, erasing Marvell with a wave of his arm. 'Shut up' » (*DB* 182)<sup>85</sup>. Si l'on ajoute à cela que le week-end, au grand dam des Américains, reste chaste et que le séjour voit la mort de tous les jeunes gens, la débâcle s'avère totale pour les jeunes révoltés. C'est ce que pressent rapidement Andy : « But Jesus I hate this no-good motherfuckin chickenshit weekend » (*DB*

---

<sup>82</sup> Il s'agit d'une expression utilisée par Marc Angenot, *La parole pamphlétaire* (Paris : Payot, 1982) 265.

<sup>83</sup> Alain de Librera, « La logique de la discussion dans l'université médiévale », *Figures et conflits rhétoriques*, éd. P. Boeyen (Bruxelles : PU de Bruxelles, 1990) 66.

<sup>84</sup> La formule est utilisée par Pierre Cotte pour résumer l'un des fonctionnements de « that » : « On identifie un référent dans un ensemble ou dans une classe en rappelant à l'allocutaire ses propriétés distinctives (connaissances partagées et opposition implicite) ». Pierre Cotte, *L'explication grammaticale de textes anglais* (Paris : PUF, 1996) 190.

<sup>85</sup> *Dead Babies* correspond à l'un des avatars contemporains de la ménippée, si l'on se fie aux derniers exemples de ce genre satirique : « A modern development produces the country-house weekends in Peacock, Huxley, and their



177). A l'instar de tout comique qui « est *daté* » (Emelina 50), l'emportement libertaire de Marvell et des révolutionnaires prométhéens fleurit bon les années 1970, « décennie bouffonne »<sup>86</sup> comme le formule Martin Amis lui-même : « the Seventies: the joke decade » (*Exp* 26). En conformité avec l'un des traits fondamentaux de la ménippée, la comédie de la colère amnésienne se fait « journalistique » sans oublier toutefois de divertir le lecteur.

La révolution économique et sociale qu'appellent de leurs vœux les rebelles constitue un fiasco tout aussi absolu dans la mesure où le petit trafiquant est lui-même la cible de supercheries multiples, à l'instar de Marvell et de Skip qui vitupèrent un voyou dénommé Archie parce qu'il leur a vendu à prix d'or un simulacre de film pornographique (*DB* 188). L'indignation vertueuse des deux Américains marginaux prête à sourire tant ils sont d'habitude prompts à dénoncer la moralité, si bien que le renversement des rôles s'apparente à un exemple désopilant de justice poétique. De même, Keith Talent, après avoir fait l'acquisition d'une cassette vidéo dont le titre « *When Scandinavian Bodies Go Mouth Crazy* » (*LF* 40) laisse supposer un contenu pornographique, s'indigne d'être victime de la ruse de ses compères (« *Bastard* » [*LF* 40]), le film étant en réalité consacré à la gestion des hôpitaux scandinaves. Le texte, par la mise en italiques de la syllabe tonique, s'amuse à restituer sonorement la rage hyperbolique de l'arnaqueur arnaqué. L'inversion n'échappe pas à la sagacité du lecteur, hilare devant l'irritation de Keith Talent, « l'escroc à la petite semaine » de *London Fields*<sup>87</sup>. C'est en effet ce dernier qui d'ordinaire trompe autrui en faisant commerce de films faussement pornographiques et de faux parfums : « he cheated people with his fake scents and colognes at the pavement stalls of Oxford Street and Bishopgate (his two main lines were Scandal and Outrage); he cheated people with non-pornographic pornography in the back room of short-lease stores » (*LF* 6). La généralisation de la fourberie s'illustre par le motif comique du « voleur volé » (Bergson 82), Keith tremblant de dépit lorsqu'il se retrouve dans la peau d'une victime :

The other morning Keith had bought five hundred vanity sachets of Outrage, his staple perfume. At lunchtime he discovered that they all contained water, a substance not much less expensive than Outrage but harder to sell. Keith was relieved that he had already unloaded half the consignment on Damian Noble in the

---

imitators in which the opinions and ideas and cultural interests expressed are as important as the love-making » (Northrop Frye 310-11).

<sup>86</sup> Il s'agit de la traduction que propose Frédéric Maurin. Martin Amis, *Expérience*, traduit de l'anglais par Frédéric Maurin (Paris : Gallimard, 2000) 47.

<sup>87</sup> Catherine Bernard, « Allégorie et sublime dans la fiction anglaise contemporaine : quelques propositions d'analyse », *L'exil et l'allégorie dans le roman anglophone contemporain*, éd. Michel Morel (Paris : Messène, 1998) 16.

Portobello Road. Then he held Damian's tenners up to the light: they were crude forgeries. He passed on the notes without much trouble, in return for twenty-four bottles of vodka, which, it turned out, contained a misty, faintly scented liquid. Outrage! (*LF* 113)

En regrettant l'effondrement de la probité, Keith, porte-parole parodique de la vertu, se condamne sans s'en apercevoir avec l'inconscience typique du personnage de comédie. Dupée par ses propres comparses, la fine fleur de la canaille (« Keith is the best and the brightest of the best and the brightest » [*LF* 134]) est en vérité douée d'une bêtise sans pareille. Le fiasco des fripons apparaît de manière encore plus manifeste dans « State of England », nouvelle dans laquelle les deux escrocs, Big Mal et Fat Lol, se font passer à tabac par des bourgeois adeptes de l'opéra, inversion drolatique que le narrateur extradiégétique explique directement au lecteur :

You know what it was like? A revolution in reverse—that's what it was like. Two bum-crack cowboys scragged and cudgelled by the quality. Jesus: strung up by the upper classes. What seemed most amazing looking back, was how totally they folded, the two big lads, how their bottom, their legitimacy, just evaporated on them there and then. (*HW* 58)

La seule révolution à se produire dans la comédie amisienne n'est pas libertaire mais conservatrice dans la mesure où l'ordre établi est consolidé par cet épisode atypique. Le lecteur a tôt fait de comprendre que les révoltés et les faussaires sont mis en scène pour être raillés, difficile dès lors de considérer Martin Amis comme l'apôtre de la déchéance sociale.

De surcroît, le fripon ne fait pas longtemps illusion en justicier des temps modernes. Oubliant tout mot d'ordre égalitaire, le voyou amisien est en effet un descendant fort indigne de Robin des Bois car il vole pour son profit et point du tout dans un but social de redistribution directe des richesses. C'est ce qu'atteste le cambriolage sordide qu'organisent Keith et Thelonus qui, en arrivant au domicile de leurs victimes septuagénaires, se rendent compte que l'appartement a déjà été dévalisé par certains de leurs congénères. Ce coup du sort ironique déclenche la fureur des aigrefins malchanceux : « Thelonus did everything with tears of imploring rage in his eyes. [...] Keith had to do a bit of judicious slapping and shaking and hair-tugging » (*LF* 250). Les justiciers, dont la politique est de s'enrichir sans effort en s'attaquant aux proies les plus faciles (« Stick to the weak » [*LF* 5]), emblématisent le cynisme, à l'instar de Jock qui se plaint des écueils liés à l'agression de personnes âgées : « Jock hated the way he had to fidget through the leathery crevices with their sparkling dead make-up while the old ladies shrieked at him in that self-satisfied way they had » (*OP* 40). L'agacement scandaleux de Jock, faisant écho aux hurlements indignés des vieilles dames, ne reste comique qu'en raison du style

burlesque adopté par Amis. La satire demeure néanmoins acerbe et condamne sans appel les fripons qui prétextent pauvreté et colère sociale pour s'attaquer à la veuve et à l'orphelin. Retentit l'indignation d'un texte qui ne saurait être taxé ni de nihilisme ni de relativisme moral.

Malgré les théoriciens contemporains qui accentuent l'intrinsèque altruisme de la colère collective des travailleurs, la comédie chez Martin Amis dépeint l'égoïsme des déclassés. Le texte s'appuie en effet sur le portrait de plusieurs prolétaires qui ne manifestent dans leur colère aucune solidarité pour leurs compagnons d'infortune. Ainsi, Andy, qui défend sa belle en insultant un chemineau (« LEAVE HER ALONE YOU FUCKIN BUM! » [DB 101]), dénigre de manière outrancière la femme de ménage lorsque Quentin lui reproche de parler de drogue trop ouvertement : « 'Mm? Oh, that,' said Andy. 'The fuck, she just licks the floors around here' » (DB 44). Le pronom personnel complément « that », dont l'antécédent semble pourtant être Mrs Fry, laisse entendre qu'Andy, ivre de colère, réifie l'employée de maison avant de la rabaisser au rang d'un animal (« licks »). De même, le texte s'amuse à souligner, par l'entremise de Terry qui ne fait pas preuve d'un grand altruisme à l'annonce d'éventuels licenciements puisqu'il espère que ses collègues seront remerciés avant lui, non l'unité mais la désunion flagrante des opprimés mécontents : « I crave for it to be Wark because he is a mad cunt who had recently had all his teeth pulled and I can't bear his new mushy voice and the way his fag-ends sometimes go red and heavy in the slack corner of his mouth... » (S 35). Montrant qu'il n'existe aucune solidarité parmi les travailleurs, la jalousie fielleuse de Terry étonne en outre le lecteur par sa mesquinerie ridicule, caractéristique qui en fait une colère clairement illégitime, voire absurde. Comme l'atteste le pacte faustien qu'il signe avec Veale (« I don't know what he wants me to do yet. But whatever it is I'll do it » [S 102] ; « *I said I'd do whatever you tell me to do* » [S 142]), Terry joue la carte de l'individualisme pour sauver son emploi, profession de foi fondée sur le mépris de ses camarades : « I said, 'Thanks. Thanks a lot. I feel the same way, you know? These people'—I gestured vaguely—'what do I give a shit about them' » (S 102). Ce n'est plus le patronat mais Terry, figure emblématique du prolétariat, qui désigne de façon scatologique les ouvriers avec l'approbation tacite du syndicaliste interlope<sup>88</sup>. Le lecteur s'amuse de la médiocrité des tensions qui sapent les relations entre les travailleurs, et ce d'autant plus que Wark ne se prive pas de rendre à Terry la pareille. Lorsque Terry manque à l'appel, Wark assure l'intérim mais s'emploie

---

<sup>88</sup> Les activités illicites que mène Terry dans son entreprise offrent un parallèle avec la manière dont Charles Lumley arrondit ses fins de mois dans *Hurry On Down* grâce à un trafic de voitures dans les zones portuaires. John Wain, *Hurry On Down* (1953; Harmondsworth: Penguin, 1979).

à rendre son travail incompréhensible : « I apologized to Wark, who looked up with abstracted scorn, as if my presence would only multiply his remaining tasks. Then I got on with it. Two sales-sheets lay by my telephone. Wark had self-righteously failed to indicate which calls had already been made » (*DB* 128). L'adverbe « self-righteously » le souligne, Wark se pose en travailleur indigné bien moins solidaire que solitaire. Amis se différencie à cet égard très nettement des textes des « jeunes gens en colère » qui présentaient dans les années 1950 « une mystique de la classe ouvrière » (Henfrey 192).

Chez Amis, la colère sociale du fripon est ridiculisée car elle ne se met pas au service d'une cause collective mais sous-tend un individualisme forcé, comme en témoigne la tirade de 13 dirigée contre la gabegie engendrée par le système pénitentiaire :

'Know what they should do with all that fucking money?'

'Go on then.'

'Buy you a mortgage. Buy you a mortgage. All that money locking you up where all you do is learn more of the same. Watching TV about antiques is it. Buy you a mortgage. You got your own house you stay indoors out of trouble.'

Until now 13's social analysis had found, in Steve Cousins, a reasonably sympathetic listener. There were lags of ninety who saw crime that way too: as guerrilla work in the class war. But 13 was leaving him here.

'Not much of a deterrent though, is it, Thirt,' said Scozzy. 'What kind of message is that sending? Don't break into a house. Or else we'll buy you a house.' (*I* 97)

Pour le plaisir d'en rire, Amis fait ressortir l'incohérence majeure des « jeunes gens en colère » qui, même s'ils s'élèvent contre l'immobilisme inégalitaire de la société, ne souhaitent au fond que leur propre prospérité matérielle<sup>89</sup>.

Le matérialisme, et non l'idéalisme, caractérise en effet la révolte des opprimés, à l'image de Terry dont l'ambition n'est pas de parfaire la société mais d'intégrer, coûte que coûte, la classe des possédants, comme il l'affirme sans ambages dans un aparté adressé au lecteur : « This can't be alienation, can it? I want to belong. I'm dying to belong » (*S* 32). Si le jeu de mots final fait sourire, la déclaration de Terry atteste que sa colère est bâtie sur la volonté d'acquiescer tout ce qui peut être possédé ou désiré par les riches : « I want all that and I want all that. And I want all *that* and I want all *that*. And I want *all* that and I want *all* that. I don't want what he [Veale] has. But I want what he wants » (*S* 177). La répétition, agrémentée d'un changement indiqué par la mise en italiques, confirme que la colère de Terry constitue le moteur d'une ambition matérialiste, reposant sur l'hypertrophie de l'avoir, ce qui ne laisse aucune place à la lutte collective et altruiste. Le prolétaire ne rêvant pas d'une société sans classe où la propriété privée aurait été

collectivisée, on ne trouve logiquement aucune « diatribe stoïcienne contre le luxe »<sup>90</sup>. Au contraire, le jeune homme indigent, tel le cynique dont Fausto Antonini résume la devise (« je veux tout, immédiatement, et je ne me soucie guère des autres »)<sup>91</sup>, souhaite triompher socialement, ambition suggérée par l'admiration que portent Fielding et John à une ancienne prostituée qui a réussi (« Then five years at the top, the very top » [M 94]) et par le titre du livre qu'offrent Alan et Russ à Mary : « *Life at the Top* » (OP 86). La référence intertextuelle à Joe Lampton, l'un des plus ambitieux héros en colère créés par John Braine, démontre que le fripon amisien se résume à un individualiste hédoniste désireux d'accéder aux délices matérielles *hic et nunc* : son attitude fait dès lors plus songer à l'ambition immodérée d'un Rastignac qu'au combat idéaliste d'un Eugène Lantier. La comédie de la colère chez Martin Amis constitue un réquisitoire mettant en exergue le ridicule de la colère sociale des masses dites opprimées<sup>92</sup>.

La comédie de Martin Amis satirise par ailleurs le fripon devenu subitement snob, tyrannique et arrogant. Par exemple, Keith Talent, loin de secourir ses concitoyens nécessiteux, mène la belle vie avec l'argent que Nicola soutire à Guy et s'offre un « *faisan à la mode de champagne* » (LF 407), choix qui fait de lui un clone de Guy (« Guy finished his *faisan à la mode de champagne* » [LF 444]) et de Gregory, lequel prétend déguster ce mets afin de montrer son mépris grand seigneur envers la plèbe (S 71). En insistant sur les correspondances qui lient les fripons flambeurs et les snobs dépensiers, le texte se joue de tout simplisme. Il suggère en effet que les révoltés, pourtant critiques à l'égard de la société britannique, deviennent, dès qu'ils en ont les moyens pécuniaires, complices du système hiérarchique et inégalitaire. Le comique amisien se fonde sur le ressort traditionnel de la fustigation des hypocrites. C'est ce qu'illustre encore la manière dont Terry se venge sur plus faible que soi, en l'occurrence le « hippie déglingué »<sup>93</sup>. Après plusieurs rencontres comiques quoique tendues durant lesquelles les

---

<sup>89</sup> Par l'expression (« element of self-seeking »), Humphrey Carpenter relève en effet cette caractéristique des romans dits en colère des années 1950 (Carpenter 82).

<sup>90</sup> Perrine Galand-Hallyn, « Art descriptif et argumentation dans la poésie médiévale », *Figures et conflits rhétoriques*, éd. P. Boeyen (Bruxelles : PU de Bruxelles, 1990) 44.

<sup>91</sup> Fausto Antonini, *L'homme furieux*, traduit de l'italien par Elsa Bonan (Paris : Hachette, 1970) 211.

<sup>92</sup> Dans la partie « Grandeur et décadence du proletarius : Marx en question » de *Martin Amis, le postmodernisme en question*, Anne-Laure Fortin-Tournès affirme que « le métarécit marxiste qui annonce la libération du travailleur par la révolution prolétarienne est tourné en dérision par Amis » (Fortin-Tournès 2003 : 53). Ce jugement critique, qui s'applique dans cet ouvrage à *London Fields*, semble pouvoir être généralisé à l'ensemble de l'œuvre amisienne.

<sup>93</sup> C'est la façon dont la traduction française rend compte de l'expression « the fucked-up hippy » qui est employée dès la première apparition de ce personnage dans la diégèse. Martin Amis, *Réussir*, traduit de l'anglais par Frédéric Maurin (Paris : Gallimard, 2001) 163.

antagonistes échangent quelques aménités scatologiques (*S* 99, 143, 177-78)<sup>94</sup>, Terry, de plus en plus sarcastique, persécute le paria qui ne s'en laisse pas compter et rétorque :

‘You’re not funny.’

‘Neither are you. You’re not anything. I wouldn’t swap you for a dog-turd.’

‘Fuck you.’

‘Fuck me? Fuck *me*? You’d better watch what you say, tramp.’ I knelt, and added in a whisper. ‘I could do what I liked to you, you dumb hippie. Who would protect you? Who would care what happened to you? No one would notice or mind.’

‘Go and shit yourself, shit.’

I straightened up. A curled hand protruded from the bulk of his overcoat. I stood on it with my left boot, quite hard, and asked: ‘What did you say?’

‘I said go and shit yourself, you *shit*.’

I kicked him clumsily on the side of the head. I’d tried to keep my left foot on his hand—for extra tension—and half lost my balance in the process. This made me much angrier. With a two-step approach, like someone chipping a rigger ball, I caught him a good one right under the jaw. (*S* 209)

Ce dialogue agonistique, saturé par le « vocabulaire de la place publique » (Bakhtine 1970a : 148-97), s’apparente à un exemple contemporain de « flyting », genre antique dont Ward Parks propose une définition synthétique : « an exchange of insults and boasts between two heroes in some public setting, such as the mead-hall or the battle-field »<sup>95</sup>. Très fréquent dans les récits épiques<sup>96</sup>, le « flyting » se voit ici convoqué à des fins comiques. L’échange vulgaire entre deux héros parodiques se déroule en effet dans l’univers sordide des bas-fonds de Londres, ce qui renforce le prosaïsme des locuteurs et la médiocrité de leur puissance verbale. En outre, la joute oratoire tourne court lorsque Terry, mis en confiance par sa nouvelle réussite financière, affirme par la force sa supériorité et son pouvoir, comme le font d’ordinaire les oppresseurs institutionnels si l’on en croit les théories marxistes. La métamorphose de Terry atteste que la victime devient dès que possible bourreau, renversement ironique montrant l’incohérence d’un rebelle encore une fois discrédité aux yeux du lecteur. Fidèle au fonctionnement de la ménippée, ce dialogue parodiquement édifiant (« pseudo-Socratic » [*S* 209]) ne sombre jamais dans le pathétique car il peut s’interpréter comme un exemple loufoque de justice poétique, le marginal procédant moins de l’ange que de la bête. Le lecteur se souvient en effet que le jeune hippie, à l’aide de plusieurs confrères, terrorise et humilie Gregory par un chapelet de lazzi empreints de

---

<sup>94</sup> Le mendiant prend notamment l’habitude d’insulter Terry (« cunt », « The biggest shit of all » [*S* 144]) ; « I don’t talk to shits like you », « Fuck off, shit » [*S* 177]).

<sup>95</sup> Ward Parks, « Flyting, Sounding, Debate: Three Verbal Contest Genres ». *Poetics Today* 7.3 (1986): 441. Il s’agit d’une composante importante de la fiction amnésienne, comme le souligne le narrateur de *The Information* quand il compare à un « flyting » le premier portrait que fait Richard de Gwyn: « The original was, in Richard’s estimation, a work of the flintiest integrity, a noble example of that ancient literary genre called ‘flyting’. Flyting stood at the polar opposite of panegyric, which is to say that it consisted of personal abuse » (*I* 462).

<sup>96</sup> Voir à ce sujet, Ward Parks, *Verbal Dueling in Heroic Narrative: The Homeric and Old English Traditions* (Princeton: Princeton UP, 1990).

réalisme grotesque : « he's only *shit* himself. You can smell it. He's only *shit* himself. Go on, shitty. Go on home and change your panties. Go on, shitty. Go on, you little *shit* » (S 199). Ainsi, la comédie de la colère dénonce comme une imposture l'idéalisation de l'aliénation à laquelle Colin Wilson, l'un des « jeunes hommes en colère », a donné ses lettres de noblesse dans *The Outsider*<sup>97</sup>. L'auto-proscrit, loin d'être habilité à juger la cité grâce à une quiddité supérieure, est un banni ridicule et sadique.

La comédie amisienne brocarde la colère collective de manière encore plus flagrante grâce à la figure satirique du syndicaliste malhonnête. S'il est fugacement fait mention dans *Einstein's Monsters* de l'idiotie de certains syndicalistes (« union goons » [EM 28]), *Success* éreinte Stanley Veale, militant véreux qui abuse de son pouvoir et se comporte de manière hautaine. La satire comique se fonde tout d'abord sur le tic langagier de Veale qui fait régulièrement appel à un argument d'autorité pour étaler sa culture et son intelligence, comme le prouve la manière dont il tente de ridiculiser Terry, lequel vient d'expliquer qu'il n'entendait pas en raison de la mauvaise qualité de la ligne téléphonique : « I know it's the line, brilliant. That's why I told you to talk louder. I mean, you don't have to be... Marconi to tell it's the line » (S 142)<sup>98</sup>. Par antiphrase (« brilliant »), Veale dénigre Terry qu'il souhaite pourtant instrumentaliser, le lecteur comprenant instantanément que la sotte vanité de Veale le dispute à son opportunisme. Veale mène en effet grand train grâce à de la marchandise qu'il se procure par des moyens prohibés, le texte éludant les manigances qui lui permettent d'amasser autant d'argent : « Can't remember when I last paid full for anything. Only a prick would pay full for anything these days » (S 175). Le syndicaliste est en réalité un chevalier d'industrie, mystificateur patent qui bafoue dans sa vie privée l'égalité qu'il feint publiquement de défendre. Il débourse par exemple une somme colossale pour envoyer son fils dans une école élitiste (« Costs me a grand-and-a-half to send that little bugger to school » [S 176]), ce qui provoque la question naïve de Terry : « 'This private school bit. Isn't that all rather'—I coughed—'against your principles?' ». La prononciation qu'adopte Veale pour répondre (« No. It's nots (sic). It's not against my principles

<sup>97</sup> Colin Wilson, *The Outsider* (1956; London: Phoenix, 2001).

<sup>98</sup> L'idiosyncrasie langagière de Veale est à plusieurs reprises illustrée : « You don't have to be... Keir Hardie to work that one out » (S 101) ; « I mean, you don't have to be... Maynard Keynes to work that one out » (S 175) ; « it doesn't take... Maffyou Arnold to work that one out » (S 176). Par la technique du repoussoir, cette dernière référence ridiculise la vénalité de Veale car Matthew Arnold dans « The Function of Criticism at the Present Time » promeut au contraire de Veale le concept de « désintéressement » (« *disinterestedness* »). Ainsi, la mention du critique victorien, trahit en réalité la cupidité et la bêtise du syndicaliste. Matthew Arnold, « The Function of

at all » [S 176]) figure son snobisme puisqu'il s'évertue à singer la classe dirigeante : « Veale's lust for the plural was a shrill result only of his posh emphasis on the terminal *t* (a decade ago, no doubt, he would have said *car-por'* and *runabar'* » (S 174)<sup>99</sup>. L'imitation des snobs transforme Veale moins en perroquet qu'en âne à qui il ne manque plus que les oreilles de Bottom. Le paradoxe atteint son comble lorsque Herbert, sur le point d'être licencié, veut organiser la rébellion collective alors que les syndicats refusent de lui prêter main forte : « Ex-beatnik Herbert clings grimly to his desk: he hasn't been fingered yet, but he's already talking about squatters' rights, protests and letters to the press (he shouldn't do *anything* like that—the Union *hates* anything like that, according to my friend Veale) » (S 189). Le renversement inattendu renforce la satire du monde syndical, ce qui confirme l'indignation d'un texte condamnant Veale, bouffon complaisant. La comédie de Martin Amis met en scène des soi-disant défenseurs du peuple qui utilisent les travailleurs et la pauvreté pour remplacer les aristocrates oisifs et former une nouvelle classe de parasites hypocrites, privilégiés et oisifs. La satire consacre l'échec absolu de la colère collective et sociale.

Le fiasco de la révolution s'avère être un bienfait pour la société tant il eût été éthiquement problématique de fonder un nouvel ordre social sur des révoltés de l'acabit de Keith ou, pire encore, d'Andy dont la colère comique devient fort problématique lorsqu'elle se macule de racisme. Par exemple, Andy éreinte en termes tendancieux l'escroc d'origine africaine qui lui a vendu une substance narcotique dénuée de toute vertu euphorisante, Amis instrumentalisant une nouvelle fois la mise en italiques pour montrer comment la colère affecte le langage : « *That fuckin boogie!* » (S 44). Andy recourt à la même injure argotique lorsqu'il menace d'administrer une raclée à son fournisseur véreux (« I'm going to kick the absolute shit out of him. I tell you, he's going to be one sorry boogie when I... » [DB 45]) alors que, dans le chapitre intitulé « The Lugubrious Boogie » (DB 107-9), Skip utilise l'injure raciale « coons » pour désigner les noirs américains. Quentin donne un vernis plus policé à sa colère qui reste néanmoins raciste : « the mischievous blackie » (DB 48). Les propos dédaigneux des fripons pour qualifier Kashdrahr

---

Criticism at the Present Time », *Lectures and Essays in Criticism*, ed. R. H. Super (Ann Arbor: U of Michigan P, 1962) 270.

<sup>99</sup> Dans *Experience*, Martin Amis explique comment lui est venue l'idée d'associer snobisme et prononciation du « t » final, comme s'il s'agissait d'un amas consonantique « ts » : « We first noticed this tendency in a Seventies TV ad. It was an ad for drink, too. A genial fellow says to camera, against a festive and hugely populous background: 'My wife and I like to have a few friends over in the evening. It gives you a chance to get the ports out.' It was Kingsley who instantly hit upon this simple but unobvious means of transcription. After getting an okay I used it for my Stanley—Stanley Veale in *Success* » (Exp 31).



Khoja sont étayés par une tirade théâtrale dans laquelle Andy exprime son énervement en mimant l'accent étranger de son revendeur : « Yey, man, is forking good, be my fren, forking con your ass » (DB 44). Andy singe son revendeur afin d'en faire une créature simiesque, le procédé étant toutefois contre-productif tant c'est Andy, par ailleurs décrit comme un contre-modèle, qui apparaît comme une créature infra-humaine. Les injures raciales qu'Andy convoque lors de sa quinte et l'imitation qu'il propose attestent que les fripons furibonds se discréditent par leurs propos et ne sont pas dans l'ensemble dépeints par la comédie amisienne comme des modèles à suivre mais plutôt comme des repoussoirs qui cristallisent la bêtise. Si les fripons sont les laissés-pour-compte de la société contemporaine, la comédie de la colère mise en place par Martin Amis suggère que c'est moins en raison de l'oppression du système établi qu'à cause de leurs tares personnelles.

Au bout du compte, la comédie des révoltés en colère rejette sans équivoque la sottise hautaine des snobs<sup>100</sup> sans toutefois glorifier les revendications des masses laborieuses ni des déclassés dont la dictature ne constitue pas une perspective utopique<sup>101</sup>. En fait, Martin Amis donne la parole aux fripons coléreux, aux snobs ombrageux et aux marginaux agressifs afin de stigmatiser par la satire ménippée toutes leurs déficiences. James Diedrick rapproche cette technique dialogique du « skaz » qu'il définit ainsi : « dramatic monologues in which first-person speakers are given full voice and free range, while the author's perspective is implied through irony. The speakers in these quasi-confessional narratives are granted imaginative license to express their most private thoughts, no matter how antisocial » (Diedrick 2004: 26)<sup>102</sup>. En outre, le « skaz », empreint d'oralité, consolide l'ancrage postmoderne de la satire amisienne si l'on en croit Penny Smith qui rappelle que le postmodernisme accorde une place de choix à la langue orale : « Postmodernism supposes the predominance of the electronic media, but it is also apparent that narrative is demonstrating a determination to survive in a resurgence of oral

---

<sup>100</sup> La satire fictionnelle du snobisme s'adosse chez Martin Amis à une profession de foi autobiographique. Dans *Experience*, Amis explique en effet à ses fils qu'il prononce les jours de la semaine en réduisant la voyelle finale (« *Fridee* and *Mondee* and *Thursdee* » [Exp 16]) parce que c'était la manière correcte de parler si l'on souhaitait acquérir l'accent de la classe dirigeante. En conclusion à ce chapitre, Martin Amis vilipende la bêtise de son jeune âge : « So it used to be cool to be posh, did it? Yes, Louis, I quite agree: *Christ...* » (Exp 18).

<sup>101</sup> La jaquette de *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million* explique clairement l'objectif que se fixe cet ouvrage polémique : « It addresses itself to the central lacuna of twentieth-century thought: the indulgence of communism by intellectuals of the West » (*Koba* n. pag).

tradition »<sup>103</sup>. Enfin, comme l'atteste l'omniprésence des insultes et des injures, la rébellion comique, « pour se faire entendre, adopte le *parler populaire* »<sup>104</sup>. Cette ultime caractéristique souligne une fois encore la parenté liant la ménippée amisienne au « skaz » car, selon David Lodge, le « skaz » se nourrit du vocabulaire de la rue<sup>105</sup>. Par conséquent, la satire ménippée mise en place par Martin Amis constitue bien un genre souple qui n'opère nulle distinction entre la soi-disant grande culture et la culture dite populaire, technique récurrente que souligne James Diedrick : « his unrepentant blurring of the boundaries between high art and popular culture » (Diedrick 1995: 21). David Hawkes n'en disconvient pas et précise même qu'il s'agit en fait d'une autre facette postmoderne de cet écrivain : « In true postmodern style, his work evades the distinction between highbrow art and mass culture »<sup>106</sup>.

D'un point de vue axiologique, une même impression de brouillage semble se dégager de l'échec total subi par les rebelles et autres révolutionnaires : la colère comique, fondée sur

---

<sup>102</sup> David Lodge confirme l'intuition de James Diedrick en faisant de *Money* un exemple probant de « skaz » : « *Money* is another skaz narrative in the *Notes from Underground* tradition, a demonic carnival ». David Lodge, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism* (London: Routledge, 1990) 24.

<sup>103</sup> Penny Smith, « Hell Innit: The Millennium in Alasdair Gray's *Lanark*, Martin Amis's *London Fields* and Shena Mackay's *Dunedin* », *Essays and Studies* 48 (1995): 116.

<sup>104</sup> Cette expression est empruntée à Julia Kristeva qui clôt ainsi son analyse de la manière dont l'émotion fonctionne chez Louis-Ferdinand Céline. Il s'agit d'une conclusion éminemment applicable à la colère car il s'agit de l'émotion qui a peut-être le plus souvent recours au langage familier et argotique. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* (Paris : Seuil, 1980) 226.

<sup>105</sup> David Lodge définit ainsi le « skaz » : « colloquial vernacular narrative » et « the oral vernacular » (Lodge 1990: 23, 82).

<sup>106</sup> David Hawkes, « Martin Amis », *British Writers, Supplement IV*, ed. Carol Howard and George Stade (New York: Scribner, 1997) 26. Les écrits journalistiques de Martin Amis confirment son attrait pour la culture populaire. En effet, il écrit régulièrement sur divers loisirs populaires, tels les jeux de cartes (« Poker Night » [Visiting 179-81]), les échecs (« Chess: Kasparov v. Karpov » [Visiting 83-93]), le billard (« Snooker With Julian Barnes » [Visiting 154-58]) ou les fléchettes (« Darts: Gutted for Keith » [Visiting 223-30]). Dans ce dernier article, il relate sa rencontre avec Keith Deller, « [s]hock winner of the 1983 World Championship » (227), personnage qui annonce (car cet article fut d'abord publié dans *The Observer* en 1988) Keith Talent dans *London Fields*, d'autant plus que sa femme s'appelle Kim. Outre *Invasion of the Space Invaders*, « étrange description de la folie des jeux vidéo » (Gallix 152), Amis dissèque le rôle joué par les voitures dans la masculinité contemporaine. Voir Martin Amis, « Of Cars and the Man », *Editors: The Best From Five Decades*, ed. Saul Bellow and Keith Botsford (London: Toby, 2001) 99-103. Toutefois, le sujet populaire qu'affectionne Martin Amis est sans conteste le sport, notamment le football (« Watford in China » [Visiting 34-46]) et les comportements fanatiques qu'il est susceptible d'entraîner. Voir à ce sujet, Martin Amis, « The Shock of the Nou », *The Observer* 30 May 1999, 21 Mar. 2005 <<http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,3869917,00.html>>. En octobre 2004, Amis a en outre brossé le portrait d'une icône déchue du football, Diego Maradona. Martin Amis, « In Search of Dieguito », *The Guardian* 1 Oct. 2004, 20 Oct. 2004 <<http://football.guardian.co.uk/comment/story/0,9753,13117163,00.html>>. Cet article a paru dans *Le Monde* quelques jours plus tard. Martin Amis, « OÙ es-tu, 'Dieguito' ? », traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, *Le Monde* 17 octobre 2004 : 11. Le tennis est toutefois le sport auquel Martin Amis a consacré le plus grand nombre d'articles. Voir Martin Amis, « The Women's Game » [Visiting 60-68] ; « At the Wide-Open Open », *The New Yorker* 4 Oct. 1993: 173-78 ; « The Games Men Play », *The New Yorker* 14 Aug. 1995: 40-47 ; « The Heat of Wimbledon », *The New Yorker* 26 July 1993: 66-70 ; « My Ad », *The New Yorker* 9 Sept. 1996: 98 ; « Tennis Personalities », *The New Yorker* 5 Sept. 1994: 112.

l'hyperbole, l'ironie, la satire ménippée et la parodie, a beau désapprouver le culte de la colère, force est néanmoins de constater qu'elle ne fait pas clairement l'apologie de principes ou de comportements capables de supplanter les contre-valeurs qu'elle dénonce. En se méfiant des attitudes extrêmes et simplistes, la satire ménippée de Martin Amis semble plus détruire que construire et rappelle le verdict de James Diedrick sur le contenu idéologique des écrits amisiens : « beneath the raucous bluster of Amis's narrators, expressions of fear and nihilism bid for the reader's attention. Precious little is ever affirmed in his novels » (Diedrick 2004: 22). Le lecteur est ainsi susceptible d'éprouver un sentiment d'instabilité axiologique<sup>107</sup> que l'on peut attribuer à la posture auctoriale mi-satirique mi-détachée que le romancier revendique dès 1985 : « I don't offer alternatives to what I deplore » (Haffenden 14). Ainsi, le point de vue de Martin Amis sur sa méthode littéraire (« You don't punish, you laugh » [Haffenden 10-11]) suggère une expérience littéraire de la colère qui se veut esthétique avant d'être éthique. Dans un entretien accordé en 2002, l'écrivain prétend même qu'il se défie plus encore aujourd'hui de toutes les idéologies qu'auparavant : « I'm just a little bit more militant about not being militant »<sup>108</sup>. Il est donc tentant de prendre pour argent comptant le verdict de Frédéric Regard pour qui la comédie de Martin Amis se caractérise par sa neutralité axiologique : « Le rire qu'il cherche à provoquer est d'une exigence nouvelle : le comique ne trouve plus sa source dans une conscience morale, mais dans une sorte de « neutralité » qui fait rire sans condamner, sans punir, sans rectifier. C'est un rire brut, portant sur le réel un œil sauvage dont le seul commentaire aura été celui du style »<sup>109</sup>. En d'autres termes, le critique français loue la dérision talentueuse de Martin Amis tout en ne reconnaissant à son comique aucune portée idéologique. La comédie de la colère chez Amis serait donc une expérience plutôt esthétique qu'axiologique et se rapprocherait ainsi du

---

<sup>107</sup> Selon Jean-Michel Ganteau par exemple, *Yellow Dog* repose sur un principe de déstabilisation systématique du récepteur car ce roman refuse de se conformer aux conventions modale, générique et tonale qui fondent clairement le pacte de lecture. Jean-Michel Ganteau, « Violence Biting Its Own Tail: Martin Amis's *Yellow Dog* », *Novels of the Contemporary Extreme*, ed. Alain-Philippe Durand and Naomi Mandel (London: Continuum, 2006) 135.

<sup>108</sup> Jonathan Heawood, « It's the Death of Others That Kills You », *The Observer* 8 Sept. 2002a, 26 Feb. 2005 <<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,,787927,00.html>>.

<sup>109</sup> François Laroque, Alain Morvan et Frédéric Regard, *Histoire de la littérature anglaise* (Paris : PUF, 1997) 722.

pôle fantaisiste de la ménippée. Toutefois, comme essaiera de le démontrer le chapitre suivant consacré au rire grotesque de la colère amisienne, éthique et esthétique ne s'opposent pas le moins du monde mais se complètent.

## Chapitre II : Du grotesque ludique à la satire grotesque.

Alors que l'analyse de Frédéric Regard constate la « neutralité » des écrits amisien, l'introduction de ce travail a mis en lumière comment, pour de nombreux critiques, Martin Amis se complaît depuis le début de sa carrière à jouer le chantré malicieux d'un regrettable relativisme moral. Pourtant, d'autres analystes, loin d'estimer que cet écrivain est un dangereux esthète détaché du monde contemporain, soulignent l'orientation morale de sa fiction. Il s'agit à présent d'apprécier comment colère, comédie et grotesque éclairent ce débat et permettent de rompre avec toute idée de « neutralité » axiologique.

Si la comédie amisienne emprunte selon James Wood au grotesque<sup>1</sup>, l'on peut se demander à quel type de grotesque le critique fait référence. Selon Dominique Iehl en effet, le grotesque présente deux facettes contradictoires, l'une comique et rabelaisienne, l'autre tragique et angoissante. Ainsi, le grotesque, tel qu'il est mis en œuvre par Rabelais et théorisé par Mikhaïl Bakhtine, fait la part belle au réalisme grotesque et au carnavalesque alors que l'inquiétude grotesque conceptualisée par Wolfgang Kayser promet un sentiment d'insécurité, de désorientation et d'aliénation<sup>2</sup>. La thèse selon laquelle le grotesque présenterait deux pôles discrets n'a pas l'heur de plaire à Philippe Wellnitz pour qui le grotesque est marqué par le double sceau *simultané* du comique et de l'effrayant<sup>3</sup>. Le grotesque constitue dès lors un outil « d'oscillation » entre le tragique et le comique (Wellnitz 23). A la co-présence tonale du comique et du terrifiant Philip Thomson, théoricien anglophone du grotesque, adjoint la discorde (« disharmony »), l'anormalité (« abnormality ») et l'excès (« extravange and exaggeration »)<sup>4</sup>. En France, Elisheva Rosen souligne pour finir la prédilection du grotesque pour l'informe et pour le difforme<sup>5</sup>.

Si les principes définitoires du grotesque sont unanimement reconnus, les fonctions que sert ce mode demeurent ambiguës. En effet, le grotesque, lorsqu'il se met au service du jeu,

---

<sup>1</sup> Pour ce critique en effet, Martin Amis, à l'instar de nombreux écrivains comiques anglais, se signale par un grand attachement au grotesque : « an interest in grotesque portraiture and loud names, and in character as caricature, a vivid blot of essence ». James Wood, « V. S. Pritchett and English Comedy », *On Modern British Fiction*, ed. Zachary Leader (Oxford: OUP, 2002) 11.

<sup>2</sup> Dominique Iehl, *Le grotesque* (Paris : PUF, 1997) 9-16.

<sup>3</sup> Philippe Wellnitz, « Le grotesque littéraire : simple style ou genre à part entière ? », *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, éd. Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (Bruxelles : PU de Saint-Louis, 2004) 16.

<sup>4</sup> Philip Thomson, *The Grotesque* (London: Methuen, 1972) 20-28.

<sup>5</sup> Elisheva Rosen, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique* (Saint-Denis : PU de Vincennes, 1991) 27-36.

semble pouvoir se suffire à lui-même. C'est ce qu'indique la section éloquemment intitulée « playfulness » dans l'opuscule signé par Philip Thomson (64-65). En outre, le grotesque, empreint d'indétermination et d'hésitation, balance entre le tragique et le comique (Wellnitz 16) au risque de déboucher sur une aporie axiologique : le grotesque « est radicalement agnostique quant au sens possible » (Wellnitz 26). Pour Véronique Klauber également, le grotesque présente de nombreuses affinités avec ce qui pourrait être interprété comme du nihilisme car ce mode artistique « apporte moins la catharsis que la confirmation de l'instabilité de tout »<sup>6</sup>. La définition synthétique du grotesque que propose au bout du compte Thomson (« *the unresolved clash of incompatibles in work and response* » [Philip Thomson 27]), signale comment ce mode littéraire peut se rire de toute stabilité idéologique et désarçonner le lecteur en proposant un contenu diégétique rétif à l'univocité.

Il est néanmoins admis que le grotesque partage avec la satire le « goût pour la critique par la dérision » (Wellnitz 16), complémentarité notée également par Thomson :

The satirist may make his victim grotesque in order to produce in his audience or readers a maximum reaction of derisive laughter and disgust; and a grotesque text, on the other hand, will frequently have a satirical side-effect or score satirical points, naturally enough when one considers that the grotesque by its very nature is aggressive and aimed at discomfiting in some way. (Philip Thomson 41-42)

Dès lors, loin d'être un ornement gratuit, le grotesque s'appréhende comme l'un des outils à la fois comiques et tragiques dont dispose la satire afin de réaffirmer l'existence de normes sociales très précises : « Derrière l'apparent chaos dû à la subversion de la norme se cache une cohérence profonde, une rationalité que suppose le geste—typiquement nietzschéen—de renversement de la raison. Gardons-nous, dès lors, de rejeter trop hâtivement le grotesque dans les limbes de l'absurde et du non-sens [...] »<sup>7</sup>. C'est pourquoi le grotesque autorise un jeu sur le « hors-norme » et sur la « transgression », deux notions qui soulignent par ailleurs comment ce mode rejoint la colère et la comédie (Wellnitz 16).

L'analyse du grotesque comique soulève une dernière question : quelle est la qualité du rire que fait éclater la colère comique dans l'œuvre de Martin Amis ? S'agit-il du rire féroce et désespéré qu'engendre, selon Charles Baudelaire, le comique grotesque, « comique absolu » et

---

<sup>6</sup> Véronique Klauber, « Grotesque », *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Universalis, 1997) 348.

<sup>7</sup> Isabelle Ost, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, éd. Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (Bruxelles : PU de Saint-Louis, 2004) 41.

féroce ? Ou bien est-ce un rire satirique découlant du « comique significatif » qui, utile socialement, allie rire et visée édifiante<sup>8</sup> ?

Ce chapitre s'emploiera à démontrer que la comédie grotesque de la colère, sous des dehors par intermittence ludiques, comprend en dernière instance un impératif satirique dont la portée axiologique ne saurait être occultée. Trois temps seront nécessaires à cette démonstration : nous verrons successivement comment le langage ordurier, la violence comique et la cruauté gratuite sont omniprésents non pour faire l'apologie de l'absurdité grotesque mais pour souligner l'importance de la valeur et des valeurs.

### **II.1. Le travail de la grossièreté.**

La comédie de la colère repose tout d'abord sur une acoustique vulgaire<sup>9</sup>. La grossièreté systématique, signe de grotesque pour Dominique Iehl (106), informe les textes de Martin Amis car l'atrabilaire fait retentir le langage minimal de l'irritation, à savoir l'injure. Ce fait langagier prête à sourire par son contenu transgressif<sup>10</sup> qui « se ramène en règle générale à deux domaines de prédilection, qu'il est impossible de disjoindre, celui de l'obscénité, du sous-entendu sexuel et celui de la scatologie, du lexique excrémental. La polémique appelle une sublimation des valeurs qui entraîne une représentation de la bassesse identifiée aux fonctions corporelles—sexualité et excrétion » (Angenot 269).

Le monde contemporain dramatisé dans les textes d'Amis regorge d'injures scatologiques, ingrédients incontournables du grotesque comique selon Bakhtine. Dans *Money*, Lorne insulte John en recourant à une injure excrémentielle (« you piece of shit » [*M* 110])<sup>11</sup> alors que Doris, excédée par la muflerie de ce dernier, anéantit le goujat par une synecdoque scatologique avilissante : « You asshole » (*M* 188, 386). Par le biais d'un néologisme vulgaire<sup>12</sup>,

---

<sup>8</sup> Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Ecrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat (Paris : Poche, 1992) 295-96.

<sup>9</sup> Cette première caractéristique ne surprend guère dans la mesure où Martin Amis avoue que sa créativité est stimulée principalement par l'oreille : « Through the ear, probably. My mind, like everyone else's mind, is full of jabbering voices. Any phrase that sticks in my mind, I tend to think is resonant and I will use it. Visual stimuli are not so naturally processed by me. For visual description I sort of have to roll my sleeves up » (Riviere 127).

<sup>10</sup> Marc Angenot précise à ce propos que « l'injure pure et simple » est « celle qu'en principe les Codes répriment » (Angenot 269).

<sup>11</sup> Cette attaque établit un parallèle avec la manière dont Charles décrit son père, soulignant ainsi la continuité de l'esthétique stercoraire de la colère: Voir « Chapitre I », page 91.

<sup>12</sup> Le néologisme constitue pour Marc Angenot l'une des figures de l'agression verbale dont dispose la parole pamphlétaire (Angenot 264-65).

Marvell et Skip décrivent Archie sous les traits grotesques d'un « scatophage » ou d'un « coprophage »<sup>13</sup> (« Next time I go to that shit-eater » [DB 188]) avant de solliciter la facette sexuelle de l'injure : « that cocksucker » (DB 188). De même, Lorne fait savoir qu'il ne veut plus jouer aucune scène jusqu'à nouvel ordre par un énoncé qui allie obscénité sexuelle et excrémentielle : « until you cocksuckers sort this shit out » (M 319). Les injures sexuelles proférées *ab irato* sont aussi communiquées par le biais de l'interjection « fuck » et de ses dérivés, comme lorsqu'Andy insulte Whitehead (« You dumb fuck » [DB 180]) après avoir agoni Skip : « That mad fucker » (DB 93). L'apostrophe injurieuse définit aussi la manière dépréciative dont Richard s'adresse à Gwyn : « You fucking old wreck » (I 14, 15). Par ce déferlement d'obscénités, la comédie amisienne sature de vulgarité l'oreille du lecteur pour le simple plaisir, semble-t-il, de provoquer le rire grotesque dont Baudelaire affirme qu'il est dénué de portée édifiante.

L'injure amisienne, qu'elle soit interpellative ou référentielle<sup>14</sup>, sert d'autant plus clairement le grotesque comique qu'elle s'intègre à un rituel dénigrant. C'est ce que souligne l'acharnement langagier avec lequel Richard s'ingénie à dénigrer Gwyn : « It's lucky no one knows how fucking thick you really are. What a fucking dunce you really are » (I 37). « Par les insultes, par leur méchanceté qui fouille la susceptibilité d'autrui » (Pachet 1997 : 37), Richard attaque de manière délibérée l'intégrité intellectuelle de son rival, ce qui prouve bien que l'on peut distinguer « ce qui dans l'insulte est spontané, sort de la bouche de celui dont la colère déborde, et ce qui est délibéré, rituel, codifié » (Pachet 1997 : 37). Pour reprendre les termes humoristiques employés par Jean Sarocchi, l'*homo loquax* n'est pas totalement *homo furax* (61, 216). L'irascible amisien s'apparente, dans une certaine mesure, à un acteur comique dont la raison, si elle est voilée par la colère, n'est pas totalement dissipée. Bien que l'injure possède une

---

<sup>13</sup> Marc Angenot précise au sujet de ce terme qu'il s'agit de l'injure dont raffolait Baudelaire pour désigner le peuple français (Angenot 272).

<sup>14</sup> La perspective pragmatique de l'injure qu'expose Evelyne Larguèche définit, comme dans toute situation langagière, trois fonctions principales : le destinataire qui sera l'injuteur (ou le jureur), le destinataire qui sera l'injurié et le référent qui sera l'injurié. Evelyne Larguèche, *L'effet injure : de la pragmatique à la psychanalyse* (Paris : PUF, 1983) 12. Dans l'injure interpellative, les fonctions d'injurié et d'injurié sont confondues : « l'injuteur s'adresse à l'injurié qui est en même temps l'injurié. La relation est duelle, et le contact direct, puisqu'il n'y a pas d'intermédiaire dans la voie du discours » (Larguèche 1983 : 40). Dans le cas de l'injure référentielle, la « situation-type est celle d'un injuteur s'adressant à un injurié à propos d'un injurié (ou référent) », sachant que l'injurié peut être un seul individu ou peut au contraire être étendu à un public, un auditoire (Larguèche 1983 : 15).



fonction « magique » fondée sur le plaisir de déprécier son opposant<sup>15</sup>, il semble cependant difficile d'assigner à l'insulte un rôle axiologique sérieux. Le rire provoqué semble ludique et idéologiquement neutre.

La comédie de la colère repose en grande partie sur un rituel vulgaire d'humiliation langagière. Dans *Money* notamment, l'injure interpellative, malgré l'agressivité qu'elle véhicule, creuse le sillon de la comédie grotesque. Ainsi, John Self reçoit des coups de téléphone anonymes au cours desquels il se fait insulter par un mystérieux interlocuteur qu'il baptise « Frank the phone ». Or, Frank étant particulièrement belliqueux et John étant lui-même prompt à la colère grossière, les conversations entre les deux hommes sont placées sous le signe de l'*agōn*. Quand Frank insulte John pour la première fois (« You fuck-up » [M 45]), ce dernier se lance dans une tirade méprisante : « Okay, blowjob, you turn to listen. Get some help, all right? Go down to your neighbourhood whacko project or sicko facility or scumbag programme and turn yourself in. You're one sick fuck » (M 45). Les multiples injures dont John accable Frank au fil des altercations (« you cruel son of a bitch » [M 137] ; « sickbag » [M 192] ; « This wimp » [M 217] ; « 'Oh you sick bat' I said. 'You poor idiot' » [M 217] ; « scumbag » [M 328]) fonctionnent comme une sorte d'ornement langagier grotesque. *Yellow Dog* réactive le procédé du rituel injurieux en soulignant la totale gratuité de ce phénomène. Pour preuve, Clint Smoker dans *Yellow Dog* humilie avec neuf autres acolytes un homme remarquable d'imbécillité en lui posant des questions particulièrement simples auxquelles lui seul ne sait répondre. Le jeu consiste aussi à apostropher le monstre d'idiotie grâce à un salut minorant tel que « Hey asshole », « Hey shithead », « Hey dorkbrain », « Hey. Who shall inherit the earth, cunt? » (YD 203-4). L'animosité de ces apostrophes est accrue par le déterminant zéro, lequel « possède une immédiateté qui en fait l'outil par excellence de l'invective et de l'interjection—véritables 'impératifs nominaux' (j'insulte ou dénigre en accolant directement une appellation à la chose ou à l'être jugés) » (Lapaire et Rotgé 83). Sans subir le moindre préjudice, Clint se divertit sadiquement lors d'une sorte de « flyting » unilatéral qui, grâce à un contrat tacite, ne comprend aucune possibilité de dérive violente<sup>16</sup>. Liée au pôle comique du grotesque, l'omniprésence de

---

<sup>15</sup> C'est l'adjectif qu'utilise Pierre Pachet dans sa définition de l'injure : « elle cause à l'insulteur un plaisir 'magique', si l'on veut, le plaisir de voir son ennemi souffrir la blessure des mots qui dégradent, être impuissant à s'empêcher de les entendre » (Pachet 1997 : 37).

<sup>16</sup> En effet, Clint, hospitalisé dans une clinique californienne pour subir une opération chirurgicale visant à augmenter la taille de son pénis, paie pour avoir le droit de se livrer à cet exutoire thérapeutique. L'injurié est également rémunéré pour l'humiliation subie. Il s'agit de la version mercantile du « flyting » antique qui repose sur

l'injure figure la propension de Martin Amis à jouer avec le langage outrancier et scandaleux pour le plaisir, gratuit semble-t-il, de heurter la sensibilité du lecteur. Difficile dès lors de prétendre que la réputation sulfureuse de cet écrivain est usurpée tant le rire « neutre » que provoque le texte dérive d'un comique qui compte la grossièreté pour esthétique première.

Le rituel comique de la colère langagière met en lumière la filiation américaine de l'esthétique amisienne. Dans « The Coincidence of the Arts », Pharsin utilise contre Rodney la technique de l'injure répétée, procédé qui se calque sur la tradition afro-américaine du « dozens »<sup>17</sup>. Après s'être adressé à Rodney de manière agonistique (« What's the fucking title? » [HW 83] ; « Bullshit! » [HW 86]), Pharsin débite une tirade fort comminatoire par laquelle il cherche à comprendre l'attitude désinvolte de l'aristocrate anglais : « Well what the fuck's the story, Rod? You read my novel yet or what? [...] Now this is basically some *rude shit* we're looking at here. Why the contempt, Rod? What's your answer? » (HW 93). Véhiculée par le langage vernaculaire et par l'accumulation de questions, la belligérence verbale de Pharsin contraste avec l'équanimité de Rodney qui s'abstient de répondre aux attaques de son assaillant. Or, si l'on en croit Thurmon Garner, il s'agit justement de l'équanimité (« a *strategy of cool* ») et de la volonté d'apaisement (« a *strategy of measured response* ») dont doit faire preuve l'injuré lors d'un « dozens » (Garner 51). L'agressivité verbale ne débouchant sur aucune violence physique, le lecteur savoure le langage transgressif de la colère tout en se délectant du contraste comique établi entre les deux interlocuteurs. De la même manière, *Money* recycle sur le mode résolument comique les modalités habituellement sérieuses de cette pratique américaine. Ainsi, Agnes, prostituée d'origine zouloue installée aux Etats-Unis, s'en prend à une collègue qui dérange son client, John Self :

Instantly, as if it were a bad oyster, Agnes spat my dick out of her mouth and started shrieking back at this loathed adversary of hers—Agnes's language, it was unimaginable: even I was grossed out by it. She swore detailed vengeance on the woman, her dogs, kids, with intimate reference to various feminine rudiments and effluvia that I for one had never come across. (M 169)

---

une collaboration, voire sur une complicité, entre les antagonistes, comme le montre l'expression « contractual framework » qu'emploie Ward Parks pour définir la situation langagière spécifique au « flyting ». Ward Parks, « Flyting and Fighting: Pathways in the Realization of the Epic Contest », *Neophilologus* 70.2 (Apr. 1986) 292-306. Dans *Verbal Dueling in Heroic Narrative: The Homeric and Old English Traditions*, le critique explique encore plus clairement que deux motifs centraux, le conflit et le contrat (« the *eristic* and the *contractual* »), structurent tout « flyting » : « The importance of this dialectic cannot be overemphasized, for the life of the flyting exchange unfolds in the interplay of these polarities » (Parks 1990: 43).

<sup>17</sup> Pour plus de précisions sur le déroulement et les enjeux raciaux de cette pratique langagière, voir Roger D. Abrahams, « 'Playing the Dozens' », *Journal of American Folklore* 75.297 (July-Sept. 1962): 209-20 et Thurmon Garner, « Playing the Dozens: Folklore as Strategies for Living », *Quarterly Journal of Speech* 69.1 (Feb. 1983): 47-57.

En faisant allusion à la logorrhée coprolalique d'Agnes, le rire que ce passage provoque ressortit au grotesque qui « excite souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables » (Baudelaire 293). Par amour de la provocation, Martin Amis semble pousser son esthétique jusqu'aux extrêmes d'un art grossier pour l'art grossier qui serait « totalement désengagé et coupé de la praxis »<sup>18</sup>.

Le comique grotesque et vulgaire paraît d'autant plus gratuit que l'explosion diégétique de la colère s'exprime par la massification du juron<sup>19</sup>, lequel se distingue de l'injure en ceci qu'il se passe de cible précise. Dans le juron, il n'y a ni injurieux, ni injurié : « La voie du discours n'a en effet pas de point d'aboutissement et la relation est ici unilatérale. On a un jureur qui prononce un ou des jurons (il y a bien en effet prononciation à voix haute, et non simple pensée) sans s'adresser à quelqu'un » (Larguèche 1983 : 57). Contrairement aux injures, « l'effet visé » par le jureur « ne peut évidemment porter que sur lui-même » (Larguèche 1983 : 57). Le juron se produit publiquement et touche toutes les classes sociales, notamment les travailleurs : « Never entirely free of builders, the house now thronged with them, shouting, swearing, staggering » (*LF* 27). La parataxe et la répétition ternaire du gérondif en position de complément du nom soulignent la normalité du juron, composante à part entière de l'activité contemporaine. « Heavy Water » illustre le même processus de normalisation de l'ordurier et de nivellement comportemental : « Up on deck two Irish builders were stirring and swearing beneath the lifeboats, having slept where they dropped » (*HW* 117). Le juron constitue sans conteste le langage favori de la colère extériorisée et grossière, comme le résume le mot-phrase monosyllabique auquel Keith recourt lorsqu'il se blesse au doigt avec un tournevis : « *Fuck* » (*LF* 58)<sup>20</sup>. L'automobiliste, autre utilisateur invétéré du juron, tempête sans cesse, à l'image de John qui à bord d'un taxi fulmine contre les embouteillages : « I sat sweating and swearing on the sticky back seat » (*M* 105). *The Information* apparie aussi circulation et juron par le biais de Richard qui vient de se faire retirer son permis de conduire : « Richard didn't miss driving; he didn't miss being plugged into the city. But he missed swearing » (*I* 467). Dans la comédie

---

<sup>18</sup> Il s'agit de la manière dont Hans Robert Jauss résume le programme des tenants de l'art pour l'art. Hans Robert Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique », *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard (1972 ; Paris : Gallimard, 1978) 135.

<sup>19</sup> L'expression est empruntée à Anne-Laure Fortin-Tournès (1998 : 233). La critique française s'attaque à la même thématique dans le chapitre « L'argot et l'injure » de *Le postmodernisme en question* (Fortin-Tournès 2003 : 115-17).

<sup>20</sup> Les mots-phrases ou phrasillons, sont des unités qui, telles les interjections, « jouent sémantiquement le même rôle qu'une phrase entière » (Dubois 328).

amisienne, le juron, phénomène social public, constitue un bruit de fond, sorte de bruit blanc d'autant plus gratuit qu'il se passe d'interlocuteur et de cible. Plus encore que l'injure, le juron ne semble jouer aucun rôle axiologique précis, le ludique étant apparemment le moteur du comique grotesque.

Lorsque, dans le commerce social, la grossièreté détrône la langue châtiée des règles de politesse, l'inversion ne contient pas plus de pouvoir de subversion. Par exemple, un chauffeur de taxi d'origine étrangère remercie Richard de manière peu orthodoxe : « Phanks. Cunt » (*I* 260). Le juron, « sorte d'inverse, symétrique des rituels de politesse » (Pachet 37), fonctionne comme l'outil d'un comique dénué de visée édifiante. Seul l'éclat de rire importe, fût-ce au prix d'un jeu de mots ordurier : « NO FUCKING SWEARING », est écrit sur une pancarte accrochée dans le « Black Cross » (*LF* 40). Cet exemple confirme la propension de Martin Amis à s'appuyer sur des télescopages sémantiques d'un goût douteux. Le juron, qui a pour spécificité d'être un plaisir solipsiste, illustre la simple présence d'une colère extériorisée qui, n'ayant aucune cible précise, ne poursuit aucun objectif particulier. N'en déplaise aux théoriciens contemporains de la colère, la comédie grotesque de la grossièreté langagière ne présente aucune visée altruiste, ce qui renforce l'impression de « neutralité » axiologique.

La comédie de la colère amisienne se délecte du juron en le mettant dans la bouche de toutes les générations : « The young swear more now and the old swear more now. This is perhaps the only area in which your parents can shock you as much as your children » (*I* 169). Les jeunes sont de fervents adeptes du juron dès *The Rachel Papers* (« He [Valentine] swore every few moments, or gasped in breathless relief » [*RP* 133]) jusqu'à « Heavy Water » (« the swearing children » [*HW* 119]) en passant par *London Fields* : « On the way back two swearing children offered me a handful of sweets: Jimmies, or Smarties. I considered, as I listened to the squeaked, the squandered obscenities of the seven-year-olds » (*LF* 63). Il est difficile d'assigner à ces exemples un rôle idéologique univoque, d'autant plus que *Yellow Dog* atteint un sommet de grossièreté ludique lorsque les fils de Xan Meo discutent de la carrière du joueur de football dénommé Ainsley Car avant que leur père n'intervienne :

'They reckon he's going to Charlton. After prison.'  
'Charlton? They're crap.'  
'Car's crap. So's Charlton. He's crap and they're crap.'  
'Car's crap. But Charlton aren't *that* crap.'  
'Bullshit. They're less crap than he is but they're still crap.'

'Boys, boys: you've got to learn new swearwords. Take crap, say. I mean, bullshit actually means something. Something fairly complicated. Something like: rubbish intended to deceive. But crap? Crap just means crap. As a word, crap is *so* crap.' (YD 221)

Xan Meo s'amuse en s'improvisant professeur de philologie, *homo ludens* qui divertit ses enfants et les lecteurs en prétendant les instruire. Ce déferlement d'obscénités est moins édifiant que grotesque et ludique.

Outre la scatologie, le jureur pousse l'irrévérence ludique jusqu'au blasphème. En effet, John, faisant fi de l'interdit contenu dans la loi mosaïque<sup>21</sup>, invoque Dieu à tort et à travers sans nécessité aucune : « God I hate this movie » (M 3). Il s'en prend régulièrement aux instances divines parsemant son idiolecte d'une exclamation blasphématoire : « God damn it » (M 2, 89, 199, 317, 349). Cette idiosyncrasie le consacre ancêtre anglais de Pharsin car ce dernier, lorsqu'il se met en colère, aime à jurer dans la même veine : « I keep hearing about these goddamn wines you got » (HW 103). Dans *Other People*, Jamie s'adonne aux délices du juron blasphématoire en associant le sacré au stercoraire : « Holy shit » (OP 173). Une impression de jeu grotesque et de provocation gratuite se dégage aussi du juron très stylisé qu'emploie Andy au début de *Dead Babies* : « Jesus fuckin Christ » (DB 23). L'interjection ordurière « fuckin », par un phénomène proche de l'épenthèse qui consiste à ajouter une syllabe au milieu d'un mot, scinde le syntagme figé « Jesus Christ » et alimente le comique absolu d'un passage blasphématoire. La comédie grotesque de Martin Amis donne l'impression de rire de tout, suggérant que rien n'a d'importance, hormis le plaisir du langage que transmet le juron paronomastique d'Andy : « I don't give a pig's rig » (DB 186). Les instances divines sont sans surprise invoquées par Keith (« Throw it *right* for Christ's sake » ([LF 100]) avant d'être supplantées au profit du langage grossier lorsque Guy se fait apostropher par un passant pour avoir aidé un aveugle à traverser la rue : « Leave him alone, for fuck's sake » (LF 222). Le texte, par le plaisir de l'inventivité ordurière, accède à la quintessence du blasphématoire. Le vocable « fuck » devient un mot passe-partout, sorte d'hyperonyme ou d'archilèxème absolu, qui remplace le Verbe. De prime abord, le langage grossier équivaut bien à un feston stylistique « neutre » qui était la thèse de Baudelaire selon lequel « le rire est satanique, il est donc profondément humain » (Baudelaire 289).

---

<sup>21</sup> En 1926, Robert Graves remarquait par exemple que le tabou majeur pesant sur le langage grossier a trait à la religion qui souhaite proscrire l'utilisation de termes outrageants à l'égard de Dieu, du Christ, de la Sainte Famille, des saints et même du diable. Robert Graves, « 'Lars Porsena', or the Future of Swearing and Improper Language », 1926, *Occupation: Writer* (New York: Creative Age, 1950) 1-7.

La comédie de l'irascibilité paraît d'autant plus désengagée et ludique que le texte ne cesse de souligner la littéarité du juron, par le biais notamment de la parodie intertextuelle : « Lear-like imprecations fled from Andy's mouth » (*DB* 128). Outre l'hypotexte shakespearien auquel ce passage fait référence, *The Rachel Papers* emprunte à Dickens par le biais de Mrs Lockhart, avatar féminin de Old Barley dans *Great Expectations*. En effet, cette vieille infirme, recluse dans une chambre d'hôtel, s'adresse à sa descendance en cognant sur le plancher : « Now Mrs Lockhart resided in the room above the saloon, clubbing the floor with a warped bar-billiards cue whenever she needed attention » (*RP* 15)<sup>22</sup>. Ce passage confirme la veine grotesque de la colère comique amisienne car, pour reprendre les termes de Véronique Klauber, « les infirmes pullulent dans le grotesque » (Klauber 349). Les figures grotesques de la colère sont d'autant plus ludiques et littéraires que, lors d'une quinte, Lorne se métamorphose en une pâle copie d'Achille : « There were problems, naturally, as you'd expect in Problem City. This morning, for instance, I arrived at Lorne's place to find the great man sulking naked in his tent » (*M* 296). Si Lorne partage avec son double antique une grande promptitude à la colère<sup>23</sup>, la parodie bouffonne de l'*Illiad*e et de la noble colère d'Achille insuffle à ce passage une tonalité comique qu'agrémente l'utilisation antiphastique d'une épithète homérique (« the great man »). De telles allusions intertextuelles instaurent un pacte de lecture qui se veut ludique, loin de tout sérieux et de tout désir d'édification.

En outre, dans une sorte d'aparté métatextuel, *Other People* s'interroge sur le rôle du juron dans le discours quotidien : « She wondered why people kept using that word fuck and its cognates quite so often. It wasn't like the other words, although the people who used it pretended that it was. And they used it so often that the air seemed to quack » (*OP* 37). Cette réflexion, située dans le chapitre éloquemment intitulé « Bad Language », attire l'attention du « lecteur

---

<sup>22</sup> Au chapitre 46 de *Great Expectations*, Pip note que l'irascible Old Barley attire l'attention de sa fille Clara d'une manière identique : « I was looking at her with pleasure and admiration, when suddenly the growl swelled into a roar again, and a frightful bumping noise was heard above, as if a giant with a wooden leg were trying to bore it through the ceiling to come at us ». Charles Dickens, *Great Expectations* (1861; London: Dent, 1958) 355. Le rapprochement entre ces deux atrabillaires littéraires se justifie d'autant mieux que la manière dont Charles décrit les cheveux de son père au début de *The Rachel Papers* (« two-grey-colored wiry wings on either side of his else hair-free head » [*RP* 13]) est également empruntée à Dickens, comme Martin Amis lui-même le reconnaît : « I am something of an idiom magpie myself—to a reprehensible extent, perhaps. That bit about 'wiry wings,' for instance, was stolen by me from Dickens: Podsnap in *Our Mutual Friend* has 'two little light-coloured wiry wings, on either side of his else bald head' » (Shaw 331).

<sup>23</sup> Pierre Pachet note qu'Achille est dans l'*Illiad*e qualifié de « nemesètos (chant XI, v. 649) », c'est-à-dire qu'il est « prompt à la colère » (Pachet 2002 : 17).

empirique »<sup>24</sup> sur le texte en tant qu'artefact et entrave grandement la suspension délibérée de l'incrédulité. La littéarité de l'irascibilité est encore plus explicitement mise en avant dans *London Fields* dans la mesure où c'est le narrateur qui péroré sur la généralisation contemporaine du juron : « Christ even ten years ago, in London, it was quite an achievement to get past two men talking in the street without hearing the word *fuck* or one of its cognates; but now they're all doing it—nippers, vicars, grannies » (*LF* 234). Le cocasse de cette tirade n'échappe pas au lecteur puisque Samson débute ses réflexions par une interjection blasphématoire. Le décalage entre le fond et la forme signale la textualité ludique d'un passage qui constate la démocratisation du juron sans réellement juger ce phénomène. L'artifice comique atteint un apogée littéraire dans *The Information* car le narrateur extradiégétique vilipende l'anti-américanisme viscéral de Richard en faisant mine d'abonder dans le sens du narrataire : « I quite agree. What an asshole » (*I* 132). La contamination des textes par le juron se produit aussi au niveau du narrateur. Le jeu sur la littéarité de l'irascibilité passe en outre par un brouillage des niveaux diégétique et extradiégétique, ce que souligne un autre passage dans lequel l'irritation de Richard est décrite comme émanant non d'un personnage mais d'un auteur : « while the author stumbles, swearing, from Avenue to Crescent to Mews, in search of Darko, and of Belladonna » (*I* 170). Après une seconde d'hésitation, les lecteurs comprennent qu'il s'agit non de l'auteur dont ils lisent le roman mais de Richard, personnage janusien à la fois anti-héros et écrivain raté. Accentuer le double statut de Richard érode l'illusion référentielle en signalant qu'il ne jouit d'aucune existence autonome : il est au contraire « écrit » par Martin Amis. Si la comédie de l'irascibilité laisse à penser qu'elle est idéologiquement neutre, c'est aussi parce qu'elle rappelle sans cesse que le monde fictionnel et les irascibles qu'il contient sont des construits de papier qui divertissent avant d'être détruits par un auteur machiavélique et sadique<sup>25</sup>. L'impression de désengagement idéologique du rire amisien émane aussi de la posture auctoriale, en apparence empreinte de détachement, d'artificialité et d'auto-réflexivité. Outre qu'elle met en scène l'*homo ludens*, la comédie grotesque de la colère chez Amis provient également de la désinvolture de l'*auctor ludens*.

---

<sup>24</sup> C'est l'appellation que choisit de donner Gérard Genette au lecteur réel, extradiégétique. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit* (Paris : Seuil, 1983) 93-104.

<sup>25</sup> Lors d'une discussion avec John Self, le personnage-romancier nommé Martin Amis rappelle les penchants sadiques de tout auteur de fiction : « the author is not free of sadistic impulses » (*M* 247). En entretien avec John Haffenden, Martin Amis réitère *verbatim* cette devise (Haffenden 12).

Toutefois, affirmer que Martin Amis se complaît dans une démarche strictement ludique de la colère grotesque s'avère une hypothèse peu convaincante tant le langage roturier sert aussi à ridiculiser l'injurieux et le jureur. Ainsi, quand Lorne et John discutent d'art, ce dernier s'énerve et dévoile l'étendue de son idiotie : « Then Lorne said something that made me half-identify Rimbo as French. You dumb shit, I thought, it's not Rimbo, it's Rambot, or Rambeau » (*M* 184). Par une sorte d'ironie culturelle, le lecteur décèle sans difficulté le manque de fiabilité du personnage et comprend avec délectation que la colère du prolétaire ignorant permet au texte de marier comique et satirique. Par le grotesque langagier, la comédie se moque de la sottise crasse de l'irascible. De même, pour le plus grand plaisir d'un lecteur goguenard, Andy se méprend sur le sens des paroles de Roxeane qui recense les conditions nécessaires à la réussite de la révolution sociale :

'Not if you smashed *everything*. Culture, books, buildings, all the way back, every kind of institution, all the foci of—'  
 'All the what?' said Andy.  
 'Foci.'  
 'Fuck you too,' he said, shrugging. (*DB* 155-56)

Il est dans cet exemple impossible de démêler le ludique du satirique. Le rire provoqué par la bourde d'Andy ressortit à une esthétique grotesque dans la mesure où il repose sur le principe de « [l]'inane des paroles » qui constitue l'un des thèmes récurrents de ce mode (Klauber 349). Toutefois, pourquoi ne pas qualifier le rire engendré ici de « significatif » dans la mesure où l'ironie dramatique satirise l'atrabilaire ? Le langage ordurier ne saurait être taxé de gratuité car Pierre Schoentjes rappelle l'évidence : « *ironia ancilla satirae* »<sup>26</sup>. Le grotesque ironique complète de manière encore plus manifeste le satirique dans *Money* lorsque John lit des graffitis sentencieux inscrits sur le mur des toilettes du bar nommé par antiphrase le « Shakespeare » : « KILL ALL NIGS. RAPE IS SHIT. FUCK KOFF » (*M* 62). Il s'écrie alors : « 'Who's Koff?' I mumbled to myself. 'Yeah, well, fuck him, whoever he is' » (*M* 62). Certes, d'aucuns pourraient voir dans cette réplique un piètre jeu de mots dont, en bon Turlupin<sup>27</sup>, Martin Amis se repaît par amour incoercible du mauvais goût. Plus qu'un calembour facile sur la liaison entre le verbe et sa particule adverviale, il est préférable de voir dans cet exemple une illustration de ce que Jean-Jacques Lecercle appelle le « *witz* ». Le critique français entend par ce terme moins un jeu de

<sup>26</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie* (Paris : Seuil, 2001) 217.

<sup>27</sup> Evelyne Larguèche note que l'adepte du langage vernaculaire présente de nombreuses affinités avec un Turlupin, terme qui désigne un personnage de théâtre adepte des farces de mauvais goût. Par antonomase, un Turlupin désigne maintenant un mauvais plaisant, quelqu'un qui fait des plaisanteries de mauvais goût (Larguèche 1983 : 24).



mots qu'un jeu sur la langue permettant au lecteur de faire une expérience du « Nonsense »<sup>28</sup>. Le jeu sur la langue contenu dans la troisième proposition démontre que ces soit-disant apophtegmes ne sont pas des vérités paradoxales et ne donnent accès à aucun sens abstrus ou obtus. Au contraire, grâce à la dernière injonction dont l'orthographe absurde fait rire, les deux suggestions antérieures sont reconstruites par un lecteur même peu attentif comme des exemples patents de « Nonsense ». Conformément au mot d'ordre de Martin Amis<sup>29</sup>, le style grossier n'est pas gratuit : sous des dehors ludiques, il sert un but satirique et édifiant.

Par une sorte d'effet-boomerang, le langage grossier permet de définir l'atrabilaire coprolalique comme un être doté d'une quiddité inférieure. Pour Keith en effet, l'injure remplace le langage courtois puisqu'il ne peut discourir avec sa concubine sans finir par l'insulter : « 'Fuck off,' said Keith equably—his usual way of registering casual disagreement » (*LF* 105). Keith apparaît dès lors sous ses traits véritables, ceux d'un primate rétrograde. Le lecteur a tôt fait de se souvenir que Keith appartient à une lignée de personnages limités, laquelle inclut John Self qui ne cesse d'insulter Spunk par erreur : « Fuck off » (*M* 199-200). Le juron, plus encore que l'injure, signale la régression ontologique du locuteur, comme le montre la manière dont Xan perd son statut enviable d'homme parfait et sombre, après son accident cérébral, dans l'aphasie amnésique qui limite singulièrement l'étendue de son vocabulaire<sup>30</sup> et met à mal ses bonnes manières. Il jure devant sa fillette (« Because you can't fucking find it » [*YD* 91]) et emploie à satiété des grossièretés telles que « Fuck off » (*YD* 93), « cunt » (*YD* 93) et « bullshit » (*YD* 101). Son langage ordurier devient mécanique au point d'en être comique et satirique à la fois : « This evening, before my meal, I'll drink a couple of glasses of near-beer. And if *beer* is bullshit, which it is, what's *near-beer*? It's not even bullshit. It's bullshit bullshit. And then what? A plate of bullshit » (*YD* 101). Malgré la protase (« if *beer* is bullshit »), l'apodose (« It's not even bullshit. It's bullshit bullshit ») et les deux questions rhétoriques, le raisonnement répétitif de Xan reste éminemment parodique tant il est saturé de scatologie. Sur le mode satirique, le texte dépeint l'irascible en rhéteur paliphrasique<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Jean-Jacques Lecercle, *Le dictionnaire et le cri* (Nancy : PU de Nancy, 1995) 41.

<sup>29</sup> « Style is not neutral; it gives moral directions » (Haffenden 23). Voir « Introduction générale », page 21.

<sup>30</sup> En linguistique, l'aphasie amnésique désigne l'état cérébral passager ou permanent durant lequel « le sujet manque de mots dans le langage spontané et la dénomination d'objets ou d'images présente des déficits » (Dubois 40).

<sup>31</sup> La paliphrasie ou palimphrasie désigne chez certains malades mentaux « la répétition continuelle de la même phrase ou du même mot » (Dubois 353).

La satire devient plus ouvertement grotesque car, en parfait accord avec les théories développées par les stoïciens, l'irascible est une « grande gueule » qui vocifère<sup>32</sup>, renonçant tant sur le fond que sur la forme à toute dignité humaine : « 'My fuckin hand!' shouted Andy » (*DB* 204). L'atrabilaire dépasse la bonne mesure civilisée, comme en témoigne la manière dont Pharsin s'adresse à Rodney dans « The Coincidence of the Arts » : « OPEN THIS FUCKING DOOR RIGHT NOW » (*HW* 105). Typique des bandes dessinées, le procédé typographique de mise en majuscules<sup>33</sup> communique sur le mode satirique la facette sonore de la colère que les stoïciens déplorent tant. Malgré le prénom Pharsin qui souligne la tonalité farcesque du passage, la menace contenue dans cette injonction a néanmoins tôt fait de rappeler l'hybridité tonale de la comédie grotesque. C'est ce que montre l'utilisation angoissante du compte à rebours qui littéralise l'analogie entre inchoation de la colère et explosion, la crise colérique étant une sorte de bombe à retardement : « YOU GOT ONE MINUTE. THEN I RIP THIS DOOR OFF THE FUCKING WALL. SIXTY. FIFTY-NINE. FIFTY-EIGHT ». Confirmant l'oscillation tragico-comique inhérente au grotesque, la colère altère gravement le comportement humain.

La satire de l'irascibilité passe en outre par une esthétique visuelle. Le corps de l'excité se dérègle et sombre dans le grotesque le plus manifeste lorsqu'Andy enrage contre le revendeur de drogues véreux : « Andy began to windmill his arms in incredulous rage » (*DB* 44). Le commentaire du narrateur fait office de didascalie permettant au lecteur de visualiser l'impact cocasse mais négatif qu'a la colère sur l'être humain. La même expression dénote dans *Money* la manière dont la colère grotesque prend possession du corps de John Self : « Apparently I had windmilled in at a quarter to ten, with three bottles of champagne, all of which I dropped in a catastrophic juggle » (*M* 133). Or les irascibles qui « font le moulinet avec leurs bras » incarnent précisément le comique grotesque selon Baudelaire (299). En outre, l'homme « agité d'ire et de furie » (Montaigne 693) se comporte en histrion déraisonnable, à l'image d'Andy qui se donne en spectacle suite à un accès soudain de folle colère : « Andy exposed himself to each of the girls in turn, asked a television producer if he would like his face beaten up to pulp, burst into tears, exhorted the company to go eat shit, and blacked out » (*DB* 40). Cette scène en témoigne, l'acmé dramatique de la colère passe par la communication kinétique, le corps devenant un espace sémiotique sur lequel s'affiche la colère. La théâtralité comique et sauvage du corps effervescent

<sup>32</sup> Cette expression triviale est empruntée à Jean Sarocchi (22).

<sup>33</sup> Il s'agit de refléter dans le corps du texte la figure rhétorique de mise en relief que Richard Lanham appelle « *augendi causa* » : « raising the voice for emphasis » (Lanham 26).

était le grotesque de la colère : « le langage des gestes, qui emprunte sans cesse au cirque, au music-hall, et qui oriente tout le langage dramatique vers une pantomime vivante et mobile, dans le sens du vrai grotesque » (Iehl 107). Le spectacle désopilant n'en reste toutefois pas moins désolant tant il évoque les craintes énoncées par les stoïciens selon lesquels la colère conduit à une éclipse de la raison et à un comportement contraire à la bienséance. En proposant une anatomie du désordre occasionné par la colère, la comédie grotesque fait œuvre satirique.

Le comportement théâtral de l'irascible, comique dans un premier temps, finit par inquiéter à force d'anormalité. Ainsi, lorsque Guy se rend aux Etats-Unis pour annoncer à sa belle-mère qu'il entretient une liaison extra-conjugale, la vieille dame, recluse depuis plusieurs années dans un mouvoir de la Nouvelle-Angleterre, congédie son gendre sans ménagement : « Shit » (*LF* 427). Après l'éclat de rire initial provoqué par l'incongruité de la repartie, le lecteur se retrouve face à une « situation bâtarde »<sup>34</sup>, se demandant si la remarque de la vieille dame doit être analysée comme une injure adressée à Guy ou comme un juron sans destinataire précis. L'anormalité de cette réaction ambiguë, due apparemment à la sénilité, laisse au lecteur l'impression désagréable que la démocratisation des mots grossiers s'accompagne d'une généralisation de la folie, celle-là même que déplore Charles dans *The Rachel Papers* (*RP* 110). La comédie de la colère excessive mêle colère inquiétante et gâtisme de manière encore plus manifeste lorsque Richard est confronté à l'ire incompréhensible du père de Demi. Le vieil homme exige sans aucune justification que Richard quitte le pantalon que vient de lui prêter Demi : « 'Get them off.' [...] 'Get them off,' he said on a rising scale, with that final *whoof* of dogged rage. 'Get them off. Get them off.' [...] 'Off! I said get them off.' (*I* 278-79). Par la répétition stérile d'une colère sans raison aucune, la comédie grotesque provoque chez le lecteur un rire d'autant plus gêné que le texte, fidèle tant à la vision antique de la colère qu'à la bitonalité grotesque, apparie colère folle et vieillesse. A cet égard, Joseph Andrews ne se bonifie pas avec l'âge : « Yeah well I'm turning nasty in me old age » (*YD* 303). La quérulence de ces vieillards constitue un phénomène purement « endogène » sans qu'intervienne aucune avanie « exogène »<sup>35</sup>. Etat paroxystique habituellement décrit comme passager, la colère grotesque

---

<sup>34</sup> La terminologie est empruntée à Evelyne Larguèche : « on ne peut déterminer avec certitude ni de quelle injure il s'agit, ni même si l'on est en présence d'une injure ou d'un juron : ce sont là, dirons-nous, des *situations bâtardes* » (Larguèche 1983 : 12).

<sup>35</sup> Ces termes appartiennent à Fausto Antonini pour qui le furieux se caractérise justement par l'immanence de sa colère (Antonini 198).

s'éternise, comme le suggère le facies agressif de feu Mr Riding : « Mrs Riding pulled back the sheet. Her husband's face, I now saw, was caught in a rictus of angry surprise » (*S* 221). Signes de dérèglement ontologique, « les sautes d'humeur, les friselis d'irritation » sur lesquels reposent la colère se pérennisent (Sarocchi 161) sans qu'aucune termination à ce trouble de l'âme et de l'esprit paraisse envisageable. Le grotesque est bel et bien « le foyer des êtres invraisemblables » (Klauber 349) car les plus jeunes également vivent sous l'empire de l'humeur âcre et de la grossièreté. Par exemple, Nicola se fait maudire par un enfant de quatre ans désireux d'emprunter à la jeune femme une voiture qu'elle ne possède pas : « Die, bitch » (*LF* 265). Une fois l'étonnement joyeux passé, le sortilège que le bambin semble jeter sur la jeune femme prend toute sa signification tragique car le lecteur sait depuis l'*incipit* du roman que Nicola est condamnée à mort. Si l'irascibilité injurieuse de l'enfant semble gratuite, son effet sur le lecteur est loin d'être neutre. L'irascible tire la comédie grotesque de la colère vers le pôle tragique et angoissant théorisé par Wolfgang Kayser. L'ironie, tragique dans cet exemple précis, est « la servante, l'arme, l'outil de la satire » (Schoentjes 221). La comédie grotesque de Martin Amis conforte donc le point de vue des stoïciens qui font de la colère une passion effrayante.

La comédie grotesque de Martin Amis blâme la colère individuelle illégitime car elle menace à tout instant de faire basculer la société dans la violence. C'est ce que le lecteur, mal à l'aise, redoute lorsque Richard interpelle Darko sur le mode injurieux : « And you're a piece of shit » (*I* 450). Il s'enhardit ensuite à insulter Scozzy (« you dumb shit » [*I* 459]) avant de se lancer dans une tirade injurieuse à l'encontre de la mère du criminel notoire : « *Nobody* calls your mum a cunt? *Everybody* calls your mum a cunt. *I* call your mum a cunt » (*I* 459). Le danger inhérent à l'injure laisse planer un doute angoissant sur la réaction de l'injurié alors que le rythme ternaire, la question moins rhétorique qu'assertive, l'épistrophe et la mise en italiques du rhème provoquent l'hilarité gênée du lecteur. Cette ambivalence illustre comment le grotesque, plus qu'un mode cocasse, oscille constamment entre le pôle comique et tragique. Les potentialités tragiques de la colère grotesque éclipsent l'élément ludique tant le déferlement injurieux équivaut à de l'agressivité pure. La tirade de Richard évoque le ton très féroce de Steve Cousins lorsque, pourtant seul dans sa camionnette, il insulte les religieuses qui traversent la route et ne peuvent l'entendre : « piece of shit » (*I* 211, 213, 413). Ce juron se produit de manière itérative afin de souligner que la grossièreté ne recèle aucun pouvoir cathartique pour Steve Cousins. Le texte vilipende l'attitude stérile de l'irascible en laissant « pressentir une gratuité de la colère, qui se

veut suspendue à une cause, et risque—et d’abord à ses propres yeux—de n’apparaître que comme une éruption éprise d’elle-même, une colère pour la colère comme il y a un art pour l’art, une effervescence esthétique dont l’indignation morale n’aurait finalement été que le détonateur et le prétexte » (Pachet 1997 : 62). D’un point de vue tonal, la répétition produit un effet angoissant sur le lecteur, en vertu de la règle énoncée par Deleuze, « [l]a répétition ne change rien dans l’objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l’esprit de celui qui la contemple »<sup>36</sup>. En faisant chroniquement surface, ces fragments donnent le sentiment palingénésique d’un éternel retour de la colère et de la violence langagière. La comédie de la colère chez Amis promeut *in fine* une vision négative de l’enragé qui perd son humanité à force de colères illégitimes. Au bout du compte, le verdict que porte Dominique Iehl sur les écrits de Rabelais convient en tous points à ceux de Martin Amis dont la comédie grotesque « fait du ludique la forme suprême du satirique » (Iehl 30).

## **II.2. De l’injure à la violence grotesque.**

Même s’ils peuvent retarder l’irruption de la violence, l’injure et le juron ritualisés préparent au déclenchement réel de la violence physique. En effet, de la « violence immatérielle » inhérente au langage injurieux<sup>37</sup> le texte glisse naturellement vers la violence physique de la colère grotesque<sup>38</sup>. Evelyne Languèche rappelle à cet égard qu’ « étymologiquement : insulter c’est : sauter sur, attaquer »<sup>39</sup>. *Money* illustre la corrélation unissant colère, agressivité verbale et agression physique par le néologisme orwellien caractérisant l’attitude de John Self qui vient de proférer une bordée d’injures : « ‘Come on, brother, let’s talk,’ I said, in fightspeak now (hard-mouthed, urging, eager) » (*M* 310). La comédie grotesque, déjà agonistique d’un point de vue langagier, se fait plus sombre en dramatisant la violence de la colère.

Le texte ressortit tout d’abord à une tonalité plutôt euphorique car le « *furioso* »<sup>40</sup> amisien peut s’interpréter comme un avatar contemporain de l’Hercule comique, c’est-à-dire « un

---

<sup>36</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris : PUF, 1968) 96.

<sup>37</sup> C’est une expression empruntée à Jean-Jacques Lecercle : « the indirect, ‘immaterial’ social violence of insults, orders, insinuations, of performatives in general and utterances endowed with illocutionary force, that is, of all utterances ». Jean-Jacques Lecercle, *The Violence of Language* (London: Routledge, 1990) 257.

<sup>38</sup> Dans un chapitre intitulé « Flyting-to-Fighting Pathways », Ward Parks synthétise le déroulement habituel du « flyting » (Parks 1990: 42-95).

<sup>39</sup> Evelyne Languèche, *Injure et sexualité: le corps du délit* (Paris : PUF, 1997) 18.

<sup>40</sup> C’est un terme qui se trouve aussi bien sous la plume de Jean Sarcocchi (107) que sous celle de Christine Buci-Glucksmann (158).

prodigieux glouton, un joyeux luron, un ivrogne, un bagarreur, et surtout un fol » (Bakhtine 1978 : 413). En effet, les textes ne cessent de mettre en exergue la folie brutale de l'irascible qui, à l'instar du laitier de *The Rachel Papers*, s'en prend à des objets : « Now to growled obscenities, after much sparring and feinting, one of the milkmen began actually to fight the fruit-machine, rocking it on its base with flat-palmed jabs » (RP 85). Le portrait d'Andy que brosse *Dead Babies* suggère que ce personnage absurde aime aussi malmener les objets : « punching the pin-tables that lined the café terraces » (DB 82). Une telle manie constitue un ressort récurrent de la comédie de la colère et Keith se conduit de manière analogue : « the most violent in his abuse of the fruit machine » (LF 36). Le texte satirise clairement le furieux en combinant colère et bas corporel lorsqu'Andy, à l'instar d'un animal délimitant son territoire, chasse Whitehead des lieux d'aisance par l'intimidation et par le bruit : « battering violently on the bathroom door » (DB 23). Par conséquent, l'esthétique de la colère chez Amis se conforme à la définition du comique grotesque avancée par Baudelaire : « Il m'a semblé que le signe distinctif de ce genre de comique était la violence » (Baudelaire 297). Bien que le rire provoqué par l'extravagance du colérique se situe dans le droit fil du « joyeux tonnerre » baudelairien (297), la veine satirique demeure néanmoins primordiale dans la comédie de Martin Amis.

La comédie de la colère s'appuie en outre sur la figure grotesque du « casseur » qu'incarne Nub Forkner dans *Money* : « Nub took a chair and sent it twirling sideways end over end with a negligent whipcrack of wrist. Next, he picked up Fielding's snazzy egg-timer [...] and stomped it to the floor. He bent down and extended an arm across the desk, ready to swipe it sideways over the high-tec tabletop » (M 220). Or l'explication qu'il donne à son comportement prouve une nouvelle fois le règne de l'excentricité loufoque, voire de la douce folie : « This is a fury scene, right? [...] Male rage. I'm a method actor. I got to get furious first » (M 220). De même, John Self se métamorphose en « casseur », lorsqu'il apprend l'adultère de Selina : « [I] marched straight into a telephone box. I had my opening speech all worked out. But Selina wasn't there. She wasn't anywhere. So I vandalised the telephone box. I had been wanting to smash a telephone for a long time. The bakelite splintered obligingly, then retaliated with an electric shock » (M 257). Par le biais de la justice poétique et du procédé de l'arroseur arrosé, John apparaît comme un vandale drolatique, puni pour s'être attaqué aux biens publics. Le comique grotesque fédère d'autant plus clairement le portrait du barbare que John, pris d'une crise frénétique peu avant son suicide raté, détruit ses propres possessions : « *I put my boot*

through the TV and stomped the hi-fi and the video. I was going to run downstairs and take it out on the Fiasco too, but I was falling over a fair bit by that time and, besides, I half-remembered abandoning the car in Maida Vale » (*M* 384-85). Or, Jean Cassien le souligne, s'en prendre au monde inanimé représente le témoignage irréfragable que colère et folie ont partie liée<sup>41</sup>. L'irascible amisien est donc, au sens étymologique du terme, un furieux, avatar grotesque de l'Hercule antique satirisé par Sénèque<sup>42</sup>.

La figure du « casseur » alimente aussi la composante comique du grotesque tant la colère de l'Hercule contre le monde inanimé paraît absurde. Par exemple, après avoir perdu sa partie de badminton, Andy s'énerve plus que de raison : « Andy snapped his racket over his knee » (*DB* 158). En se mettant en colère de manière démesurée pour un motif futile, ce personnage intègre la catégorie des irascibles telle que la théorise Aristote<sup>43</sup>. Le texte flirtant avec le pôle tragique du grotesque, le lecteur redoute les agissements imprévisibles d'un personnage qui a déjà démontré son pouvoir de destruction : « he splintered the guitar on the steel coffee-table in front of him. [...] Andy stood up, toyed momentarily with the idea of kicking Mitzi or raping Serena, looked round for more things to smash, saw nothing, and so contented himself with upending the table, spitting on the carpet, and breaking the lock of the front door as he left » (*DB* 39)<sup>44</sup>. Le texte, en faisant l'inventaire des ravages dignes d'Attila qu'Andy laisse dans son sillage, satirise la colère illégitime du furieux dont l'emportement s'apparente à l'*iracundia* antique, c'est-à-dire à un débordement de colère nocif pour l'individu<sup>45</sup>. L'excès fait éclater le rire ambigu si caractéristique de la bitonalité grotesque.

La violence grotesque passe également par la mise en scène de bagarres comiques, à l'instar du pugilat qui éclate dans les vestiaires après la partie de tennis opposant John à Fielding : « Once I opened my eyes to see a great raw dick dangling two inches from my nose, like a pornographic reprisal. Then they had a ten-minute towel-fight » (*M* 35). Ce combat fort viril, comme le montre la référence à l'appendice sexuel masculin, reste toutefois fraternel et fait donc plutôt appel au pôle ludique et comique du grotesque. Toutefois l'Hercule grotesque amisien prend souvent les traits d'un bagarreur dangereux montrant des signes d'aliénation, à

---

<sup>41</sup> Voir l'opinion de Jean Cassien dans « Introduction générale », page 47.

<sup>42</sup> Sénèque, *Hercule Furieux* (Paris : Belles Lettres, 1996).

<sup>43</sup> Voir « Introduction générale », page 42.

<sup>44</sup> L'image de la guitare cassée constitue une image qui apparaît dès le premier chapitre de *Dead Babies* : « [Diana] stepped over a broken guitar and [...] » (*DB* 15).

<sup>45</sup> Voir « Introduction générale », page 68.

l'image d'Andy qui, de retour de son expédition punitive envers Kashdrahr Khoja, continue le combat contre un adversaire fantomatique : « Andy, shadow-boxing in the corner » (*DB* 48). Donnant l'impression de se battre contre son ombre et donc dans une certaine mesure contre lui-même, Andy souligne son anormale dépendance à la violence. *Money* procède de la même façon dans la mesure où John Self s'attaque aux dieux du climat :

Sometimes when I walk the streets—I fight the weather. I take on those weather gods. I beat them up. I kick and punch and snarl. People stare and occasionally they laugh, but I don't mind. Tubbily I execute karate leaps, forearm smashes, aiming for the sky. I do a lot of shouting too. People think I'm mad, but I don't care. I *will not take* it. Here is someone who *will not take* the weather lying down. (*M* 86)

La colère métaphysique<sup>46</sup> qui anime John constitue une énergie parodique prêtant à sourire par l'absurdité théâtrale d'un don Quichotte ventripotent. Les spectateurs intradiégétiques ne sont pas les seuls à se gausser de John : le lecteur en fait de même. Malgré Jacques Chessex qui classe la colère « du côté du soleil, ce qui l'apparente encore plus explicitement au règne baroque » (Chessex 67-68), la comédie de la colère repose chez Martin Amis sur le grotesque, mode qui tourne en dérision le bagarreur irascible.

L'esthétique grotesque amisienne ne cède à aucune tentation de neutralité mais se met sans équivoque au service du satirique. En effet, le texte discrédite les raisons pour lesquelles le bagarreur surexcité s'emporte. Ainsi, Keith maltraite un client du « Black Cross » avec une telle alacrité qu'on pourrait le croire animé d'une sainte colère : « An incredible flurry of fists and nuttings; it ended with Keith carefully kicking selected areas of a fallen figure wedged into the doorway to the gents; Keith then returned to the bar, took a pull of beer, and returned to kick some more » (*LF* 24). Or la raison pour laquelle Keith se bat s'avère moins noble que ridicule : « It transpired that the culprit had been messing with Dean's darts » (*LF* 24). Le décalage entre l'offense sémantiquement bien vague (« messing ») et le châtement qu'inflige le bagarreur repose sur un code d'honneur parodique qui télescope comiquement les valeurs implicites du lecteur contemporain, lequel proteste *in petto* face à une telle tornade de coups. Pour reprendre la terminologie développée par Giordano Bruno, l'empotement de Keith ne comprend rien d'héroïque mais se manifeste « comme aveuglement, stupidité et impulsion irrationnelle tendant à la folie bestiale »<sup>47</sup>. A force d'agressivité démesurée, le bagarreur perd la sympathie du lecteur.

---

<sup>46</sup> Albert Camus dénomme révolte métaphysique « le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière » (Camus 39).

<sup>47</sup> Au tout début du troisième dialogue de son traité consacré aux fureurs héroïques, le philosophe italien du 16<sup>e</sup> siècle note l'existence de « plusieurs espèces de fureurs lesquelles se réduisent toutes à deux genres : les unes, en effet, ne se manifestent que comme aveuglement, stupidité et impulsion irrationnelle, tendant à la folie bestiale ; les



C'est également le cas du père de Gregory dont la colère relève de la folie : « Recent stories about him included his heckling of—and subsequent scuffle with—the left-wing vicar of the village-church » (*S* 57). Anti-héros dément, le père de Gregory appartient à la classe des illuminés violents, des ficelles comiques<sup>48</sup> qu'instrumentalise *Yellow Dog* par le biais d'Ainsley Car. Joueur de football d'une agressivité hors du commun, ce dernier attaque sauvagement un joueur âgé lors d'un match de gala : « The Lark's most-recent in-depth interview had concerned the 'moment of madness' at a pro-celeb match when, with the vibrations of the starting whistle just beginning to fade, Ainsley Car went clattering into the sixty-six-year-old ex-England winger, Sir Bobby Miles. They broke a leg each » (*YD* 43). L'éphémère plénitude ontologique qu'immortalise l'expression woolfienne de « moments of being » est supplantée par de grotesques moments de folie. En bon satiriste, Martin Amis apparie irascibilité et stupidité, fureur et cécité, ce qui rappelle, outre la première espèce de fureur théorisée par Giordano Bruno, la vision très négative de la colère avancée par les stoïciens.

Le grotesque, loin d'abîmer la comédie amisienne dans la neutralité axiologique, creuse d'autant plus clairement le sillon satirique que les bagarreurs sont la cible de la violence dont ils se délectent, en règle générale. Keith constitue un exemple de choix car, dans le chapitre 22 intitulé « Horrorday », *London Fields* ridiculise sans fard ce personnage. En effet, au volant de sa voiture, il renverse une moto qui était à l'arrêt et voit surgir un motard furibond :

Worse, when Keith crept out to disensnare his bumper, the horrorbike's own horrorbiker appeared—one of that breed of men, giant miracles of facial hair and weight problem, who love the wind of the open road, and love the horrorbikes they straddle there. He hoisted Keith on to the boot of the Cavalier, and banged his head on it for a while, and then direly raised a gauntleted horrorfist. Keith whimpered his way out of that one, offering up a stolen credit card in earnest of his false address. (*LF* 439)

Comme le souligne le verbe « whimpered », le voyou éhonté perd de sa superbe dans ce passage qui opère un changement de perspectives avilissant pour Keith : géant respecté qui distribue les horions dans le « Black Cross », Keith se réduit ici à un Lilliputien victime de la violence qu'il

---

autres consistent en un certain entraînement divin, par l'effet duquel certains deviennent meilleurs que les hommes ordinaires ». Giordano Bruno, *Des fureurs héroïques*, texte établi et traduit par Paul-Henri Michel (Paris : Belles Lettres, 1954) 176. A la lumière de la philosophie gréco-latine, Christine Buci-Glucksmann reprend puis étoffe cette distinction en se concentrant d'un côté sur la fureur mélancolique, « le carnage des Furies » et de l'autre sur la *mania* des Grecs, le *raptus* platonicien qui vise le vrai et le divin. Cette seconde sorte de fureur correspond à la « fureur héroïque » qui fait coïncider la connaissance et l'amour par une vue qui excède l'ordinaire et « produit des choses admirables ». L'autentique fureur héroïque comprend un degré d'élévation de l'âme du furieux, totalement absent de la comédie amisienne (Buci-Glucksmann 161).

<sup>48</sup> Ce terme renvoie à la préface de *The Portrait of a Lady* dans laquelle Henry James oppose deux types fondamentaux de personnages : « Maria Gostrey and Miss Stackpole then are cases, each, of the light *ficelle*, not of the true agent ». Henry James, *The Portrait of a Lady*, ed. Robert D. Bamberg (1908; New York: Norton, 1995) 13.

répand d'ordinaire. Par la répétition du substantif « horror » utilisé en tant que préfixe, les néologismes véhiculent le moment cauchemardesque vécu par l'irascible, dont l'expérience contraste avec la jubilation du lecteur. L'humiliation comique du bagarreur constitue un procédé récurrent de la satire grotesque mise sur pied par Martin Amis car John se retrouve également victime de son irascibilité belliqueuse. Cette inversion se produit lorsqu'il importune une jeune femme dont le fiancé s'interpose : « We had an altercation that soon resolved itself with me lying face-down in a damp bed of cardboard boxes at the foot of a hidden staircase » (*M* 188). La satire s'appuie sur la répétition intratextuelle car une scène analogue souligne que la mortification endurée par John n'est pas que ponctuelle : « *I was face-down at the time, having just been rather thoroughly decked by a very fit, extremely sensitive and incredibly sober Australian* » (*M* 386). En passant de la verticalité arrogante du bipède à l'humble horizontalité de l'animal, le bagarreur retrouve sa place au bas de l'échelle ontologique. Dans la mesure où l'intégrité physique de l'anti-héros est atteinte (« *I lost another tooth last month, a front one, right in the heart of Midtown, right on Central Park South* » [*M* 390]), c'est la vulnérabilité de l'Hercule comique contemporain que le texte fait ressortir. John, loin d'être un surhomme, n'effraie pas tout le monde : « Me and Fat Paul—we're like brothers. We were always skylarking and roughhousing, always scrapping and fighting. We stopped scrapping and fighting in our mid-twenties. It hurt too much. He never lost any more » (*M* 243). Le comportement belliqueux qu'il incarne et les valeurs qu'il défend sont discrédités : à l'image de ses homologues, John Self est un bêtête qui, aveuglé par sa passion, devient l'inverse d'un visionnaire et d'un sage.

La satire du furieux contemporain s'appuie très nettement sur le réalisme grotesque. Fidèle au portrait de l'Hercule comique que brosse Bakhtine, Keith est en effet un glouton irascible qui se plaint de la fadeur de son curry, pourtant épicé au point d'en être quasiment immangeable : « Bland, Rashid,' said Keith, later, as he paid and undertipped. 'What you looking at? It's five per cent. Bland. Dead bland' » (*LF* 56). Le lecteur, qui vient d'assister à l'ordalie du fanfaron<sup>49</sup>, se laisse d'autant moins duper par ses propos hargneux que l'adverbe « later » révèle l'ellipse diégétique qui a permis au vantard de recouvrer l'usage de la parole. De plus, le texte joue avec l'adjectif « bland » qui, mis en valeur par la diacope et par l'épanalepse, semble pouvoir s'appliquer moins au curry qu'à l'encéphalogramme du matamore, lequel oublie

---

<sup>49</sup> L'on peut considérer que Keith équivaut à une figure civile et ridicule du soldat vantard (« *miles gloriosus* ») qui est pour Frye typique de la tragédie (Nothrop Frye 39). Par le truchement de cette figure, on retrouve l'hésitation tonale du grotesque puisque le comique de l'irascibilité se mêle à des potentialités tragiques.

l'auxiliaire « be » dans la question querelleuse adressée au serveur. L'irascible grotesque se fait en outre remarquer par son ivrognerie gargantuesque. Gonflé par la bière, Terry insulte *in petto* les clients du bar, se dispute avec le tenancier avant de songer à administrer une correction à Gregory : « [I] executed a menacing wheel in the direction of the stairs. I'll go beat him up, I'll go cry on his shoulder, I'll go fuck him (the faggot) » (*S* 126). Les menaces se mêlent au pathos et restent sans effet car Terry préfère s'adonner aux charmes de l'onanisme avant de s'endormir et de régurgiter le lendemain matin. Le réalisme grotesque brocarde ce personnage dont le courage éthylique rappelle la déclaration éloquente de John Self : « I'm braver than most [people]. Or drunker, anyway » (*M* 27). La tonalité comique de ces citations, fidèle au point de vue bakhtinien sur l'Hercule contemporain, n'est toutefois pas dominante tant la comédie de la colère associe régulièrement alcool et violence. L'excès de boisson fait perdre aux irascibles les rares grammes d'humanité qu'ils possèdent lorsqu'ils sont sobres, comme le constate Jock à propos de son compère : « Fucking madman in his drink, Trev » (*OP* 43). La violence fait inexorablement glisser la comédie amisienne vers le pôle inquiétant du grotesque. L'aveu de Joseph Andrews, figure emblématique de la colère, n'est pas de nature à rasséréner le lecteur : « That was me weakness in them days. I'd get uh, argumentative in me drink » (*YD* 264). L'euphémisme de la formulation laisse entendre que l'Hercule amisien n'a rien d'un joyeux luron. C'est au contraire un fou furieux et dangereux, comme le constate Mal : « There's no *hard men* any more, brooded Mal [...]: all they got now is *nutters*. Nutters on drugs » (*YD* 46). Le réalisme grotesque satirise sans relâche les colériques puisque, dans le chapitre intitulé par antiphrase « Anger of the *just* » (*YD* 299), Joseph Andrews fait étalage de sa vulgarité en appariant l'origine de la colère au bas corporel : « 'A man fights... with his arsehole. Power comes... in the form of anger, up through the arsehole,' he said heavily, breathing out. 'The righteous anger of the just. Up ... it comes ... up through the arsehole ... and into the lining of a man' » (*YD* 303) . L'esthétique grotesque de ce passage est toute rabelaisienne tant elle rappelle la constitution physique des pygmées qu'enfante Pantagruel de ses « petz ». Les êtres ainsi créés sont des « petitz boutz d'hommes (lesquels en Ecosse l'on appelle manches d'estrilles) sont volontiers cholericques. La raison physique est : par ce qu'ilz ont le cueur pres de la merde »<sup>50</sup>. Par le bas corporel et la comédie grotesque de la violence, Amis transforme les atrabilaires humains en pygmées intellectuels. D'un point de vue axiologique, le rire suscité n'est donc pas

---

<sup>50</sup> François Rabelais, *Pantagruel*, introduction, texte et notes par Floyd Gray (1542 ; Paris : Champion, 1997) 210.

neutre. La satire s'avère au contraire univoque : la fureur avilit l'homme. L'Hercule amisien est un accrochole, un maniaque de l'humeur âcre<sup>51</sup>, qui fonctionne comme un personnage-repoussoir et comme un anti-modèle idéologique.

Si tous ces exemples se situent à mi-chemin entre le pôle comique et le pôle tragique du grotesque, la violence donne peu à peu naissance « à une forme de dérapage, de glissement inquiétant vers l'incohérence » qui ne lasse pas de perturber le lecteur (Iehl 30). L'agressivité du furieux ne semble pouvoir être ni canalisée ni sublimée, comme en témoigne la rivalité qui oppose Andy à Skip. Loin d'être purgé par le match de badminton contre Skip<sup>52</sup>, l'énervement d'Andy est accru : « At 6-6, Andy was no longer master of his good temper » (DB 157). Andy, excédé par sa défaite, explique la bizarrerie de Skip par le triste sort enduré par la mère de l'Américain : « Well, you'd expect that from someone whose dad has killed his mum » (DB 160). Comme le redoute un lecteur terrorisé, Skip, bouillonnant de colère, doit être anesthésié d'urgence par Marvell. La violence grotesque ne se dément pas dans la mesure où Andy se venge de son assaillant en lui pinçant l'oreille qu'il s'est ouverte lors du pique-nique : « 'Hope's he's O.K.,' he muttered. Andy's voice shook slightly when he said this because he was pinching Skip's damaged ear with all his might. 'He'll pull through,' said Andy, wiping a bloody thumbnail on Skip's khaki shirt » (DB 161). Le furieux engendre une violence hors-norme qui « ouvre les vannes d'un rire transformé en grimace sous la pression de l'angoisse et du malaise » (Klauber 348). Dans la mesure où *Money* donne une image intradiégétique de ce rire ambigu (« only a plastic lady, veal-pale, moist-looking with open grin [M 143]), le rire-grimace apparaît comme l'une des marques distinctives de la comédie de la colère.

Or quelle est la portée axiologique de cette flambée de violence ? C'est la question que dramatise *The Information* par le truchement de Steve Cousins, lequel lit *On Aggression* de Konrad Lorenz (I 54), est comparé à Mars, la planète de la guerre<sup>53</sup> et se distingue par la correction qu'il administre à un jeune homme prénommé Nigel. La raison de cette rossée est

---

<sup>51</sup> Voir « Introduction générale », page 42.

<sup>52</sup> Pierre Pachet note à ce propos que la « compétition sportive, si elle prend la suite de la guerre, du combat, a aussi pour fonction de se substituer à lui et de faire triompher l'affrontement pacifique. Dès lors, la colère en est bannie ; elle ne cesse évidemment d'affleurer [...] mais pour être dominée. [...] [D]onc ne peut l'emporter que celui qui respecte les règles, en particulier celle qui interdit de se laisser aller à la passion, au *ménos* » (Pachet 1997 : 15). Ce rapprochement a pour effet de souligner la complémentarité qui unit la fiction et les écrits journalistiques de Martin Amis, tous deux consacrés, dans une certaine mesure, au sport et à la colère.

simple : ce dernier refuse catégoriquement de baisser la musique classique qu'il écoute à plein volume au milieu de la nuit :

Until Steve smashed his door down at three in the morning and went in there with Classford and T, and kicked fucking Nigel out of bed and dragged him across the fucking floor by his fucking hair and put his fucking head on the... What *did* they do? Oh yeah. Jammed his head between the amp and the CD-player while they shattered them with baseball bats. And Steve cracked his fucking elbow into Nigel's fucking mouth and told him, at full volume—*no noise after ten*. Good as gold now, and very polite on the stairs. (*I* 100)

Si le châtiment paraît à première vue fort efficace et parfaitement adapté aux méfaits de Nigel, la méthode radicale de Steve et de ses acolytes pose tout de même problème tant elle dépasse l'horizon d'attente du lecteur. Ce déchaînement de violence fait coexister un sentiment de malaise et une espèce de jubilation honteuse. C'est cette hésitation que s'amuse à souligner le texte qui, par une question rhétorique, semble interroger le narrataire et le lecteur sur le bien-fondé d'une telle sanction, comme si le texte demandait au lecteur de juger. Par le biais de Guy, *London Fields* dramatise encore plus ouvertement la manière donc la violence grotesque force le lecteur à prendre parti. Lorsque Keith assomme Trish Shirt, Guy est témoin de la scène et, grâce à la focalisation interne, le lecteur constate l'incrédulité angoissée du personnage : « Guy was still awash with adrenalin and anger, and with confusion about his own response to the Talent enormity » (*LF* 384). Guy fonctionne ainsi comme une image intradiégétique du lecteur empirique qui se doit lui aussi de juger le comportement de Keith. Le texte ne laisse toutefois pas le lecteur sans consignes précises. En effet, la « notion complexe » créée par la structure syntaxique « the N Ø N »<sup>54</sup> met en relief le nom propre « Talent » qui fonctionne comme un adjectif, suggérant que l'énormité en question constitue un trait définitoire de Keith. En d'autres termes, lui seul a le secret d'un acte aussi barbare. Or le syntagme nominal « the Talent enormity », mettant en opposition le patronyme « Talent » et le vocable péjoratif « enormity », repose sur une antithèse sémantique qui signale par le télescopage l'illégitimité de cet accès barbare. Nommé par antonomase, Keith Talent est doué d'un talent pour la violence qui constitue un anti-talent pour la vie. Tant sémantiquement que syntaxiquement, cette construction discrédite et satirise la violence du furieux en établissant une grande distance entre Keith et le lecteur. Typique de l'antiphrase, le blâme par la louange<sup>55</sup> sous-tend l'effet-valeur de la violence grotesque qui ne cède aucun terrain au relativisme axiologique. La comédie de Martin Amis

---

<sup>53</sup> « Was Steve Cousins Mars, the planet of war or was he simply Mercury, the messenger, bringing you information from the other side? » (*I* 230).

<sup>54</sup> C'est l'expression qu'emploie Henri Adamczewski, *Grammaire linguistique de l'anglais* (Paris : Colin, 1982) 228.

appartient en réalité au genre épидictique qui « est dévolu à la louange et au blâme des personnes, des objets et des états du monde »<sup>56</sup>.

La satire de la violence grotesque repose sur l'animalisation du furieux. La colère ravale l'homme au statut de la bête. Pour preuve, Andy rugit comme un lion (« 'Ah, my fuckin *head!*' roared Andy [DB 23] ») et annonce Marmaduke, irascible en herbe dont le gazouillis infantile étonne par sa brutalité : « you could hear Marmaduke's unfaltering roar and the ever-surprising violence of his rocking cot » (LF 362). De même, les mutins dépeints dans *Yellow Dog* s'animalisent sous le coup de la colère (« a savage roar » [YD 127]), formule qui annonce le cri bestial poussé par Joseph Andrews : « he let out a soft low roar » (YD 304). Le devenir-animal du colérique se fait plus risible lorsque le texte recourt à des animaux de ferme, par définition moins nobles que le roi des animaux. Norman et Andy se transforment temporairement en bovins : « Suddenly Norman bellowed down the stairs » (RP 37) ; « [Andy] bellowing past the hotel » (DB 82). L'irascible pousse des cris incompréhensibles, à l'image d'Andy qui hurle son mécontentement de s'être fait mordre par Whitehead : « 'AWW! Little fucker *bit* me!' shrieked Andy » (DB 202). Le langage de l'irascible se désagrège au point de devenir une sorte de bruit<sup>57</sup>. Martin Amis propose une utilisation proprement grotesque du hurlement qui, outre son contenu comique, traduit la perte de la rationalité qu'endure le colérique. Instrument de la satire grotesque, le cri désarçonne le lecteur car il possède une dimension inquiétante que synthétise Christine Buci-Glucksmann : « il 'fait gouffre' (Lacan), instaure une coupure radicale, implosive-explosive, et figure à l'état brut, inarticulé, ce qui manque, le manque du manque, le *Nebenmensch* »<sup>58</sup>. Le furieux régresse littéralement au statut de bête, comme l'atteste le regard simiesque d'Andy Adorno, parangon d'irascibilité et d'idiotie : « lemur eyes » (DB 127). En outre, *Yellow Dog* dramatise la férocité de Keith the Snake, avatar masculin de la Faucheuse qui zèbre le corps de Joseph Andrews : « He's gone and done me with the fucking *scythe*. There he is in his underpants, screaming his head off. And left me wallowing in me own blood. I've had more than two hundred stitches in me chest alone. One stripe come down from me ear, across me

---

<sup>55</sup> Sur le fonctionnement de l'ironie verbale, voir Schoentjes 83-86.

<sup>56</sup> Philippe Hamon, « Valeurs », *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Universalis, 1997) 858.

<sup>57</sup> La moto d'Andy, telle qu'elle est perçue négativement par Diana (« half way up Europe on that fucking bike », « that fucking motorbike » [DB 85]) littéralise le vacarme que produit l'irascible. Sorte de corrélat objectif de l'agressivité d'Andy, la moto évoque le saxophone de Jimmy Porter, autre furieux qui exprime son mécontentement envers Helena et Alison en jouant *allegro furioso* de son saxophone dans la deuxième scène de l'acte III de *Look Back in Anger* (87-92).

<sup>58</sup> Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir* (Paris : Galilée, 1986) 179.

cheek, under me nose, over me mouth, along me jaw and into me neck » (*YD* 264-65). Fidèles à l'excès grotesque<sup>59</sup>, les personnages s'affirment dans la démesure mais, en raison de la violence barbare relatée par le menu, « un malaise surgit à côté du rire » (Iehl 33). Grâce au sobriquet animalisant dont est affublé Keith, Amis rabaisse le furieux à l'état de reptile doué d'une dangerosité hyperbolique. Il s'agit d'une récurrence de la satire amisienne dans la mesure où la difformité mentale de Keith Talent (« in his reptile mind » [*LF* 335]) entre en résonance avec le visage de John Self : « the face of a fat snake, capable of sudden obedience, sudden revolt » (*M* 316)<sup>60</sup>. Rappelant la manière dont les stoïciens dépeignent les méfaits de la colère, l'animalisation chronique des furieux ne laisse planer de doute sur l'engagement de la comédie amisienne, ce qui confirme l'adage de Michael Issacharoff : « Il va de soi que puisque la parodie et la satire sont des modes critiques, ni l'une ni l'autre ne peut être neutre sur le plan idéologique. La satire est par définition un genre engagé » (Issacharoff 27). A l'instar de Henry Fielding qui au début du livre III de *Joseph Andrews* souhaite ancrer sa satire non dans l'anecdotique mais dans l'universel<sup>61</sup>, Martin Amis suggère l'anormalité du furieux grotesque et dénonce la banalisation de la violence, force destructrice inacceptable qui fait régner la terreur sociale. Martin Amis met ses talents comiques et satiriques au service de la « Muse Indignation »<sup>62</sup>.

### **II.3. Les édifiantes délices de la cruauté.**

Plus encore que colère et violence, la comédie grotesque amisienne associe emportement frénétique et cruauté gratuite. L'enragé est dépeint comme un tortionnaire qui inflige aux animaux des souffrances pouvant aller jusqu'à la mort. Irrité par une mouche suffisamment

---

<sup>59</sup> Le grotesque, quoique « sec » chez Jonathan Swift (Iehl 31), est en général exubérant et foisonnant, comme c'est le cas dans l'œuvre de Rabelais (Wellnitz 24). Cette caractéristique correspond à l'écriture de Martin Amis, si l'on en croit Anne-Laure Fortin-Tournès : « Martin Amis met en œuvre une politique textuelle de l'excès pour représenter la violence généralisée d'un XXe siècle arrivé en fin de course » (Fortin-Tournès 1998 : 9).

<sup>60</sup> Dans la postface de *Time's Arrow*, la barbarie nazie est comparée à une entreprise reptilienne : « The offence was unique, not in its cruelty, nor in its cowardice, but in its style—in its combination of the atavistic and the modern. It was, at once, reptilian and 'logistical'. And although the offence was not definingly German, its style was. The National Socialists found the core of the reptile brain, and built an autobahn that went there » (*TA* 176).

<sup>61</sup> « I declare here once for all, I describe not Men, but Manners; not an individual, but a Species. Perhaps it will be answered, Are not the characters then taken from Life? To which I answer in the Affirmative; nay, I believe I might aver, I have writ little more than I have seen ». Henry Fielding, *Joseph Andrews, Shamela*, ed. Douglas Brooks-Davies (1742; Oxford: OUP, 1999) 164. La présence de Fielding en filigrane derrière la comédie amisienne n'est pas surprenante d'un point de vue générique même si Martin Amis affirme ne pas avoir d'affinités avec les écrivains des siècles antérieurs : « They have be contemporary writers. You don't pick up Henry Fielding and think, 'This is one for me.' It has to be the shared experience, the shared century at least (Noakes 26).

audacieuse pour se poser sur sa main droite, Joseph Andrews vaporise en direction de l'effronté un puissant insecticide, avant d'ironiser : « You didn't like that, did you mate... » (*YD* 265). La ponctuation affirmative du « question tag » et la conséquente mélodie descendante montrent que le bourreau espère ne pas obtenir de réponse de sa victime. Par un phénomène de duplication diégétique et génétique, la comédie grotesque suggère que mauvais sang ne saurait mentir. Fils naturel de Joseph, Xan Meo s'adonne en effet à une perversité identique quand il est en phase de régression ontologique : « Flies he hunted down: the fatter and hairier they were, the more he needed to see them dead » (*YD* 133). La comédie langagière affleure car l'antéposition du substantif « flies »<sup>63</sup>, l'accroissement parallèle (« the fatter and hairier... the more ») et la base verbale « need » attirent l'attention du lecteur pour mieux souligner par le bathos l'excès cocasse de l'obsession maniaque dont est atteint Xan. Lorsque ce personnage fait alliance avec les araignées (« Spiders—fly-eaters—were his familiars, his enemies' enemies » [*YD* 133]), la comédie de la situation atteste l'idiotie du persécuteur : la véritable vermine n'est peut-être pas celle que l'on croit.

La comédie grotesque de la colère se charge d'un contenu radicalement grinçant lorsque le sadique maltraite des animaux plus évolués susceptibles de jouir d'un fort capital de sympathie auprès du lecteur. Lorsque Skip insulte une génisse qui vient de charger les jeunes gens, le comique scatologique et sexuel l'emporte dans un premier temps : « Eat shit, eat shit! », « Motherfuck, motherfuck » (*DB* 75). Une telle furie réitérative dérange toutefois le lecteur qui commence à redouter l'étrangeté excentrique du furieux. L'euphorie malaisée du lecteur prend totalement fin quand l'Américain courroucé (« Skip's wrath » [*DB* 76]) tue le mammifère et veut lui donner des coups de pied, pour le plaisir : « I'm gonna go kick it some » (*DB* 76). La réaction de Skip dépasse largement l'horizon d'attente de lecteurs enclins à prendre leurs distances avec un jeune homme au comportement « hors-norme ».

Le furieux dérange encore plus lorsqu'il maltraite de manière gratuite des animaux totalement inoffensifs. Andy malmène les chiens qui croisent sa route (« Andy [...] kicked dogs » [*DB* 198]) alors que Whitehead répond aux marques d'affection du Mandarin, le chat de Celia, par la violence : « having just finished beating up the Mandarin » (*DB* 17) ; « Keith caught her with a good one on the nose » (*DB* 18) ; « [Keith] kicked the attentive Mandarin » (*DB* 20).

---

<sup>62</sup> Roger Zuber, « Satire », *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Universalis, 1997) 720.

<sup>63</sup> Cette antéposition implique une « topicalisation » du terme de départ qui attire l'attention du lecteur. Janine Bouscaren, et al., *Analyse grammaticale dans les textes* (Paris : Ophrys, 1998) 34.



Preuve de leur régularité, les coups qui s'abattent sur le Mandarin sont même lexicalisés : « quite a casual kick-bag » (*DB* 177). La répétition stérile de la cruauté emprunte aux ressorts ténébreux du grotesque dans la mesure où Skip, aidé par Marvell, empoisonne l'animal. L'hilarité grasse de Skip (« chuckling » [*DB* 171]) confirme la difformité mentale d'un irascible qui torture sans avoir été offensé. Grâce au capital de sympathie que possède le Mandarin en tant que victime innocente, la comédie grotesque de *Dead Babies* induit un antagonisme entre personnages colériques et lecteurs empiriques. La gratuité de la cruauté transparaît de manière encore plus manifeste lorsqu'Andy extermine méthodiquement les colombes du jardin dans le chapitre intitulé « *The Cool Doves* », titre programmatique tant l'épithète connote le froid de la mort. Le comique sauvage et féroce découlant des invectives que le Tartarin anglais profère envers les oiseaux (« the greedy little fuckers », « fuckin doves » [*DB* 126]) ; « the little bastards », « the flash little shits » [*DB* 131]) n'occasionne toutefois aucun nivellement axiologique. En effet, le texte rappelle le sacrilège inhérent à une telle croisade (« crusades » [*DB* 126]) contre un oiseau sanctifié : « they're holy birds » (*DB* 126). En outre, Andy, venu à résipiscence sous l'effet de la drogue, tance Giles qui a par erreur tiré sur une colombe : « Giles! You stupid fuck! It's a dove, it's a dove! » (*DB* 179). Le grotesque comique n'avalise nullement la déréliction du sens car, au moment où se produit le déchaînement de la cruauté, la valeur symbolique de l'animal anéanti est réaffirmée. Ainsi le texte montre au lecteur l'écart séparant le furieux de la norme et de la normalité. La comédie grotesque dépeint le monde vide de sens du furieux et nombre de valeurs émergent par la technique du repoussoir. L'univers diégétique créé par Martin Amis dénonce la sauvagerie mortifère de l'irascible qui, pour reprendre les termes de Christine Buci-Glucksmann, « empierre, ensauvage l'animé, détruit les frontières toujours fragiles entre l'humain et l'inhumain, faisant surgir l'altérité d'une bestialité jamais domestiquée » (Buci-Glucksmann 159). L'homme qui tue l'animal par plaisir est déjà symboliquement mort.

Pire encore, le tortionnaire assassine ses frères humains grâce à une cruauté langagière toute grotesque. Animé par « la jalouse fureur qui brûle et consume » (Buci-Glucksmann 151)<sup>64</sup>, Russ tente dans *Other People* d'obtenir les faveurs de Mary en humiliant publiquement Alan, comme le souligne la harangue s'en prenant au facies répugnant du jeune homme :

‘What the fuck’s the matter with you today?’, he asked Alan disgustedly as the three of them ate their quick meal during the afternoon lull. ‘Look at his hands! Look at them!’ Russ leaned back and put his arms round

---

<sup>64</sup> La rivalité sexuelle opposant Russ et Alan est empreinte de connotations angoissantes qui laissent pressentir une issue tragique : « Russ, for instance, is terribly angry. Alan is in terrible trouble with him about this. [...] Choirs of betrayal serenade his every thought, and in the black night he broods revenge » (*OP* 120).

Mary's shoulders. 'You know what he's got, don't you, darlin. Wanker's lurgy! *Eur*. Look at him. Creeping wanker's lurgy is what he's got. You'll have to cut down, my son, onna andjobs. Look, fuck off, Al, and deal with it, will you? Who needs you here looking like that?' (*OP* 109)

La tirade de Russ, sorte de parade nuptiale grotesque, divertit le lecteur non seulement par son caractère transgressif faisant fi du tabou social qui pèse sur l'onanisme mais aussi grâce à un festival langagier apparemment bénin. « *[P]arole mordante accompagnée d'un rire malin* »<sup>65</sup>, la raillerie incite le lecteur à se moquer de la laideur de l'injurié et provoque une hilarité grotesque fondée sur le sentiment de supériorité auquel fait allusion Baudelaire (287). Néanmoins, ce contre-blason public met aussi le lecteur dans une position inconfortable car, sous l'effet de l'accent italien qui déforme le discours du personnage (« lurgy », « onna andjobs »), le lecteur doit participer activement à la reconstruction du sens de certains mots. En d'autres termes, loin d'être un spectateur passif, le lecteur est amené à devenir le complice de l'humiliation cruelle infligée à Alan. Les assauts langagiers de Russ étant répétés (« that fucking little wreck », « fuckin Alan », « such a fuckin little spaz » [*OP* 124]), le texte ne laisse aucun répit au lecteur, honteux d'assister et de participer au supplice d'un personnage dont la focalisation interne a confirmé la bonté. La cruauté de Russ s'adosse à l'utilisation récurrente du terme « Baldie » (*OP* 79, 80, 81, 124). Or ce « sobriquet injurieux », une des figures de l'agression offertes par la parole pamphlétaire (Angenot 268-69), s'avère dévastateur car le lecteur sait à quel point Alan souffre de sa calvitie précoce. L'humiliation prend pour cible le complexe du jeune homme et se colore d'une cruauté insoutenable lorsque Russ ridiculise Alan en prenant à témoin Mary : « He's gunna be bald as an egg in about—half an hour. Hah! I got more air on me left armpit than he's got on his whole bonce » (*OP* 124). Quand le texte, quelques pages plus loin, rend laconiquement compte du suicide d'Alan (« Round his neck was the cord of his dressing gown » [*OP* 155]), le lecteur perçoit l'immense ironie tragique que recèle la prédiction de Russ. Alan, devenu cadavre, ne va effectivement pas tarder à être chauve. La déformation orthographique revêt également toute sa portée axiologique. Avatar ridicule de Samson, Russ est un parangon d'idiotie : il ne sait pas même prononcer le substantif qui résume sa beauté et fait sa fierté : « air »<sup>66</sup>. Le texte invite le lecteur à saisir que Russ, comme le dirait Jacques Prévert, est chauve « à l'intérieur de la

---

<sup>65</sup> Il s'agit de la manière dont Quintilien définit la raillerie (Molinié 1992 : 285).

<sup>66</sup> La déformation orthographique sert à caricaturer Russ car ce procédé apparaît une autre fois dans *Other People* : « Gor, all this air » (*OP* 81).

tête »<sup>67</sup>, ce qui constitue une tare bien plus grave que la calvitie précoce affligeant Alan. En outre, l'orthographe déviante « gunna » souligne qu'Alan vient d'être exécuté par la langue acerbe de son rival aussi efficace qu'une arme à feu. La forme « be going to », exprimant la certitude de Russ que la calvitie d'Alan va empirer<sup>68</sup>, prend toute sa signification : l'oracle sarcastique n'a aucun mal à prédire ce dont il est l'agent, voire l'exécuteur. Si le lecteur s'est bien délecté des railleries du bourreau, il est dévoré *a posteriori* par le remords d'avoir pris part à la mise à mort d'un jeune innocent. C'est donc sur un fonctionnement à double détente (péché, contrition) partiellement emprunté au schéma religieux que repose le travail axiologique.

La comédie de la colère creuse le fossé qui sépare les sadiques enragés<sup>69</sup> du lecteur car, comme le précise Gavin Keulks, Whitehead cristallise la sympathie du lecteur : « [t]he novel's sympathetic core » (Keulks 2003: 156). Au bout du compte le sacrifice de Keith, fût-il parodique, met au jour le fonctionnement générique de la comédie de la colère : « playing at human sacrifice seems to be an important theme of ironic comedy » (Northrop Frye 178). En se fondant sur les thèses du théoricien canadien pour qui la comédie, à chacune de ses extrémités, cohabite avec la romance (*mythos* de l'été) et avec la satire ironique (« *mythos* de l'hiver ») (Northrop Frye 177), l'on peut affirmer que la comédie de la colère est chez Martin Amis du côté de l'ironie et de la satire<sup>70</sup>.

La satire du tortionnaire mortifère ne souffre aucune ambiguïté. Quentin, qui sous des dehors urbains publie des articles haineux (« Quentin filled his pages with hate-pieces too scabrous and extreme to be printed elsewhere » [DB 52]), est démasqué dans *Dead Babies* comme un « villain »<sup>71</sup>. En effet, il attend Whitehead avec les yeux verts de la colère diabolique :

---

<sup>67</sup> « Ceux qui sont chauves à l'intérieur de la tête » est un vers extrait de « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France ». Jacques Prévert, « Tentative de description d'un dîner de têtes à France-Paris », *Paroles*, 1947, *Œuvres complètes*, ed. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster (Paris : Gallimard, 1992) 3-12.

<sup>68</sup> Sur le fonctionnement de « be going to » comme marqueur de certitude et de projection dans l'avenir, voir Janine Bouscaren, Jean Chuquet et Laurent Danon-Boileau, *Grammaire et textes anglais. Guide pour l'analyse linguistique* (Paris : Ophrys, 1987) 64-65.

<sup>69</sup> Selon James Diedrick, les modalités du sadisme informent *Dead Babies* (Diedrick 2004: 42-46).

<sup>70</sup> La comédie contemporaine ressemble étrangement à une comédie macabre dans laquelle se trouvent des éléments surprenants : « Among the many mysterious processes under way in this century is a breakdown of genre, so that comic novels can take on quite rugged stuff. It seems clear to me—now that I can look back on my work—that what I am is a comic writer, and that comedy is a much looser form than it once was » (Haffenden 10). Dans un entretien plus récent, Martin Amis affine sa conception de la comédie comme une sorte de genre englobant toutes les tonalités : « *The Information* is basically a comedy, and comedy in my view now has to do everything. It's as if all the other genres have collapsed. You're going to find some odd things in comedy, these days, things that normally wouldn't have much business being in comedy » (Graham Fuller 123).

<sup>71</sup> James Diedrick note en effet que Villiers, le patronyme de Quentin, connote les mots « villain » et « evil » (Diedrick 2004: 43).

« his green eyes flashed into the dawn like wild, dying suns » (*DB* 224)<sup>72</sup>. Rappelant en plus lugubre le *nostos* ironique de Pip dans *Great Expectations*, le retour au bercail de Whitehead invite le lecteur à comprendre que Quentin, monstre de perversité, doit être conçu comme une incarnation contemporaine du Malin. Sur le plan générique, la comédie de la colère confirme la parenté qui unit la comédie grotesque de Martin Amis à la comédie ironique de Frye : « We notice in ironic comedy that the demonic world is never far away » (Northrop Frye 178). La présence diabolique se retrouve également dans le patronyme Bale qui, par apocope, renvoie à l'adjectif « baleful » alors que le prénom « Mal » souligne la présence du mal dans la société contemporaine<sup>73</sup>. Loin de la douce nature rousseauiste et de toute neutralité idéologique, la comédie de la colère dévoile le mal tapi dans le cœur de l'homme furieux.

Le comique chez Amis s'attaque sans équivoque au nivellement des valeurs dans la société contemporaine lorsqu'il met en scène le personnage de Lucy, tenant la main de Giles qui agonise. La comédie de l'horreur se poursuit en toile de fond car Andy et Skip volent des médicaments euphorisants, quel que soit le moyen nécessaire : « Skip kicked Keith out of the way and hopped into the corridor » (*DB* 217). Dès qu'elle s'aperçoit du stratagème, la chaleur lui monte au visage de la jeune fille (« Her face burned with incredulous disgust » [*DB* 217]) et elle condamne Andy avec une grande force : « Andy. What are you *doing*?' Lucy's voice trembled. 'Get out of here and leave us alone. Get out' » (*DB* 217). Souligné par l'anaphore, le comportement exemplaire de Lucy dans cette réplique constitue un lieu axiologique par lequel le texte vitupère les nihilistes irrespectueux de la vie humaine. Par son attitude émue, Lucy recrée la norme que les décadents font vaciller, renversant ainsi l'accusation d'une neutralité idéologique. Elle ne se prénomme pas Lucy par hasard. Cantonnée tout d'abord à incarner la libération sexuelle féminine, Lucy s'avère au bout du compte un personnage « porte-normes » (Hamon

<sup>72</sup> Depuis la parution de *Yellow Dog*, il est difficile de faire allusion à ce passage de *Dead Babies* sans sourire car Kate, informant Clint qu'elle a les yeux verts, parodie *Othello*, pièce à laquelle la couleur des yeux de Quentin fait aussi référence : « my i's r green (tho not with n v!) » (*YD* 103).

<sup>73</sup> Martin Amis est certes peu francophile, beaucoup moins par exemple que son ancien ami, Julian Barnes. Toutefois, cette résonance bilingue ne fait pas l'ombre d'un doute car Amis utilise régulièrement des mots français, notamment dans *Yellow Dog*, comme le déplore Christopher Tayler dans un compte rendu fort acerbe : « each page is a seething riot of Martin Amis-isms, with many a repetition, many a hyphen, many 'many a'—and many an ellipsis after many a mini-climax, like an old-school comedian's punchline drum-hit and cymbal-clash... French continues to infiltrate the Amis word-hoar ('pudeur', 'nostalgie'—as in 'nostalgie de la boue'), along with openly Joycean turns of phrase ('oxbow of oxblood'; 'sighed softly as the stairs above him softly creaked') ». Christopher Tayler, « High on His Own Supply », rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis, *London Review of Books* 11 Sept. 2003, 26 Feb. 2005 <[http://www.lrb.co.uk/v25/n17/tay101\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v25/n17/tay101_.html)>.

1997 : 861), défenseur de la vie humaine<sup>74</sup>, jouant le rôle du phare baudelairien qui éclaire la diégèse et le lecteur dans ce voyage grotesque au bout de la nuit amisienne.

L'axiologie propre à la comédie grotesque de la colère transparait également par le biais de la justice poétique. Par exemple, John subit sans trop savoir pourquoi la vengeance tous azimuts de Fielding (*M* 351-52)<sup>75</sup>. Par la mise en scène de la cruauté gratuite, *Money* satirise dans un premier temps l'anormalité de Fielding en soulignant son déséquilibre mental. L'ironie de la situation n'échappe toutefois pas au lecteur : figure de l'exploiteur exploité, John est en effet victime de son propre matérialisme « hors-norme » qui est à l'image des années 1980. Le renversement de la situation révèle l'engagement idéologique de la comédie de la colère qui s'exprime, malgré les apparences, dans *Yellow Dog* également grâce à la fureur de Clint Smoker. Suite à sa déconcertante rencontre avec Kate, Clint conduit de manière encore plus dangereuse que de coutume, ce qui provoque l'agacement des autres automobilistes : « Down came the window for many a white-lipped slagging—the evil eye, the crackling fist; at one point, in hopeless gridlock, he jumped down and briefly chased a young couple on an old scooter—and was of course easily outstripped, the man turning to give the tosser sign with a gauntleted hand » (*YD* 328). Couronnée par une injure gestuelle<sup>76</sup> la course-poursuite comique<sup>77</sup> dans laquelle Clint se lance à pied préfigure l'issue macabre mais positive de sa folle équipée mécanique. Par un heureux concours de circonstances, Clint renverse et pulvérise Simon Finger (« An explosion, and then something like a flurry of rain » (*YD* 329) avant de tuer Joseph Andrews, incarnation de la colère mortifère. Le sort funeste que le texte réserve à ces *aficionados* de l'agressivité n'est pas idéologiquement anodin. Témoin oculaire, Mal Bale fonctionne comme l'image intradiégétique du lecteur car il se réjouit de ce crépuscule des furieux et annonce par téléphone la bonne nouvelle à Xan (*YD* 336). En outre, Clint Smoker, cynique chauffard et apologiste de la violence

---

<sup>74</sup> Dans un entretien accordé en tandem avec Saul Bellow, Martin Amis explique l'état déplorable de la planète par le fait que la vie humaine ne soit dorénavant plus considérée à sa juste valeur : « I think it probably comes down to the fact that our valuation of human life has along the way become thinner, or more nebulous. We don't quite give it the credit it once had » (Ignatieff 18).

<sup>75</sup> Kiernan Ryan utilise au sujet de *Money* une expression révélatrice : « Protean nemesis » (Ryan 212).

<sup>76</sup> Il s'agit de l'expression dont use Evelyne Larguèche pour désigner les signes injurieux qui ne sont pas verbalisés mais exprimés par le corps (Larguèche 1983 : 11).

<sup>77</sup> Le comique de la situation n'échappe pas au lecteur. En effet, comme le résume parfaitement Yann Beauvais, la course-poursuite, bien qu'elle apparaisse dans de nombreux contextes, constitue l'un des signes distinctifs du burlesque visuel et notamment cinématographique. Yann Beauvais, « Burlesque », *L'horreur comique : esthétique du slapstick*, éd. Dominique Moyen (Paris : Centre Pompidou, 2004) 79.

routière<sup>78</sup>, ne sort pas indemne de la confrontation : il est énucléé par Joseph, le texte littérialisant par ce biais l'analogie entre fureur et cécité. La colère et la violence mènent à l'auto-destruction.

La comédie satirique de Martin Amis recourt à l'ironie intertextuelle pour mettre en relief son idéologie. Par exemple, *Success* dépeint la violence sociale de Londres en faisant allusion à *Gulliver's Travels* : « The pubs had just closed and there was an agreeable whiff of yahooism in the air. Over by the supermarket, I noticed, a promising scuffle, was already well under way » (S 194). Grâce à ce feuilletage littéraire dont s'amuse le lecteur, *Success* conserve une forte composante comique mais permet tout de même de montrer que l'animal humain haï par Swift est encore aujourd'hui remarquable de bêtise. L'antiphrase swiftienne s'applique en réalité à une grande partie de la comédie amisienne. Lorsque, par cruauté et non par altruisme, les « amis » frénétiques de Whitehead le forcent à ingurgiter un infâme breuvage émétique, Marvell s'écrie : « Like eating dead babies, right? » (DB 202). Par cette référence à la manducation, le roman éponyme littérialise le traitement que *A Modest Proposal* propose de réserver, sur le mode ironique, aux enfants irlandais. La référence intertextuelle à Swift permet de reconstruire les valeurs que défend la satire amisienne. De même que Swift ne souhaite pas jeter en pâture les enfants irlandais, Marvell révèle à son insu que le texte n'avalise pas le traitement thérapeutique administré à Whitehead. L'ironie, clé de voûte de la comédie amisienne dès le premier seuil de *Dead Babies*<sup>79</sup>, trahit l'indignation du texte face à de tels agissements barbares. L'ironie verbale condamne l'irascible dont le langage révèle, sans qu'il en ait conscience, le contenu idéologique du texte. Comme l'affirme Catherine Bernard à propos de *A Modest Proposal*, « les œuvres des moralistes puisent parfois à la source étrangement bienfaisante de la cruauté scandaleuse » (Bernard 1992 : 1).

Le pacte de lecture est dans son entièreté érigé sur l'ironie, tant l'irascible amisien fait figure de anti-héros et de contre-modèle, ce qui confirme les théories de Hans Robert Jauss. Le critique allemand postule en effet que l'ironie domine la lecture de tout texte dès que le protagoniste relève de la catégorie du « héros aboli » ou de « l'anti-héros » (Jauss 152). Ainsi, le nihilisme de *Dead Babies* semble à son comble quand, en route pour l'hôpital, Roxeanne et Andy

---

<sup>78</sup> Lorsqu'une religieuse se fait renverser par un chauffard sous l'emprise de l'alcool au volant d'une voiture volée, Clint Smoker fait étalage de son cynisme et conclut son article en prodiguant à la victime des conseils fielleux : « So when you go out in public, get your hair done and put some powder on that ugly old boat, for f\*\*k's sake » (YD 205).

<sup>79</sup> Vincent Jouve souligne l'impact du titre et de la préface sur la « réception idéologique » du texte par le lecteur (Jouve 2001 : 128).

délaissent un Giles inconscient et s'adonnent aux fêtes charnelles, pour le grand plaisir pervers d'Andy dont le jeu de mots grivois associe petite mort et mort véritable : « 'Christ,' he said elatedly. 'We're all dying here. We're *all* dying' » (DB 215). Le style spirituel d'Amis maintient la veine comique d'un grotesque dont l'ironie tragique fustige toutefois les nihilistes contrevenant à la décence la plus élémentaire. En définitive, l'ironie qui irrigue la satire amisienne renvoie à un monde idéal car « [t]out ironiste est un idéaliste, en ce qu'il croit à la perfectibilité de l'homme : au moment même où il marque un rejet, l'ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait auquel il aspire ou dont il a la nostalgie » (Schoentjes 87).

Comme le pose également Hans Robert Jauss dans son « Tableau des modèles d'identification et d'activité communicationnelle esthétiques », l'identification ironique entre l'anti-héros et le lecteur développe chez ce dernier la « réflexion critique » (Jauss 152). C'est bien cette distance évaluatrice que la comédie grotesque de la colère cherche à établir entre le lecteur et le texte. Lorsque les Conceptualistes passent à tabac un vieux chanteur ridicule, la description de l'auditoire duplique la situation des lecteurs et fait jaillir un éclair comique soulignant l'artificialité du texte : « The audience was motionless with italic terror » (DB 106). La réflexivité empêche le lecteur empirique de jamais oublier qu'il est en fait exégète et juge de ce qui est représenté, distance et engagement propices tant à l'amusement qu'à « l'attitude intellectuelle » de lecture<sup>80</sup>. Autrement dit, la comédie grotesque de Martin Amis procède de la distanciation brechtienne (*Verfremdung*) dont Jauss affirme qu'elle aspire à « développer chez lui [le sujet] une attitude de réflexion critique » (Jauss 128). Cette comparaison se justifie d'autant mieux que, selon Diedrick, la mise à mort de Keith s'apparente au « théâtre de la cruauté » (Diedrick 2004: 44) alors que, pour Brian Finney, cette immersion distante du lecteur constitue une constante de l'esthétique : « his readers, like a theater audience, [are led] to recognize their simultaneous immersion in and exteriority to the action » (Finney 1995: 4).

Ainsi, la comédie de la colère, bien qu'elle s'appuie sur une forte composante esthétique, ne sombre jamais dans une opacité autotélique dont l'artificialité ludique demeure l'unique finalité. Au contraire, l'esthétisme de la comédie amisienne magnifie l'effet-valeur, comme le

---

<sup>80</sup> Par ce terme, Jacques Leenhard désigne l'attitude d'un lecteur à mi-chemin entre l'attitude descriptive par laquelle le sujet ne s'implique pas et l'attitude participante par laquelle le sujet s'investit totalement. Par l'attitude intellectuelle, le lecteur « tente de prendre conscience de l'ambivalence de son rapport à la littérature » en essayant de ne pas « se laisser prendre au jeu de l'identification participante » et de ne pas « se croire étranger à la matière existentielle présentée par l'œuvre ». Jacques Leenhard, « Les instances de la compétence dans l'activité lectrice », *La lecture littéraire*, éd. Michel Picard (Paris : Clancier-Guénaud, 1987) 309.

confirme le commentaire métatextuel du narrateur dès le cinquième chapitre de *Dead Babies* : « The household, indeed, considers itself a fortress of the old pieties, a stout anachronism, a bastion of the values it seems to us so notably to lack » (*DB* 27). Contrairement à l'hypothèse de Gérard Genette pour qui l'intrusion métalectique de l'auteur induit chez les lecteurs une angoisse ontologique en suggérant qu'ils peuvent « être des personnages fictifs »<sup>81</sup>, l'intervention d'une entité évaluatrice dans l'univers diégétique disloqué de *Dead Babies* garantit l'existence de normes supérieures à l'aune desquelles peuvent être décriées les actions représentées dans le texte. L'aparté du créateur, comme c'est le cas par le biais de la parabase dans le théâtre antique<sup>82</sup>, met en perspective de manière critique le monde diégétique. Lorsque le narrateur s'excuse du traitement aberrant infligé à Whitehead, le lecteur déplore moins l'affaiblissement de la *mimésis* qu'il apprécie la renormalisation axiologique qu'implique cette démonstration de compassion : « Well, we're sorry about it, Keith, of course, but we're afraid that you simply *had* to be that way. Nothing personal, please understand—merely in order to serve the designs of this particular fiction » (*DB* 162). Une telle intervention, faisant certes sourire par son caractère littéraire, permet au lecteur de savourer la cruauté de *Dead Babies* tout en comprenant que le texte soutient des valeurs opposées au déchaînement grotesque de violence qu'il dépeint.

Si le grotesque repose sur le brouillage catégoriel et idéologique, la comédie de la colère réaffirme au contraire l'existence de normes et de valeurs auxquelles, certes, chacun est libre de déroger mais le prix à payer en est rien moins que le naufrage de l'humain dans l'inhumain. Loin d'avaliser l'effondrement des valeurs, la faillite du sens ou la déshérence du signe, la comédie grotesque s'obstine à faire sens du monde. En recyclant de façon inquiétante des figures de la colère comique, Amis use de la démesure inhérente au grotesque comme d'un « mode exceptionnel d'érosion et d'agression » dirigé contre la bêtise et contre la méchanceté humaine (Iehl 30). Le verdict de Baudelaire concernant le grotesque chez Hoffman s'applique par conséquent à la comédie de la colère mise sur pied par Martin Amis :

---

<sup>81</sup> La métalepse de l'auteur est définie dans Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972) 245. Le postulat du critique français est étayé par Patricia Waugh qui affirme que de telles interventions narratives ou auctoriales rendent les lecteurs, un temps, fictifs : « we are all, *metaphorically*, fictions ». Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Literature* (London: Routledge, 1984) 59.

<sup>82</sup> « Dans le théâtre antique on nomme *parekbase* ou parabase la technique qui consiste pour l'auteur à s'adresser directement au public, souvent par le biais du coryphée, du chœur, ou d'un messager. [...] La parabase met le dramaturge en mesure d'intervenir personnellement dans la fiction qu'il crée pour annoncer ou commenter les événements de sa pièce. L'action est ainsi interrompue pour faire place à des considérations qui prennent la forme d'une réflexion sur l'histoire en cours » (Schoentjes 60). Ce jeu avec le public sert souvent à expliciter la composante



Ses conceptions comiques les plus supra-naturelles, les plus fugitives, et qui ressemblent le plus souvent à des visions de l'ivresse, ont un sens moral très visible : c'est à croire qu'on a affaire à un physiologiste ou à un médecin de fous des plus profonds, et qui s'amuserait à revêtir cette profonde science de formes poétiques, comme un savant qui parlerait par apologues et paraboles. (Baudelaire 301)

Grâce à l'ironie, la comédie grotesque de la colère se fait éthopée, s'assignant « pour but la description des mœurs contemporaines 'décadentes' » (Hamon 859).

Puisqu'il est dorénavant acquis que la comédie de la colère ne débouche sur aucune « neutralité » idéologique et encore moins sur une apologie du nihilisme, il convient à présent d'apprécier comment elle éclaire un autre débat critique qui se pose avec acuité depuis le début de la carrière de Martin Amis : le texte amisien est-il sexiste ?

---

didactique de l'œuvre comme lorsque Sophocle « se sert du chœur d'*Œdipe roi* pour prononcer une mise en garde contre les conséquences dramatiques de l'orgueil » (Schoentjes 60).

### Chapitre III : Sexe, sexualité et sexisme de la colère comique.

Ce chapitre cherche à comprendre les rapports qu'entretient la comédie de la colère avec le sexe du personnage et avec la sexualité humaine afin de déterminer si la fiction de Martin Amis peut être effectivement taxée de sexisme. Une affirmation est considérée sexiste si elle remplit certaines conditions : « if it creates, constitutes, promotes or exploits an unfair or irrelevant marking of the distinctions between the sexes »<sup>1</sup>. Même si cette définition laisse entendre qu'il existe deux types de sexisme, l'un dirigé contre les femmes, l'autre dirigé contre les hommes, les féministes ont toujours clamé que l'immense majorité des cas de sexisme, dans la vie quotidienne comme en littérature, touchait les femmes en raison de la position dominante du patriarcat. Par conséquent, une affirmation sexiste implique, en général, l'assertion univoque de la supériorité masculine. Quant à la littérature, Sara Mills, critique féministe, rappelle que le sexisme d'un texte émane de choix stylistiques (« particular words or phrases ») et de structures narratives (« narrative schemata ») qui traduisent un parti pris idéologique de l'écrivain : « a more general ideological framework »<sup>2</sup>.

La question du sexisme constitue pour la réception de Martin Amis une problématique cruciale tant la fiction de cet écrivain a régulièrement été accusée de promouvoir une idéologie machiste. Par exemple, lors de l'attribution du Booker Prize en 1989, *London Fields* n'a pas été sélectionné suite à l'opposition de Maggie Gee et de Helen McNeil qui ont toutes deux jugé ce roman idéologiquement tendancieux<sup>3</sup>. Dans un compte rendu datant du printemps 1990, Bette Pesetski résume le malaise causé par le personnage de Nicola : « she makes us yield to a sneaking suspicion that a misogynist lingers here somewhere. She is not truly satisfying as character or

---

<sup>1</sup> Mary Vetterling-Braggin, ed, *Sexist Language: A Modern Philosophical Analysis* (Littlefield: Adam, 1981) 2.

<sup>2</sup> Sara Mills, « Working with Sexism: What Can Feminist Text Analysis Do? », *Twentieth-Century Fiction: From Text to Context*, ed. Peter Verdonk and Jean-Jacques Weber (London: Routledge, 1995) 208-14.

<sup>3</sup> Martin Goff rapporte les événements qui entourèrent l'attribution du Booker Prize en 1989 : « When the shortlist was announced there was an outcry at the exclusion of Martin Amis and Angela Carter—a surprise since David Lodge, chairman of the judges, was a supporter of Amis at least. But Maggie Gee and Helen McNeil, the two female judges, were fiercely anti-Amis, accusing him of misogyny. [...] So Maggie Gee set out her views at length, quoting widely from the novel in support of her argument ». Martin Goff, *New Statesman* 23 Oct. 1998, 10 June 2003 <<http://martinamis.albion.edu/lfboker.htm>>. David Lodge a par la suite confirmé son attachement à *London Fields* et ses regrets de ne pas avoir pu obtenir l'adhésion des autres membres du jury : « I should say that it was a matter of great regret to me that Martin Amis's *London Fields* was not shortlisted, due to the strong objections of two members of our jury ». David Lodge, « The Novelist Today: Still at the Crossroads? », *New Writing*, ed. Malcolm Bradbury and Judy Cooke (London: Minerva, 1992) 208. Pour une défense énergique de *London Fields*, voir Jane Ellison, « Battle Fields », *The Guardian* 12 Oct. 1989: 21.

caricature »<sup>4</sup>. Il ne s'agit en aucun cas d'une accusation isolée tant la critique universitaire, comme l'indiquent les analyses de Sara Mills, s'est depuis lors fait l'écho de cette insatisfaction : « the female characters seemed to be portrayed as stupid and as objects, usually sexual, and they seemed to be working towards their own destruction » (Mills 208). Outre *London Fields*, *Money*, tout récemment encore, a été pointé du doigt en raison de John Self, figure du goujat sexiste : « woman-hating member of the working class »<sup>5</sup>. En outre, Adam Mars-Jones déplore que la voix entendue dans « Thinkability » (*EM* 1-23) soit caricaturalement patriarcale dans la mesure où Martin Amis suggère que, en cas de catastrophe nucléaire, il sera de son devoir d'occire ses enfants et sa femme<sup>6</sup>. Outre ce schéma phallocentrique, Adam Mars-Jones regrette le peu de place que Martin Amis accorde à son épouse dans cet essai : « Mrs Amis features in the essay only as one more mouth to stop » (Mars-Jones 1990: 10). En outre, James Diedrick note le simplisme de *The Information* (« [it] relies on crude gender stereotypes » [Diedrick 2004: 155]) avant d'avancer l'hypothèse que l'auteur Martin Amis adopte une attitude dédaignante envers ses personnages féminins : « [he] suffers from an imaginative diminution when writing about women » (Diedrick 2004: 186). Nicolas Tredell attribue cette tare à des facteurs biographiques : « Amis is a middle-class white European male, and it can be argued that his fiction lacks awareness of the limits that condition may impose on his literary imagination » (Tredell 7). Nicolas Tredell confirme ainsi que l'accusation de sexisme peut même s'appliquer à l'ensemble des textes publiés par Martin Amis : « it can be said—and has been said, strongly and repeatedly—that his representations of women are sexist » (Tredell 7). Selon Natasha Walter également, Martin Amis caricature les femmes et satisfait de la sorte son lectorat masculin : « Amis, the man's man, the writer the lads love, the guy whose heroines tend to be more tits'n'arse than thoughts and emotion »<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Bette Pesetski, « Lust Among the Ruins », rev. of *London Fields*, by Martin Amis, *New York Times Book Review*, 4 Mar. 1990: 42.

<sup>5</sup> James Miracky, « Hope Lost or Hyped Lust? Gendered Representatives of 1980s Britain in Margaret Drabble's *The Radiant Way* and Martin Amis's *Money* », *Critique* 44.2 (Winter 2003): 142.

<sup>6</sup> Voici le passage qu'incrimine Adam Mars-Jones : « Suppose I survive. Suppose my eyes aren't pouring down my face, suppose I'm untouched by the hurricane of secondary missiles that all mortar, metal and glass have suddenly become: suppose all this. I shall be obliged (and it's the last thing I'll feel like doing) to retrace that long mile home through the firestorm, the remains of the thousand-mile-an-hour winds, the warped atoms, the grovelling dead. Then—God willing, if I still have the strength, and, of course, if they are still alive—I must find my wife and children and I must kill them » (*EM* 3).

<sup>7</sup> Natasha Walter, « The Gender Benders », *Electronic Mail & Guardian* 1 Dec. 1997b, 10 Jan. 2003 <<http://www.mg.co.za/mg/books/dec97/1dec-amis.html>>.

Malgré l'apparente unanimité qui semble ne laisser planer aucun doute, il convient de s'interroger sur ces accusations en les confrontant à la réalité de la fiction. Pour ce faire, il faudra étudier la manière dont Martin Amis recycle, sur le mode comique, les figures du machiste et de la mégère, emblèmes traditionnels tant de la colère que du sexisme. Au moment même où les accusations de misogynie semblent parfaitement fondées, l'on analysera comment Martin Amis subvertit toute représentation caricaturale de la guerre des sexes afin de dénoncer, par l'ironie et par la satire, non seulement le sexisme masculin mais aussi tous les types de sexisme.

### **III.1. Le machiste.**

La comédie amisienne de la colère se nourrit du « préjugé millénaire » selon lequel « la colère est le propre, non de l'homme (espèce), mais du *mec* », lequel « se spécifie en *mac* et *macho* » (Sarocchi 22, 25). Ces termes de « mec », de « mac » et de « macho », avec leurs connotations d'extrême virilité et de sexualité débridée, résument bien le comportement d'une grande partie des personnages masculins, lesquels expriment leur superbe et leur suprématie par des accès fielleux dirigés contre la gent féminine.

Le mâle amisien affirme sa supériorité sur la femme. En tant que mari, il est fort difficile à vivre et, dès *The Rachel Papers*, dénigre son épouse. Par exemple abondent dans la bouche de Norman les imprécations contre la paresse innée des femmes lorsque, de retour du travail, il s'indigne de devoir faire la vaisselle en l'absence de sa conjointe. Refusant l'émascation symbolique subie par Hercule filant aux pieds d'Omphale, Norman se lance sur-le-champ dans une tirade misogyne reposant sur deux clichés machistes selon lesquels le mari gagne le pain quotidien à la sueur de son front alors que la femme dépense, par vanité et paresse, l'argent du ménage :

'These fucking slags,' he yelled head thrown down. 'All they can bloody *do* is gorge down great fucking fry-ups and squirt ponce all over themselves. [...] *You* work all bloody day and they're wiggling their bums in fucking *dress*-shops and spending pounds in Sleazy fucking Wheezy's or whatever the fucker's name is. You're up the shop while they're on their arses doing their eyes.' (RP 65)

Figure phallocrate, Norman, tire à partir de l'exemple spécifique de Jennifer des conclusions méprisantes qu'il applique à toutes les femmes : « these fucking slags », « they ». En d'autres termes, il crée un référent collectif en faisant l'amalgame entre Jennifer et les femmes dans leur ensemble. Or l'amalgame constitue une technique caractéristique d'un discours idéologique qui

visé à réduire la différence entre les êtres de cette classe<sup>8</sup>. Après avoir fait référence à la classe des femmes, Norman en appelle aux hommes par l'intermédiaire du pronom « you ». Loin d'être un pronom universel, « you » devient dans ce cas précis un pronom véritablement générique car il ne renvoie pas à l'espèce humaine mais au mâle seul. Au lieu de gommer la « différence sexuelle »<sup>9</sup>, le pronom « you » réaffirme ici les catégories sexuelles, catégories qui, selon les féministes post-structuralistes, sont elles-mêmes sexistes car typiques de la pensée masculine<sup>10</sup>. Cette tirade, placée sous le signe de la binarité et du sexisme, se prête toutefois à la comédie tant l'irritation de Norman, sans conséquence fâcheuse, est disproportionnée par rapport à l'offense qu'il prétend avoir subie et tant son langage reste savoureux de grossièreté. C'est ce que souligne la prose allitérative, proche de la paronomase : « Sleazy fucking Wheezy's or whatever the fucker's name is ».

Alors que la colère comique de Norman est principalement langagière, elle devient comédie de situation dans *London Fields*. Bien plus dictatorial que Norman, Keith se comporte en effet comme un tyran domestique qui vampirise Kath alors que cette dernière est déjà éreintée par les tâches domestiques. Lorsque leur petite fille se réveille, la réaction furibonde de Keith, pourtant en train de regarder la télévision, est caractéristique du parfait macho : « Keith shouted for Kath and thumped on the wall with his free fist until he heard Kath fall out of bed » (*LF* 165). Si l'attitude caricaturale de Keith peut faire sourire par son excès même, le refus catégorique du

---

<sup>8</sup> Olivier Reboul explique comment l'amalgame fonctionne dans le discours idéologique afin de créer un référent à combattre : « L'amalgame est en réalité le croisement de trois fonctions : métalinguistique, phatique et référentielle. En effet, l'attribution d'un même nom à des réalités différentes (métalinguistique) aboutit à les identifier (référentielle) tout en interdisant les termes qui exprimeraient les différences, donc en limitant le champ du discours (phatique) ». Olivier Reboul, *Langage et idéologie* (Paris : PUF, 1980) 58-60.

<sup>9</sup> Tout en reconnaissant que cette expression est la plus apte à rendre compte du concept anglais de « gender », Frédéric Regard regrette que cette traduction implique encore une logique binaire et hiérarchisante. Il préfère utiliser l'acronyme « D. S. » forgé par Hélène Cixous et qui permet de contourner « la polarisation des termes en les réduisant paradoxalement à leur plus simple expression, à leur inscription minimaliste et tout soudainement poétique ». Frédéric Regard, *L'écriture féminine en Angleterre* (Paris : PUF, 2002) 11. Dans « Contes de la différence sexuelle », Hélène Cixous précise qu'elle entend D. S. dans une acception bien spécifique privilégiant l'altérité : « La 'D. S.'—n'est pas une région, ni une chose, ni un espace précis entre deux, elle est le mouvement même, le réfléchissement, le Se, la déesse négative sans négativité, l'insaisissable qui me touche, qui venant du plus proche me donne par éclairs à moi-même, l'impossible moi-autre, fait surgir le tu-que-je-suis, au contact de l'autre ». Hélène Cixous, « Contes de la différence sexuelle », *Lectures de la différence sexuelle*, éd. Mara Negron (Paris : Des femmes, 1994) 56. Dans la mesure où le concept de D. S. correspond à un pan bien particulier de la pensée d'Hélène Cixous, il semble préférable de privilégier le terme de « différence sexuelle », plus couramment usité, et dont le sens est univoque.

<sup>10</sup> Susan Watkins relève que les féministes post-structuralistes, telles Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva, se défient des catégories dans le langage qui trahissent la domination de la pensée masculine : « a wider suspicion about the usefulness of categories, which they believe to be part of masculine thinking ». Susan Watkins, « Poststructuralist Feminism », *Twentieth-Century Women Novelists* (New York: Palgrave, 2001) 96.

maître de maison d'accomplir quelque tâche domestique que ce soit montre qu'il n'octroie à sa femme qu'un statut de servante. Le machisme catégorique de Keith est en outre reproduit par une proposition infinitive introduite par le verbe de perception « hear » : « he heard Kath fall out of bed ». Dans cette structure, le sujet de la proposition principale est Keith, aussi centre de perception, alors que Kath est en position de complément d'objet direct du verbe « heard ». Même si Kath jouit en réalité d'un double statut dans la mesure où elle est aussi sujet de la proposition subordonnée complétive, l'objectification de la jeune femme est toutefois accentuée par l'utilisation de l'infinitif « fall », mode impersonnel, qui lui dénie toute agentivité dans le déclenchement du procès. Le participe présent « falling », tout aussi grammatical, aurait en revanche mis en lumière le rôle de Kath dans le déclenchement de la base verbale<sup>11</sup>. Cet exemple apporte un argument solide à Sara Mills selon laquelle les femmes dans *London Fields* ne sont jamais en position d'agents mais dépendent toujours de la volonté masculine : « women are often portrayed as passive and as acted upon by a male agent » (Mills 207).

Outre qu'il dénie aux femmes une once d'autonomie, le machiste estime que n'importe quelle femme, épouse, maîtresse ou enfant, lui est intrinsèquement inférieure. C'est ce qu'illustre l'aplomb de Keith qui place le doigt avec lequel il joue aux fléchettes avant la vie de sa fille et de sa femme. En effet, Keith s'emporte contre l'attitude irresponsable de ses créanciers qui menacent de le violenter en décalage flagrant avec le code d'honneur habituellement en vigueur parmi les aigrefins : « In the old days you kicked off by threatening someone's family. None of this nonsense about starting in on a man's darting finger. How about Kath and Kim? Weren't they worth threatening? » (LF 256). Les deux questions rhétoriques finales, tout en semblant rappeler la valeur de Kim et de Kath, prouvent au contraire que, dans la *Weltanschauung* de ce petit escroc, il est préférable de préserver une partie même minime de son anatomie, quitte à mettre en danger la santé, voire la vie, de son épouse et de sa fille. Une telle hiérarchisation, étonnante et outrancière, fait sourire le lecteur tout en prêtant le flanc aux accusations de misogynie. C'est ce que montre la réaction sexiste de Keith lorsque Kath rentre de la maternité : « Keith frowned at the new arrival. There was something wrong with the baby, something seriously wrong. The trouble with the baby was that it was a girl » (LF 6-7). Par un code facial désapprouvateur, Keith exhibe sa colère contre ce coup du sort. Dans la grande chaîne des êtres, la femme n'est que le deuxième sexe.

---

<sup>11</sup> En effet, dans des constructions de ce type, le suffixe « -ing » « met au premier plan la participation d'un actant à

Le statut inférieur qu'accorde Keith aux femmes apparaît de manière encore plus évidente lorsque Nicola, déguisée en assistante sociale, arrive à l'improviste chez Keith, se plaint de l'odeur de tabac, puis critique Clive, le fidèle compagnon de Keith, avant d'accuser Kath de maltraitance infantile. C'est ce moment que choisit Keith pour entrer dans une colère noire : « Keith could stand for this no longer. His protective instincts were stirred. Loyalty: it was a question of loyalty. Nobody talked that way about Keith's dog—or about his cigarettes, which were superking-sized and had international standing » (*LF* 258). Comme le suggèrent l'expression « protective instincts » et l'épanalepse portant sur « loyalty », le lecteur pense dans un premier temps que Keith s'émeut des allégations de violence infantile et montre enfin un brin d'attachement à sa femme et à sa fille. Or Keith, grand seigneur égoïste et parodique<sup>12</sup>, s'indigne seulement des attaques portées contre tout ce qui définit son identité : ses cigarettes, son fidèle et servile compagnon priment sur sa femme et sa fille. Dans sa cosmogonie sexiste, la femme, déjà subordonnée à l'homme, n'est pas même l'égale du meilleur ami de l'homme, belle preuve d'androcentrisme.

Le machiste traite en réalité les femmes comme des objets. Ainsi, Terry ambitionne dans *Success* d'avoir des relations sexuelles avec Ursula afin de se venger de Gregory : « the way to my revenge is now clear » (*S* 157). Par cette « appellation objectivante » (Reboul 58), la femme est perçue comme un outil dont use le mâle pour apaiser sa colère, quitte à nier à la jeune fille existence autonome et libre arbitre. L'attitude sexiste du jeune homme repose sur le principe de « l'exploitation sexuelle » qui, selon Kate Millett, constitue l'un des piliers du patriarcat<sup>13</sup>. Terry, considérant Ursula non comme une fin mais comme un moyen, incarne machisme et machiavélisme. Amis parvient à rendre cette instrumentalisation cocasse dans la mesure où Terry décrit l'esthétique d'Ursula sur le mode burlesque d'un contre-blason vulgaire : « Nothing observable about Ursula [...] is in the slightest bit fucked up: looks, ability, background, advantages—all this is, on the contrary, notably unfucked up » (*S* 147). Ce portrait par la négative (« Nothing », « unfucked up ») montre que Terry, avide de reconnaissance sociale, considère

---

l'occurrence de procès » (Bouscaren et al. : 202).

<sup>12</sup> Frederick Holmes montre le ridicule des raisons qui provoquent l'indignation de Keith : « by selectively invoking an ersatz and hackneyed ethic of male heroism Keith is able to ignore his perfidies and inconsistencies and to see himself as noble » (Holmes 56).

<sup>13</sup> Kate Millett juge que le patriarcat repose en partie sur l'exploitation, notamment sexuelle, de la femme : « a socially coercive or exploitative sexuality ». Kate Millett, *Sexual Politics* (New York: Ballantine, 1969) 163.

Ursula comme un trophée social<sup>14</sup>, lui permettant d'envisager une amélioration de ses conditions de vie. L'attrait de l'hypergamie souligne la parenté qui unit Terry et les héros sexistes des « jeunes gens en colère »<sup>15</sup>, dont les avatars contemporains peuplent la « Lads' Literature » décortiquée par Elaine Showalter<sup>16</sup>.

L'hypergamie est également ce à quoi aspire Keith lorsqu'il fréquente Nicola puisqu'il considère cette dernière comme une monnaie d'échange pouvant lui assurer un avenir doré : « [Keith] furiously wondered if there was any way he could *sell* her [Nicola] to Guy Clinch » (*LF* 110). Les rêves de Keith passent par l'objectification de sa comparse. Le macho se fait dès lors proxénète ou, comme dirait Jean Sarocchi, « mac ». La femme est un bien de consommation affecté d'une valeur marchande. Colère, comédie et sexisme ont toujours partie liée, comme le montre l'utilisation incongrue de l'adverbe « furiously » qui attire l'œil du lecteur sur le matériau langagier. La mise en italiques de la base verbale « sell » souligne aussi le sexisme réifiant des pensées de Keith. Aux yeux du macho, la femme n'est pas même subalterne à l'homme : elle n'existe pas en tant qu'être humain. C'est un bien meuble qui s'échange et passe de mains d'hommes en mains d'hommes.

La misogynie du mâle amisien se traduit en outre par de longues tirades qui visent à dénoncer tout ce qui a trait au corps féminin, notamment l'insoutenable laideur de certaines femmes. Keith, par un contre-blason grossier, épingle la hideur croissante de Pepsi Hoolihan : « Jesus Christ look at the state of that Pepsi Hoolihan. I can't get over it. I haven't seen her for a few weeks. That's what it is. She looked bad enough in the summer but look at her now. She looks like fucking Nosferatu » (*LF* 178). Comme le souligne la récurrence des verbes de vision (« seen » et la diacope portant sur « look »), c'est le regard évaluateur du macho qui construit subjectivement Pepsi Hoolihan, laquelle reste en position d'objet passif. Une telle évaluation physique, qui correspond pour de nombreuses féministes à une violence perpétrée contre les

---

<sup>14</sup> Pour plus de précisions sur le stéréotype de la femme-trophée, voir Frida Kahlo and Kathe Kollwitz, *Bitches, Bimbos and Ballbreakers* (Harmondsworth: Penguin, 2003) 76.

<sup>15</sup> L'hypergamie est l'une des composantes de la littérature des « jeunes gens en colère ». Voir par exemple Geoffrey Gorer, « The Perils of Hypergamy », *Protest*, ed. Gene Feldman and Max Gartenberg (London: Souvenir, 1959) 373-78. L'hypergamie est la partie saillante de la misogynie de ce courant littéraire, comme le montre le chapitre intitulé « All Women Are Stupid Beings » par lequel Humphrey Carpenter inaugure son étude des « jeunes gens en colère » (Carpenter 1-13).

<sup>16</sup> Selon la critique féministe Elaine Showalter, les jeunes gens dépeints dans les romans de « Ladlit » espèrent que leur quotidien très médiocre n'est qu'une étape vers des jours meilleurs : « while aspiring to something better—better education, better jobs, better women » (Showalter 61).



femmes<sup>17</sup>, permet en outre de dévoiler l'étendue du machisme de Keith. Par le biais de l'adjectif démonstratif « that » qui détermine « Pepsi Hoolihan », Keith exclut le jeune femme. En effet, comme le rappellent André Joly et Dairine O'Kelly, « [l]orsque le déictique désigne un humain, *that* permet au locuteur de parler d'une personne présente comme si elle était physiquement absente : c'est une marque d'exclusion »<sup>18</sup>. Après avoir écarté par la parole Pepsi, Keith essaie d'établir avec son compère, Guy, une camaraderie masculine car « that » est « repéré par rapport à l'énonciateur et au co-énonciateur » et l'emploi de cet adjectif démonstratif « présuppose que le co-énonciateur sait de quoi l'on parle », notamment parce que « l'objet est sous ses yeux et que l'énonciateur suppose qu'il est repérable par le co-énonciateur »<sup>19</sup>. « That », on l'a vu, traduit une « connaissance partagée » qui met en place une « connivence » entre l'énonciateur, Keith, et le co-énonciateur, Guy (Cotte 1996 : 190). La charge misogynne à l'encontre de la jeune femme reste toutefois cocasse grâce à la délectation langagière qu'elle procure à l'énonciateur. En effet, la colère du macho recèle un fort potentiel ludique et théâtral, comme en témoignent la gradation (« She looked bad enough in the summer but look at her now ») et la comparaison avilissante rehaussée par l'allitération en /f/ : « She looks like fucking Nosferatu ». Ce festin langagier atteste que l'attaque menée par Keith émane d'une colère ludique qui se complaît dans une utilisation langagière méchante et grossière mais toujours maîtrisée. C'est de ce décalage que naît le comique, comme le résume W. H. Auden dans « Notes On the Comic » : « The comic effect arises from the contradiction between the insulting nature of what is said which appears to indicate a passionate relationship of hostility and aggression and the calculated skill of verbal invention which indicates that the protagonists are not thinking about each other but about language and their pleasure in employing it »<sup>20</sup>. Malgré l'effet comique, il est toutefois impossible de nier que ce passage utilise la comédie de la colère pour mettre en scène l'idéologie machiste.

En complément à cette tirade sur la laideur féminine, le macho s'attaque au corps de sa compagne au moyen du réalisme grotesque. Les fonctions organiques de la femme sont en effet décriées par le macho, tel Charles qui inspecte, scandalisé, les dessous usagés de Rachel : « I saw

---

<sup>17</sup> Susan Watkins, prenant l'exemple de Fevvers dans *Nights at the Circus* d'Angela Carter, dénonce la violence du regard masculin à l'encontre des femmes : « Fevvers could be seen as a victim of the male gaze from the start » (Watkins 144).

<sup>18</sup> André Joly et Dairine O'Kelly, *Grammaire systématique de l'anglais* (Paris : Nathan, 1990) 434.

<sup>19</sup> Janine Bouscaren et Sylvie Persec, *Pratique du commentaire grammatical anglais* (Paris : Ophrys, 1993) 13.

<sup>20</sup> W. H. Auden, « Notes On the Comic », *The Dyer's Hand and Other Essays* (London: Routledge, 1963) 77.

(i) three commas of pencil-thick pubic hair, and (ii) a stripe of suede-brown shit, as big as my finger » (*RP* 177). Si cette nouvelle référence à la scatologie confirme que Charles vit bel et bien sous l'emprise adolescente d'une fascination pour l'excrémentiel, il s'agit plutôt pour le phallocrate en herbe de ravalier sa partenaire en faisant mine de découvrir qu'elle n'a rien d'une princesse éthérée. Dans la mesure où le macho construit sa suprématie sur le réalisme grotesque, il est difficile de ne pas déceler un double entendre dans la réplique de Gregory à propos de Miranda : « It's this bloody Miranda » (*S* 8). L'adjectif injurieux « bloody » revêt ici une double connotation dans la mesure où il souligne que la colère sexiste de Gregory provient d'une mystique de la féminité qui s'accommode mal de la réalité physiologique de la jeune fille. Par un jeu langagier argotique, Gregory évoque la féminité et la fécondité dans le but paradoxal de montrer à quel point la femme est répugnante. Ainsi, le mépris machiste se focalise chez Amis sur les deux « objets polluants » par excellence que sont les excréments et les menstrues<sup>21</sup> afin de caricaturer la femme sous les traits d'une bête de chair et de sang. Charles et Gregory font des émules dans la mesure où le narrateur de *Time's Arrow* affiche tout autant de dégoût devant l'animalité du corps féminin, Herta étant la cible de ses quolibets : « Provincial: *that's* the word for Herta. You know, of course, that she doesn't shave her legs? About the armpits one can eternally argue, but the legs—surely!—the legs... » (*TA* 142). L'apostrophe et le point d'exclamation véhiculent l'agacement du bellâtre soi-disant raffiné qui construit un idéal de féminité puis l'impose à sa compagne. Son irritation démembré Herta (« armpits », « the legs »), laquelle est réduite à un catalogue de parties corporelles incohérentes. De même, dans *Success*, Gregory dissèque Miranda, laquelle n'est plus qu'un ramas de morceaux charnels, découpage pornographique qui transforme le lecteur en voyeur : « I think one is entitled—no?—to a reasonable helping of startled indignation when an eighteen-year-old girl has a dented backside, tropical armpits *and stringy white lines on the undercurves of her breast* » (*S* 19). Si la typographie communique l'indignation comique d'un narrateur schizophrène, tout à la fois libertin et prude, c'est la question rhétorique (« no? ») qui trahit le mieux le sexisme de ce monologue intérieur. En effet, Gregory prend à témoin le narrataire, comme si le destinataire du texte était de sexe masculin et, à ce titre, plus enclin à compatir avec les malheurs du jeune

---

<sup>21</sup> L'expression est empruntée à Julia Kristeva : « Tout en se rapportant toujours aux orifices corporels comme à autant de repères découpant-constituant le territoire du corps, les objets polluants sont, schématiquement, de deux types : excrémentiel et menstruel » (Kristeva 1980 : 86).

homme. Gregory, en construisant un narrataire idéal masculin, trahit le sexisme de sa colère car, selon Judith Fetterly, un texte est sexiste s'il s'adresse au lecteur en tant qu'homme<sup>22</sup>.

De surcroît, le macho, lors de ses quintes de colère, décrit sa partenaire grâce à des synecdoques évoquant les caractéristiques sexuelles féminines. Ainsi, les femmes se voient parfois résumées à des glandes mammaires (« the secondary sexual characteristics, the breasts, the famous breasts » [YD 183]) ou à leurs simples attributs sexuels : « Donna's tits and arse » (YD 45). Par exemple, Gregory, homosexuel de type misogynne, affirme être rebuté par des seins trop proéminents : « I can't bear women who push out all over the shop, like one-man bands. Great plates of blancmange the size of knapsacks, topped by curlicued sausage stubs—oh wonderful; thanks awfully » (S 90). Dans ce contre-blason, la métaphore alimentaire dont use le personnage masculin transforme la femme en un mets qui suggère non la délectation mais l'indigestion. Le macho, selon son humeur, dévore ou rejette la préparation culinaire qu'offre la femme. La réification et le morcellement du corps féminin sont encore plus ouvertement sexistes lorsque la synecdoque porte sur l'appareil génital féminin. C'est le cas dès *The Rachel Papers* puisque Charles apostrophe *in petto* son enseignante en des termes très explicites : « you stupid bitch, you dull clit » (RP 26). Par son attaque *ad feminam*, le jeune macho transgressif utilise les ressources les plus sexistes offertes par le langage pour mettre à mal, par goût de la provocation, les règles de bienséance et de respect d'autrui. La technique langagière de Charles annonce la manière dont Andy dans *Dead Babies* confesse son dégoût de la gent féminine : « Nothing personal, Diana. It's just cunts » (DB 169). La synecdoque argotique traduit qu'il n'est pas en froid avec une femme spécifique mais avec le beau sexe dans son entièreté<sup>23</sup>. La colère désabusée du macho, irrité par la différence sexuelle, sous-tend la comédie langagière fondée sur la réification et la fragmentation du corps féminin. Sans nul doute donc, la colère du machiste, quoique dépeinte sur le mode comique, se montre éminemment hostile à l'égard des femmes.

Non content de réduire le corps féminin à une entité sexuée, le macho décrit la femme comme une créature sexuelle, par le biais d'une ribambelle d'injures sexistes. L'insulte qui revient le plus fréquemment, « bitch », consiste en une métaphore animalisante depuis longtemps

---

<sup>22</sup> Voir à ce sujet Judith Fetterly, *The Resisting Reader* (Bloomington: Indiana UP, 1981).

<sup>23</sup> La remarque d'Andy établit un parallèle avec les conclusions que tire Kate Millett à propos de la technique narrative de Henry Miller : « Miller simply converts woman to 'cunt'—thing, commodity, matter. There is no personality to recognize or encounter » (Millett 416). La dette d'Amis envers l'œuvre de Henry Miller se manifeste d'autant plus ouvertement que Charles mentionne l'auteur américain en relation avec l'appareil génital féminin :

déplorée par les féministes<sup>24</sup>. Cette agression langagière est indirectement utilisée par Norman lorsqu'il demande à Charles où se trouve son épouse : « Jennifer around? » (*RP* 64). Or, précise le narrateur, le prénom « Jennifer » signifie dans l'idiolecte de Norman « that bitch Jenny » (*RP* 64). Outre la « distance 'psychologique' » culturellement interprétée comme du mépris qu'instaure le pronom démonstratif « that » (Joly et O'Kelly 436), cet exemple démontre comment Norman, alors qu'il semble restaurer l'identité de sa compagne, piétine en son for intérieur la quiddité de cette dernière. Les mêmes procédés dépréciatifs émergent du discours de Terry faisant référence à Ursula (« Mad bitch » [*S* 157]) ou dans les propos de Keith insultant son ancienne maîtresse : « that mad bitch in South Ken. Miranda » (*LF* 113). C'est toutefois John dans *Money* qui convoque le plus souvent cette insulte, comme lorsque, sans raison apparente, il fait référence de manière sexiste à une passante : « Now where have I seen that mad bitch? » (*M* 118). Le lecteur comprend au fil des pages que cette appellation est pour John le moyen récurrent, voire mécanique, de s'adresser à une femme, en particulier à sa maîtresse, Selina : « Ooh, right, you bitch » (*M* 39). Lorsque, plus simplement encore, John utilise l'insulte « *Bitch* » (*M* 98), le déterminant « zéro » et le fonctionnement syntaxique singulier attestent que John opère un « renvoi à la notion » qui capture l'essence exacte du lexème « bitch » et réduit Selina à une seule caractéristique. La jeune fille devient l'incarnation parfaite de l'insulte favorite du macho amisien<sup>25</sup>. De même dans *London Fields*, Keith, apercevant pour la première fois Nicola, s'écrie : « Bitch » (*LF* 36). C'est aussi ce que fait Norman lorsqu'il se réfère à Rachel sur le mode péjoratif : « Bitch bitch bitch » (*RP* 171). La triade sexiste de Norman fait l'amalgame entre féminité et sexualité. Lorsque Keith croit comprendre que le patronyme de Nicola est « Sex » et non « Six » (*LF* 37)<sup>26</sup>, la fusion sexiste entre féminité et lubricité est consommée<sup>27</sup>.

---

« Since Henry Miller's *Tropic* books, of course, it has become difficult to talk sensibly on the question of girls' cunts » (*RP* 149).

<sup>24</sup> Frida Kahlo et Kathe Kollwitz rappellent l'origine de ce terme et les principales utilisations sexistes qui en découlent de nos jours : « 'Bitch' is a slang term with a long history. In Middle English, circa 1000, a bitch was a female dog and still is. But around 1600 it began to be used to describe a brazen, unpleasant, selfish, lewd woman, the opposite of the loyal, instinctively selfless, fiercely protective domestic female dog. Current usage of the word goes back and forth between the animal that can be controlled (female dog, prostitute) and the animal that can't (the willful woman) » (Kahlo et Kollwitz 25).

<sup>25</sup> Les termes de cette analyse s'inspirent des travaux de Henri Adamczewski (210).

<sup>26</sup> L'analogie entre « six » et « sex » est littéralisée dans *Yellow Dog* puisque Kate, dans ses courriers électroniques, utilise le chiffre 6 pour faire référence à la sexualité humaine et à son macho de compagnon : « in bed, while we r having 6, he moans at me 2 scream » (*YD* 75).

<sup>27</sup> Pour Keith par exemple, les femmes sont éminemment portées sur la bagatelle, à l'image de Nicola : « Dreaming of it, begging for it, praying for it » (*LF* 44).

Le machiste intensifie son mépris hyperbolique pour le sexe opposé en faisant ressortir la composante sexuelle de l'injure « bitch ». Par l'expression « That hot bitch » (*M* 13), John confirme l'inhérente concupiscence de Selina en associant, selon une correspondance éculée, chaleur et appétit sexuel, alors que Trev adjoint à la sexualité féminine la souillure lorsqu'il s'adresse à Mary comme s'il s'agissait d'une Jezabel : « You dirty bitch » (*OP* 42). Les adjectifs épithètes « hot » et « dirty » montrent donc qu'aux yeux du macho, la femme, plus encore qu'une créature sexuée et sexuelle, constitue une créature lubrique. Dans *Dead Babies*, la liste des personnages décrit Lucy Littlejohn d'une façon sexiste : « a golden-hearted whore » (*DB* 11)<sup>28</sup>. Par la violence inhérente à l'insulte, le macho réaffirme sa suprématie, fondée sur le dénigrement de la femme. Du même coup, Martin Amis, fidèle à sa réputation sulfureuse de pornographe<sup>29</sup>, passe pour le chantre du machisme.

L'extrême hostilité du mâle à la sexualité est principalement déclenchée par la *libido* débordante que le machiste prête aux femmes libérées. La lascivité, caractéristique biologique de la femme, induit une sexualité débridée et un mode de vie volage que réprouvent les personnages masculins. Gregory, intolérant à la sexualité féminine, éreinte l'errance sexuelle de Miranda et fait d'elle une nymphomane pestiférée : « (fifty men in two years, and she admitted it). Small wonder that I've seriously hated her ever since that first impact. I hate it when she comes near » (*S* 20). Par une nouvelle série d'injures, le machiste réaffirme son profond écœurement à l'endroit des femmes sexuellement actives : « Janice was a right slag » (*OP* 39), accusation également portée à l'encontre de Gloria dans *The Rachel Papers*<sup>30</sup>. Le macho condamne la femme infidèle, comparée à une dépravée, voire à une traînée, comme en témoigne la question rhétorique que Jamie se pose et qu'il pose de concert aux lecteurs : « Who wants the old fuckbags? » (*OP* 150)<sup>31</sup>. Même si l'inventivité langagière comprise dans le néologisme « fuckbags » ambitionne de faire sourire le lecteur, l'argot que manient les mâles pour désigner les femmes est surtout remarquable en tant qu'il constitue un « langage de l'exclusion ». Dans la partie intitulée « Ecrire la haine », Julia Kristeva, analysant l'œuvre de Céline, fait en effet de l'argot le langage de l'exclusion :

---

<sup>28</sup> La péripatéticienne au grand cœur (« Prostitute with a heart of gold ») constitue un stéréotype sexiste que combattent Frida Kahlo et Kathe Kollwitz, étant donné que la dichotomie entre la bonne et la mauvaise prostituée (« the Good Whore and the Bad Whore ») renforce la moralité patriarcale (Kahlo et Kollwitz 42-44).

<sup>29</sup> Gavin Keulks souligne que c'est une étiquette dont ont souffert les écrits de Kingsley et de Martin Amis (Keulks 2003: 5).

<sup>30</sup> Gloria confie à Charles que son ancien petit ami la maltraitait : « He belted me. And he said I was a slag. That was it » (*RP* 196).

« Le lexique argotique, par son étrangeté, sa violence même, et surtout parce que le lecteur ne le comprend pas toujours, est bien sûr un moyen radical de séparation, de rejet, de haine à la limite » (Kristeva 1980 : 226). Si son hypothèse s'applique en priorité au lecteur, on peut estimer qu'elle s'applique *a fortiori* à la personne injuriée. Le machiste, par le langage, propose de séparer et de hiérarchiser les sexes, ce qui revient à exclure et à soumettre les femmes.

Loin d'occulter la tonalité comique, la répétition chronique de telles attaques sexistes sous-tend la comédie de la colère étant donné que les représentants du sexe fort utilisent l'injure de manière compulsive. Par exemple, lorsqu'il apprend l'homosexualité de Doris Arthur, la réaction décalée de John Self s'avère drolatique tant elle est mécanique : « That *bitch*... » (*M* 113). Si John incarne la quintessence du sexisme, le tic langagier dont il est affublé entretient la veine comique du texte. Martin Amis n'en oublie pas pour autant la fonction poétique du langage ni sa réputation de styliste lorsque Spunk s'en prend à une collègue actrice : « Butch is a bitch, John,' he told me, 'just a rich bitch' » (*M* 318). La paronomase et l'homéotéleute titillent en effet le récepteur, comme si le texte lui parlait à l'oreille<sup>32</sup>. Tout en enchantant l'ouïe du lecteur, la musicalité du texte met en relief le sexisme d'une remarque qui réduit, une nouvelle fois, la femme à une fonction sexuelle : *Money*, roman pour les hommes<sup>33</sup>, se méfie du désir sexuel féminin. C'est ce que synthétise James Diedrick par une formule lapidaire : « this fear of (and desire to control) female sexuality » (Diedrick 2004: 127).

La violence immatérielle de l'injure sexiste constitue le prélude d'une littéralisation du cliché selon lequel la sexualité humaine s'apparente à un combat : « Fucking is like fighting » (*I* 106). La rage comique du macho se traduit par une forte envie d'humilier sa partenaire, comme le souligne la litanie de clichés sexistes qu'emploie Charles, enivré par la perspective de relations sexuelles hors du commun :

Tonight, my lad, you are going to get laid. Selfishly. You're going to get gobbled for a kick-off. You gonna bugger her good. You gonna rip out her hair in fistfuls, fuck her like a javelin hurled across ice, zoom through the air, screaming. Then, whether she wants to or not, and especially if she does not want to, she is going to... let me see... (*RP* 184)

---

<sup>31</sup> La figure de la femme-catin provient, selon Frida Kahlo et Kathe Kollwitz, de la religion chrétienne, plus précisément de la dichotomie opposant dans la Bible la Vierge Marie à Marie-Madeleine (Kahlo et Kollwitz 8).

<sup>32</sup> Julia Kristeva utilise cette comparaison musicale lorsqu'elle définit la prose de Louis-Ferdinand Céline (Kristeva 1980 : 226).

<sup>33</sup> James Miracky prétend par exemple que *Money* est un roman construit par et pour la masculinité : « a testosterone-driven narrative » (Miracky 142).

La *libido dominandi* prend le pas sur la *libido sentiendi*<sup>34</sup> dans la mesure où foisonnent les images de lutte primitive (« rip out her hair in fistfuls »), de violence phallique (« bugger », « like a javelin hurled through ice », « zoom ») et de coercition (« especially if she does not want to »). Par solipsisme, le mâle veut imposer son ego (« Selfishly »), son autorité et sa loi phallique. Un recours régulier à la coprolalie érotique caractérise le discours amoureux du machiste, comme le montre le chapelet de grossièretés que débite Andy pour promettre à Diana des délices charnelles inouïes : « I'm going to fuck your fucking cunt till » (DB 26). Si l'aposiopèse ne permet pas de connaître le point d'orgue du désir d'Andy, la sexualité masculine se nourrit d'une volonté de destruction, dont Roxanne est ici la victime consentante :

I'm going to fuck your brains out [...]. I'm going to fuck you [...] and, kid, I'm talking about *really* fucking you, till you think you're gonna fall apart right down the middle. Baby [...] I'm gonna fuck you till you die. You're never gonna be fucked like you're gonna be fucked tonight. *Christ* am I gonna fuck you. Kid, I tell you, you're in big trouble, cos the way I'm gonna lay it on you's gonna be... (DB 115)

Parce qu'ils font de la femme une créature masochiste, les propos d'Andy sont sexistes mais demeurent cocasses en raison de leur caractère répétitif, frisant le bégaiement. Pornographique tout en se voulant érogène, la raclée phallique que se propose d'administrer le macho à sa « moitié » repose sur un fantasme de démolition permettant, selon lui, de bâtir le plaisir sexuel. Le patriarcat, outre sa grossièreté langagière et sa puissance phallocratique, comprend une composante paternaliste (« Baby », « kid ») qui semble conférer au mâle un droit de vie et de mort sur sa partenaire. Le machiste prend donc au pied de la lettre la petite mort sexuelle, comme le laisse entendre le point de vue de Gregory sur Tessa : « a would-be nymphet of at least fifteen to whom you can, admittedly, do whatever the hell you like (you can kill her if you like—it wouldn't bother her) » (S 151). La représentation du sexisme n'exclut pas le comique, même quand le machiste glisse de la petite mort à la mort fantasmée. En vérité, le comique surgit grâce à la description du sexisme, comme lorsque Russ courtise Mary de manière agressive (« I wouldn't mind murdering you. You're well worth murdering, I'll give you that' » [OP 80]) ou lorsque John songe à violer Doris : « Now here's someone, I thought to myself, here's someone who's really worth raping. With a good lawyer you'd get only a couple of years. It's not so bad in the nick these days. They have ping-pong, telly, individual cells » (M 58). Malgré le comique d'une suggestion qui n'est jamais mise en œuvre, on peut voir, non sans raison, un sexisme

---

<sup>34</sup> Deux des modalités qui caractérisent les personnages, la *libido sentiendi* renvoie au désir sensuel et charnel alors que la *libido dominandi* correspond à la soif de pouvoir et de domination. Vincent Jouve, *La poétique du roman* (Paris : Sedes, 1997) 69.

caractérisé dans des tirades qui dépeignent la sujétion sexuelle de la femme, combinant ainsi phallogocentrisme et phallogocentrisme.

Le déferlement phallique promis par les machos verbeux sous-tend encore plus clairement la comédie dès lors qu'il advient sur le mode du fantasme. Dans « Let Me Count the Times » (HW 63-77), nouvelle publiée en 1981, Vernon laisse libre cours à son imaginaire pornographique. Il rêve de rapports tumultueux et dégradants aux termes desquels il satisfait sa femme : « He usually just ejaculated all over her face. She loved that as well of course (the bitch), to Vernon's transient disgust » (HW 68). Le fantasme pornographique de Vernon<sup>35</sup>, fondé sur l'humiliation de la femme masochiste, consolide la phallogocratie car, Kate Millett le souligne, les pratiques sexuelles dégradantes constituent un des traits du phallogocentrisme (Millett 3-30). Le fantasme qui habite Vernon symbolise une attitude caricaturalement sexiste car, à l'humiliation infligée à sa partenaire s'ajoute le dégoût des femmes et de leur sexualité. Plus qu'un objet sexuel, le macho considère la femme comme un objet pornographique, réceptacle des fantasmes masculins. L'humiliation fantasmée se mâtime de sadisme comique, lorsqu'après une nuit torride, Vernon lie sexualité et violence sur le mode hyperbolique : « He had an image of his wife coming into the kitchen—on crutches, her face black and blue » (HW 76). Vernon, animé par les fantasmes destructeurs d'Andy, ne commet néanmoins aucun sévices physique à l'endroit de sa femme. De même, la référence intertextuelle à Shakespeare renforce la tonalité comique car Vernon, s'identifiant à Othello, condamne sans appel Desdémone : « that sizzling sorceress Desdemona (Othello had *her* number all right. She *stank* of sex) » (HW 71). Or le délire caricatural de Vernon, mêlant corruption morale et olfactive, prête une fois encore à sourire car la nouvelle, à la différence de l'hypotexte tragique, ne relate aucun exemple de violence physique perpétrée contre les femmes. En somme, les violences fantasmées, certes sexistes, sont comiques car elles s'avèrent inoffensives, voire salubres : « communiquer ses fantasmes en les formulant et en les commentant procure une jouissance qui épargne l'horreur de les traduire en actes »<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Dans *Yellow Dog*, Xan Meo remarque que l'éjaculation faciale, passage obligé des films pornographiques, comprend une indéniable dimension phallogocratique : « *The Facial is there, always, because the customer wants it to be there. What do men want? They want the Facial. And it's the one sexual act that barely exists outside porno. A prostitute might do it, but a free woman, on her knees? [...] And the woman looks up, from her knees, at someone far more powerful than any lover...* » (YD 289-90).

<sup>36</sup> Julia Kristeva, *La révolte intime : pouvoirs et limites de la psychanalyse II* (Paris : Fayard, 1997) 106.



Lors de l'acte de chair, le machiste amisien est un phallocrate, au sens étymologique du terme, car il postule que la femme, passive et inférieure, doit se soumettre à l'attribut viril : « Lucy was then required to perform fellatio on Andy, who from time to time offered to knock her fucking head off whether she swallowed or not, while Quentin dressed » (*DB* 40). Les rapports sexuels, véritables rapports de force, donnent l'occasion au mâle de réaffirmer sa supériorité sur la femme. La sexualité phallocentrique reste cependant une menace toute relative, comme le suggère l'attitude désinvolte de Quentin qui permet un détachement similaire au lecteur. De même, le lecteur ne s'inquiète pas outre mesure de la réaction courroucée de Lorne quand il apprend que l'actrice avec laquelle il joue refuse de tourner nue : « WHAT DO YOU MEAN SHE WON'T TAKE HER CLOTHES OFF! SHE'S ONLY A FUCKING TV ACTRESS! I'LL RIP HER FUCKING CLOTHES OFF! » (*M* 109). L'ire sonore de Lorne atteste que, pour lui, la femme est un objet, voire un jouet, sexuel, dont l'existence est entièrement subordonnée à la jouissance du mâle<sup>37</sup>. Dans la mesure où cet acteur, nommé Lorne Guyland, incarne onomastiquement le mâle dans toute sa splendeur<sup>38</sup>, la sexualité humaine se réduit à la sexualité masculine et consigne la sujétion de la femme au phallocrate. Paternalisme et patriarcat se complètent une fois encore étant donné que Lorne se pose en donneur de leçons, contraint d'éduquer une jeune pécore. Lorsque Fielding, conversant avec John, remarque que Butch semble domptée depuis qu'elle a eu des relations sexuelles avec ce dernier, l'infantilisation de la femme est une fois encore mise en exergue : « Well whatever you did, keep doing it. She was giving us some trouble while you were gone. They all were. But now. Good as gold » (*M* 282). Comme le montre le passage du substantif « trouble » à l'expression idiomatique « Good as gold », la conclusion de ce passage repose sur un raisonnement sexiste : l'éducation phallique plutôt que sentimentale possède un pouvoir heuristique considérable. La fiction amisienne représente les théories paternalistes du macho amisien de manière encore plus outrancière lorsqu'elle prône le sadisme comme pédagogie première. Andy par exemple vante les bienfaits thérapeutiques du viol sur Lucy : « radical rape, for her own fuckin good » (*DB* 40). Le sadisme, élément constitutif de la domination masculine selon Kate Millett (61-62), n'en demeure pas moins cocasse en raison du jeu de mots grivois portant sur « rape » et sur « fuckin ». En outre, l'allitération initiale met

---

<sup>37</sup> Sur le stéréotype de la femme en tant qu'objet sexuel, voir Kahlo et Kollwitz 39-54.

<sup>38</sup> C'est ce que Josiane Paccaud-Huguet souligne par la typographie (« Lorne Guyland »), caractéristique confirmée par le fait qu'il soit « obsédé par son attribut viril » (Paccaud-Huguet 255). En outre, le prénom Lorne a tôt fait de suggérer l'excitation sexuelle par le biais de la proximité phonique avec « horny ».

l'accent sur la littérature et, partant, sur l'artificialité de ce passage. L'inversion paradoxale contenue dans la proposition d'Andy concrétise comment colère, comédie et sexisme se complètent dans l'art provocateur de Martin Amis.

En somme, le sexisme du machiste est incontestable et l'on ne peut que se ranger à l'avis de Sara Mills pour qui les personnages masculins de *London Fields* colportent une idéologie sexiste : « vehicles of an ideology of macho behaviour » (Mills 208). En outre, comme le montrent les exemples précédents, cette figure sexiste sature la comédie de la colère amisienne, si bien que le verdict de Sara Mills ne s'applique pas uniquement à *London Fields* mais concerne aussi *The Rachel Papers* avec Norman et Charles, *Dead Babies* avec Andy Adorno, *Success* avec Terry et Gregory, *Money* avec John Self, ou encore *Heavy Water* avec Vernon dans « Let Me Count the Times ». Les opinions caricaturales du machiste amisien ne semblent pas devoir être contredites par le portrait peu reluisant des femmes en colère que brossent les textes.

### **III.2. Les femmes en colère.**

Déjà discrets dans les écrits de Martin Amis<sup>39</sup>, les personnages féminins sont en outre décrits par le biais de deux stéréotypes sexistes : les femmes sont des hystériques qui agissent comme des « garces »<sup>40</sup>.

Les femmes apparaissent en effet sous les traits de créatures dominées par la colère, à l'instar de Nicola qui dès son réveil se montre fort agressive : « She micturated angrily, as if trying to drill a hole through the hard marble » (*LF* 192). Transformée en foreuse par la comparaison scatologique, la jeune femme offre un tableau cocasse mais dégradant qui fait d'elle une créature dominée par les fluides organiques et les humeurs peccantes. Samson postule encore plus directement l'existence d'un lien entre Nicola et la colère puisqu'il résume la quiddité de ce personnage à une effluve colérique : « But how she fills the flat, how her presence fills the flat, like a rich smell, like anger » (*LF* 433). Nicola, également remarquable pour la dureté de ses traits (« With a hard look on her face » [*LF* 209]), est l'héritière d'Augusta, femme revêche dépeinte dans *Other People* : « These were not riskless things to say to Augusta, who was justly

---

<sup>39</sup> Une preuve indubitable de sexisme tient au fait que moins de femmes sont représentées que d'hommes : « women are often crowded off the page » (Diedrick 2004: 180). De surcroît, beaucoup sont décrites de manière trop sommaire pour donner l'impression d'exister : « his scarcely existent women characters » (Tait 3).

famed for her touchiness and tantrums. Mary used to wonder how Augusta could be bothered to get as bothered as she frequently did. But it was no bother to Augusta, as Mary soon saw: her anger was part of something limitless inside her » (*OP* 165). Malgré son prénom, Augusta vit sous l'empire de la colère<sup>41</sup>. Même si la cause de cette ire perpétuelle est tout d'abord mentionnée de manière allusive (« something limitless inside her »), le roman ne fait pas longtemps mystère de l'origine de la colère féminine. Jamie, l'homme de la maison, apparie colère féminine et menstrues : « *Christ*. What the fuck's the matter with *Mary*? [...] Is she having her *period* or something? » (*OP* 199). Par ce préjugé sexiste qui contamine Mary, Augusta et la moitié de l'humanité, le mâle rabaisse la colère féminine à une caractéristique innée dont la cause est physiologique. Il s'agit d'un point de vue fort commode car il permet de dénigrer la colère féminine en lui niant *a priori* toute validité dans une situation spécifique.

La même idéologie informe *Money* dans la mesure où John établit une correspondance ouvertement sexiste entre féminité et colère excessive : « A barmaid who cudgelled her landlord boyfriend to death with a beer flagon has been sentenced to eighteen months imprisonment (suspended). How come? Because she pleaded Pre-Menstrual Tension » (*M* 91). L'agressivité démesurée dont est taxée la femme en période de menstrues mêle sexisme et comédie grand-guignolesque en raison du décalage entre la gravité de l'acte et la clémence du jugement. La colère de la femme semble d'autant plus injuste que le texte tait l'offense subie. Le désarroi de John est à son comble quelques pages plus loin : « Another pussy-whipped judge has given some broad a ten-bob fine for murdering the milkman—premenstrual tension, PMT » (*M* 155). Les léxèmes sexistes (« pussy » et « broad ») mettent en exergue le lien de cause à effet unissant l'agressivité féminine et la différence sexuelle, ce que Nicola en personne explique à Samson : « It's the fucking *curse* » (*LF* 235). Or faire correspondre féminité et colère n'est pas sans rappeler les préjugés de Sénèque pour qui la femme, à l'image de l'enfant, est plus encline que

---

<sup>40</sup> Comme le note le critique français Jean-Pierre Dufreigne, le langage se montre très péjoratif à l'encontre des femmes en colère : « Harpie, mégère, teigne, chipie, garce, carne, virago, furie. A qui appartient donc le vocabulaire pour être aussi inventif et péjoratif à désigner une femme en colère ? » (Dufreigne 81).

<sup>41</sup> *Other People* souligne la disjonction entre le prénom de ce personnage et son comportement en révélant au chapitre 19 que cette jeune femme a pour vrai nom Janice (*OP* 172). Le lecteur se demande alors si Augusta-Janice ne serait pas par hasard la jeune femme à laquelle Jock fait référence de manière méprisante : « Janice was a real slag » (*OP* 39). Ambiguïté sexuelle et questionnement ontologique se combinent pour amplifier le code herméneutique d'un roman qui laisse beaucoup de questions en suspens.

l'homme à la colère<sup>42</sup>. La colère féminine, ainsi dépeinte comme un condensé d'irrationalité, confirme le parti pris idéologique de la comédie amisienne.

De plus, les textes mettent en scène de nombreux accès de colère féminine prenant les hommes pour cible. A titre d'exemple, Elaine dans *The Rachel Papers* injurie son petit ami suite à un léger désaccord : « That motherfucking » (*RP* 139). De même, Butch, après avoir insulté John (« you ugly bastard' » [*M* 282]), dresse un portrait peu flatteur de son partenaire à l'écran : « 'Spunk is a hick, John,' she told me, 'a real lunkhead' » (*M* 318). Par leurs excès langagiers, les personnages féminins montrent une exceptionnelle agressivité envers les hommes. La récurrence du langage ordurier dans le discours féminin est confirmée par le comportement de Mitzi et de Serena qui semblent toujours avoir une insulte à la bouche afin d'exprimer leur éternelle insatisfaction : « Swearing and grumbling, the girls staggered in from the hall » (*DB* 38). Le langage grossier auquel les femmes ont recours a en outre tôt fait de souligner leur vulgarité, comme lorsque Sharon insulte Neville, lequel a tenté d'abuser de Mary : « You leave her alone, Neville, you dirty little sod! [...] You want to watch it, mate, or I'll kick your bloody head off. All right? All *right*?... Come on, my love. Let's get away from this lot. Scum of the earth, they are—the pits » (*OP* 24). Même si la cause de sa colère est noble puisqu'elle prend la défense de sa nouvelle amie, les insultes que Sharon déverse sur Neville caractérisent aussi la locutrice. Selon une sorte d'effet boomerang, le lecteur comprend que Sharon appartient à la lie de la société qu'elle dénonce. L'injure se met au service de la comédie et du sexisme en faisant rire aux dépens de la mégère furibonde en vertu du procédé de l'arroseur arrosé. De même, Sharon se ridiculise lorsqu'elle s'improvise oratrice féministe : « She lifted an erect forefinger. 'I won't be peed on though. I just won't stand for it,' she added with considerable hauteur. 'I will not be peed on!' » (*OP* 25). La répétition s'allie au changement puisque Sharon passe de la forme contractée de l'auxiliaire « won't » à la forme pleine « will not » afin de mieux convaincre son auditoire que sa détermination à ne pas se laisser compisser est sans faille. Toutefois, au lieu de révéler la noblesse du personnage, l'accumulation d'images scatologiques et l'utilisation ironique d'un langage élevé (« hauteur») ridiculisent Sharon, femme en colère dépourvue de grandeur d'âme. En somme, l'irritation féminine, grossière et injurieuse, est remarquable de bêtise et de vulgarité. Aussi ces femmes à la langue bien pendue deviennent-elles des créatures sans distinction, ni classe. La femme en colère n'est dès lors qu'une hystérique, verdict éloquemment sexiste.

---

<sup>42</sup> Voir « Introduction générale », page 41.

Sans surprise, l'hystérique, lorsqu'elle vit en couple, est une mégère inapprivoisée des plus effrayantes qui règne sans partage sur le foyer<sup>43</sup>. Par exemple, Hope Clinch, emblème de la maîtresse-femme, musèle son mari alors que ce dernier, par romantisme, déplore que la foule de Venise l'ait séparé de sa dulcinée :

'The *tourists*,' he said.  
 'Don't complain. That's idiotic. What do you think *you* are?'  
 'Yes but—'  
 'Yes but nothing.' (LF 30)

Comme le montre l'aposiopèse, Guy est réduit à quia par son « impitoyable et méfiante épouse » (Bernard 1998 : 16)<sup>44</sup> dont le manque d'humanité est confirmé par Samson : « His frightening wife Hope » (LF 41). Hope, nommée par antiphrase, apparaît comme une descendante de Xanthippe, archétype antique de la mégère, d'autant plus qu'elle bâillonne Guy au terme d'un pseudo-dialogue socratique<sup>45</sup>. Lorsque son épouse s'emporte sans raison valable et lui confisque littéralement la parole, Guy fait l'expérience de l'aliénation maritale, présentée selon le point de vue masculin comme une sorte de solitude à deux. *Topos* de la colère domestique, la querelle conjugale consolide donc le sexisme de la comédie amisienne en faisant ressortir le pathétique de la situation conjugale de Guy. Par son caractère impérieux, Hope rappelle Keithette dans « The Little Puppy That Could » (EM 89-118). A l'instar du chien anthropophage qui épouvante la communauté, Keithette terrorise le foyer domestique par une humeur maussade qui impose à son entourage un silence gêné : « No one had spoken with any freedom that morning, because Keithette had yet to select and announce her mood-day. There were seven to choose from (all different now, all sad days, since the dog): Shunday, Moanday, Tearsday, Woundsday, Thirstday, Fireday, Shatterday... » (EM 100). Par cette accumulation de néologismes dysphoriques, le texte

---

<sup>43</sup> Brièvement mentionnées en « Introduction générale », pages 20 et 28 et dans les chapitres précédents (« Chapitre I », pages 111 et 115 et « Chapitre II », page 143), les similitudes unissant l'œuvre de Martin Amis à celle de Charles Dickens permettent de mettre en regard le couple Clinch avec Mr et Mrs Joe Gargery de *Great Expectations*. L'influence de Dickens est encore plus perceptible dans *Yellow Dog*, dont l'*incipit* (« But I go to Hollywood but I go to hospital, but you are first but you are last, but he is tall but she is small, but you stay up but you go down, but we are rich but we are poor, but they find peace but they find... ») rend hommage aux premières lignes de *A Tale of Two Cities* : « It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness [...] ». Charles Dickens, *A Tale of Two Cities* (1859; London: Dent, 1958) 1. Pour plus de détails sur cette dernière comparaison, voir Diedrick 2004: 228.

<sup>44</sup> Dans *Yellow Dog*, le personnage très secondaire de Pearl représente un nouvel exemple d'épouse-garce, comme le relève Jean-Michel Ganteau : « the irretrievably bitchy—Xan's ex-wife Pearl » (Ganteau 2006: 138).

<sup>45</sup> La légende fait de Xanthippe, l'épouse de Socrate, « une femme particulièrement acariâtre que le philosophe n'aurait épousée que pour exercer sa propre patience ». « Xanthippe », *Dictionnaire universel des noms propres* (Paris : Robert, 1990) 1929.

dépeint Keithette sous les traits d'une mégère plus distrayante que menaçante, ce qui n'est pas sans évoquer la tournure cocasse par laquelle Selina est comparée à une sorcière : « Selina's witch radar » (*M* 161)<sup>46</sup>. L'inventivité langagière, certes comique, ne masque cependant pas combien, *in fine*, le texte se moque des femmes, présentées comme des hystériques chroniques et des tyrans domestiques. La fiction de Martin Amis exploite la comédie inhérente à l'étymologie sexiste de « woman » dont se fait écho Jean-Jacques Lecercle : « woman is so called because she brings woe to man »<sup>47</sup>.

Lorsque la mégère pousse des hurlements intempestifs pour mettre sous le boisseau son partenaire masculin, elle est une nouvelle fois ridiculisée. C'est ce qu'attestent les rapports tumultueux qu'entretiennent Norman et Jenny, laquelle assourdit son époux : « 'You're a *murderer*. Do you hear what I'm saying to you? You-are-a-MURDERER!' » (*RP* 56), « 'You're a *bastard*,' Jenny resumed, 'and you don't care because you're a *murderer*' » (*RP* 56), « 'You're a *murdere-e-e-er*' » (*RP* 166). La typographie met en relief la violence de la quinte : les italiques montrent combien la jeune fille accentue ses imprécations, voire les syllabes importantes de son énoncé, alors que les majuscules traduisent le volume sonore de la colère. De plus, l'épenthèse (« *murdere-e-e-er* ») souligne, par la répétition, le prodigieux agacement de la locutrice. Bien que la mégère assourdisse son partenaire, elle n'est cependant guère menaçante et la comédie se produit à ses dépens. Pour preuve, Charles, témoin de la scène, prend à la légère les hurlements hystériques de sa sœur : « It was clear from the tone that Jenny's accusation was an emotional, not a circumstantial, one, probably the crest of an imprecatory tidal wave » (*RP* 56). Même si la colère féminine est, conformément aux métaphores antiques, comparable à un phénomène naturel destructeur<sup>48</sup>, l'emportement de la jeune mariée est médiatisé par le narrateur autodiégétique qui impose à la tirade de Jenny un filtre ridiculisant. Même si les femmes tentent de s'emparer de la parole, le dernier mot revient au narrateur masculin. Suite à ce nouvel exemple de phallogocentrisme, c'est en dernier lieu l'impuissance de l'épouse hystérique qui ressort des querelles conjugales d'autant plus que Norman semble s'amuser autant que Charles des accès de

---

<sup>46</sup> La traduction française accroît le sexisme de la remarque faite par John : « par son radar de mégère page » (Hilling 278). Cela étant, selon Frida Kahlo et Kathe Kollwitz, le substantif « witch » ne rime pas avec « bitch » par hasard. Au contraire, le mot « witch » renvoie en anglais aussi à un stéréotype très répandu visant à mépriser les femmes, en général âgées (Kahlo et Kollwitz 35-37).

<sup>47</sup> Il s'agit d'une étymologie fantaisiste datant du 16<sup>e</sup> siècle. Jean-Jacques Lecercle, « Riddley au pays des merveilles », *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise*, éd. Max Duperray (Aix-en-Provence : PU de Provence, 1996) 206.

<sup>48</sup> Voir « Introduction générale », page 43.

la maîtresse de maison. En effet, lorsque Charles refuse de jouer aux cartes avec lui, Norman part se coucher sans plus tarder, comme si une bonne dispute avec sa femme représentait un divertissement appréciable : « so he went to his room and had a row with Jenny instead » (*RP* 140). La colère féminine, dénuée de valeur et de menace, ressemble au fond à un spectacle plaisant que la femme, grâce à son patrimoine génétique, offre régulièrement à l'homme. En d'autres termes, la colère constitue chez la femme une risible quoique regrettable tare ancestrale. Dès lors, la vision de la colère féminine que le texte promeut est, à première vue au moins, réactionnaire car elle se situe à des années-lumières des théories féministes qui refusent le stéréotype selon lequel la colère de la femme est par nature frivole. Au contraire, la colère représente une arme pour saper et renverser l'ordre patriarcal<sup>49</sup>.

Le sexisme atteint son paroxysme quand, en accord avec l'étymologie du mot « hystérie », dérivé du grec « *hustera* » (« utérus »), colère féminine et sexualité sont mises en parallèle. Dans *London Fields*, la composante sexuelle de la colère féminine s'illustre par l'attitude possessive d'Incarnacion. Tel un ouragan (« and another woman strode furiously into the room » [*LF* 78]), la femme de ménage de Mark Asprey revient en Angleterre après un bref séjour dans son Espagne natale, ce qui indique que le patrimoine national d'Incarnacion contribue au bouillonnement de son sang. La jeune femme informe alors Samson qu'elle est la seule et unique femme de ménage de Mark Asprey, raison pour laquelle elle congédie sans barguigner sa remplaçante : « She told me this in English, and said something of the same to Auxiliadora in a volley of oath-crammed Andalucian » (*LF* 78). La métaphore guerrière (« volley ») et le langage vert qu'elle adresse à sa rivale ne laissent planer aucun doute sur ses intentions : elle reprend possession de son territoire et, par synecdoque, de Mark Asprey, en villégiature aux Etats-Unis. La rivalité toute darwinienne qui l'oppose à Auxiliadora implique que l'emportement féminin provient uniquement d'une volonté de possession du mâle et de son attribut viril. La colère de Hope à l'encontre de Guy se conforme à ce schéma phallogocentrique : « [Guy] looked for a way out of the house on his taut leash, past the quiet wall of his wife's contempt—a contempt not

---

<sup>49</sup> Gwynne Kennedy analyse par exemple des textes des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles pour montrer comment la colère est en littérature une arme subversive. Elle conclut sa démonstration par ces mots : « All the texts discussed here contest the dominant early modern belief in women's inferiority to men and represent women's anger as a legitimate response to that position. They condemn misogyny and patriarchal practices that deny women the agency or autonomy that they believe they deserve ». Gwynne Kennedy, *Just Anger: Representing Women's Anger in Early Modern England* (Carbondale: Southern Illinois P, 2000) 162. Analysant l'histoire de la colère littéraire féminine aux Etats-Unis, Linda M. Grasso conclut de manière similaire : « When we write this history, we recover painful memories as well

doubled but squared or cubed by the presence of the sister, silently eating » (*LF* 317)<sup>50</sup>. En effet, l'irritation de Hope, soulignée par l'anadiplose, s'intensifie sous l'effet de la jalousie car Guy a été amoureux pendant quelques semaines de sa belle-sœur. Le texte fait rimer colère féminine et jalousie sexuelle, ce qui a pour effet de valoriser le mâle.

Plus encore que la sexualité, c'est la frustration sexuelle qui met en branle la colère féminine. Dans la fiction de Martin Amis en effet, la femme s'émeut violemment d'être éconduite par la gent masculine. Dans *Dead Babies*, Roxeanne, dépeinte sous les traits caricaturaux d'une nymphomane, poursuit de ses assiduités tous les occupants d'Appleseed Rectory. Or, ses tentatives étant vaines, elle finit par s'emporter lorsqu'elle essuie une nouvelle rebuffade de la part cette fois de Giles : « Eat shit. You ugly little fuck » (*DB* 139). De même, lorsqu'elle ne peut être satisfaite par Whitehead, son apparence trahit frustration et irritation : « Roxeanne sat down. She looked hot and very angry indeed » (*DB* 187). Le lecteur ne reste pas insensible au comique de la situation car Roxeanne, réduite à passer un séjour chaste malgré les délices charnelles qui lui avaient été promises, est représentée sur le mode ridiculisant. La nymphomane possède le don paradoxal d'attirer les hommes et de les faire fuir, à l'instar d'Augusta dans *Other People* : « Mary heard her clattering in late with them, and often saw them sneaking out in the morning—or sprinting out half-dressed, with Augusta appearing naked to shout them on their way » (*OP* 164). Même si la scène reste quelque peu ambiguë dans la mesure où il n'est pas clairement établi si les hommes décident de s'esquiver au petit matin ou s'ils sont congédiés par la jeune femme, c'est tout de même la dimension comique, et non héroïque, qui sous-tend ce passage. Augusta, digne de figurer dans une pièce de boulevard, annonce Nicola Six, dont la colère contre ses amants atteint des sommets de théâtralité :

The typical Nicola romance would end, near the doorway of her attic flat, with the man of the moment sprinting down the passage, his trousers round his knees, a ripped jacket thrown over his ripped shirt and hotly followed by Nicola herself (now in a nightdress, now in underwear, now naked beneath a half-furled towel), either to speed him on his way with a blood libel or a skilfully hurled ashtray, or else to win back his love, by apologies, by caresses, or by main force. (*LF* 17)

La récurrence presque mécanique de telles scènes de rupture est véhiculée par l'expression « The typical Nicola romance » qui montre que l'histoire d'amour « à la Nicola » comprend toujours les

---

as inspiring inscriptions of struggle » (Grasso 195). Pour la manière dont la colère féminine lutte contre le patriarcalisme, voir Marilyn Frye 84-94.

<sup>50</sup> L'antagonisme sexuel qui oppose les deux sœurs est exprimé en termes de plagiat par Samson : « I detect considerable sexual influence, or sexual plagiarism, between these sisters » (*LF* 136). Cette idée est reprise quasiment *verbatim* quelques pages plus loin : « And there is this sexual plagiarism which operates between the two sisters » (*LF* 184).



mêmes ingrédients, se termine toujours de la même façon et pourrait constituer une marque déposée. Le déploiement de force dont fait preuve le sexe dit faible s'avère contre productif et justifie que l'homme choisisse de mettre un terme à cette relation. La femme en colère constitue un danger domestique, une harpie qui mérite d'être dédaignée.

Ce ne sont pas les portraits de femmes-viragos qui vont contredire l'impression caricaturalement sexiste se dégageant des passages précédents. Lorsque la femme se fait homme, le texte met en relief le cocasse de la métamorphose, comme l'atteste le comportement duel de Mike dans *Night Train* : « No man there would know whether I was going to grab him by the throat or by the hog » (*NT* 30). Comme le laissent entendre son prénom épïcène et l'homéoptote final, Mike est un personnage janusien qui peut agir soit avec la violence de l'homme, soit avec l'appétit sexuel de la femme. Femme de naissance, Mike incarne ainsi l'essence même du concept de « virago » qui, étymologiquement, renvoie à celle qui agit comme un homme (« vir », « ago »). De même, John Self s'étonne du haut degré de masculinité atteint par son dentiste, pourtant de sexe féminin : « Any chick who fancies herself as a feminist ought to go and see Martha McGilchrist. Boy is she butch. She makes me feel like a starlet. Martha McGilchrist—she's a bloke » (*M* 172). L'envolée lyrique et désopilante de John dramatise la guerre des sexes par le lexique (« chick », « Boy », « butch », « starlet » et « bloke »), par l'oralité d'un style fait de répétitions et d'approximations, et grâce au jeu de mots inclus dans la phrase exclamative « Boy is she butch ». Même si le substantif « boy » ne se réfère pas à un animé humain spécifique, cette tournure exclamative typique de l'anglais américain<sup>51</sup> renforce de manière ludique le jeu sur la différence sexuelle et souligne la masculinité de Martha. L'auxiliaire « be » est ici la marque d'une modalité ontique<sup>52</sup> car John, cherchant à définir l'essence de Martha, s'émerveille de trouver en elle une épure de masculinité : « bloke ». Le texte propose au lecteur de s'amuser au détriment de la femme-homme, stéréotype sexiste classique dévoilé par l'utilisation du lexème péjoratif « butch »<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Pour une analyse approfondie de cette construction exclamative avec sujet postposé à l'auxiliaire, voir Georges Garnier, Claude Guimier et Rosalind Dilys, *L'épreuve de linguistique à l'agrégation d'anglais* (Paris : Nathan, 2002) 127-29. Malcolm Bradbury confirme que la voix de Martin Amis dans *Money* est bien hybride : « even his voice and setting is transatlantic » (Bradbury 2001: 450).

<sup>52</sup> Cette modalité désigne « les signes linguistiques qui discutent de l'être et du non-être, ainsi que du paraître » (Garnier, Guimier et Dilys 111).

<sup>53</sup> Si l'on en croit la classification proposée par Frida Kahlo et Kathe Kollwitz, le dentiste décrit dans *Money* renvoie à une catégorie particulière de femmes-hommes : « Butch : a Lesbian who is a 'culturally defined masculine female'. [...] There are many shades of Butch from Soft Butch to Butchy Woman to the most masculine Butch of all, the

De surcroît, passer de femme à homme correspond non à une perte de la féminité mais à un gain identitaire, comme si une femme était un homme tronqué. Jo devient la figure emblématique de la virago dans *Other People* car elle acquiert, par une sorte de prothèse langagière, les organes procréateurs du mâle : « She's a fucking *man*, that girl » (*OP* 163). Le jeu de mots grivois portant sur le sens littéral de « fucking » indique que la conversion sexuelle de Jo est réussie, à l'instar de celle d'Augusta : « Augusta and Jo *were* like men » (*OP* 165). La comparaison, quoique mise en relief par les italiques, montre cependant que cette métamorphose se fonde sur l'analogie et reste figurative. En outre, l'homme constitue le terme comparant alors que le terme comparé regroupe les deux femmes, ce qui montre que le sexe masculin reste l'étalon et le garant de la normalité. La virago s'apparente à une aberration de la nature, sorte de *lusus naturae*<sup>54</sup>. Dans la fiction de Martin Amis et dans la société patriarcale, la femme, sorte d'anti-homme (« no-man!' » [*M* 310]), est perçue comme une créature de la différence : « Une femme se sent *comme différente*. Quand on parle de différence sexuelle en société, c'est-à-dire en guerre, la personne qui porte la différence comme un fardeau, comme une question, très souvent, c'est la femme » (Cixous 41).

Lorsque l'inversion des rôles s'opère en termes de pouvoir, les textes ne valorisent pas les femmes mais signalent le caractère loufoque de la situation. *Money* se moque de la féminité de celles qui ont accédé aux sphères de décision traditionnellement réservées aux hommes, comme en témoigne la tirade dans laquelle John vilipende la « dame de fer » : « The Western Alliance is in poor shape, I'm told. Well what do you expect? They've got an actor, and we've got a chick. More riots in Liverpool, Birmingham, Manchester, the inner cities left to rot or burn. Sorry, boys, but the PM has PMT » (*M* 155). Outre la satire politique, ce passage suggère qu'une femme ne vaut pas mieux en politique qu'un acteur, comme si s'occuper de la vie publique relevait pour une femme du simulacre, voire du canular. Le sexisme de ce passage repose sur une métaphore animalisante à l'égard de la femme (« chick ») et sur le jeu de mots final, impliquant que le premier ministre n'est pas à la hauteur de la tâche qui lui incombe en raison des limites inhérentes à la condition féminine. La virago peut rivaliser avec un acteur devenu politicien simplement car ce dernier est une sous-catégorie de politicien, voire d'homme. La virago n'est pas en mesure de supplanter l'homme véritable. La même impression d'infériorité et d'inadéquation se dégage de

---

Stone Butch. Stone Butches sometimes pass for men and often think of themselves as a gender of their own. A synonym is a Diesel Dyke » (Kahlo et Kollwitz 51).

<sup>54</sup> Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, ed. Paul Turner (1726; Oxford: OUP, 1986) 92.

« The Little Puppy That Could » qui dépeint un univers dérégulé dans lequel les femmes ont acquis, à la suite d'une série de mutations, les caractéristiques génétiques des hommes : « The women all rugged and ruddy and right; the men all drabbed, effaced, annulled » (*EM* 106). Comme s'il s'agissait d'une mutation supplémentaire, symbole de dérèglement universel, l'ordre social traditionnel est inversé : les femmes occupent dans la communauté une position dominante<sup>55</sup>. Or le renversement social sert à mettre en lumière le ridicule de la colère féminine. Par exemple, Keithette, devenue chef du village, exige des faveurs futiles ou sexuelles pour apaiser son humeur âcre : « a tight regime of scalp-kneading, hair-braiding, intertoe-loofahing and hourly sexual intercourse. It hadn't worked. Nothing worked now » (*EM* 107). La ridiculisation de la femme, créature vaine et lubrique, atteint un apogée de sexisme lorsque le narrateur relate l'affligeante condition de Tom, le mari de Keithette, épuisé par la nymphomanie de sa femme autocratique : « Tom looked up shily (still tired and faint after four hors of unpunctuated cunnilingus) » (*EM* 111). Les prénoms ridicules dont sont affublées les cheftaines (Keithette, Royenne et Clivonne) suggèrent qu'elles ne sont pas réellement des individus autonomes mais seulement des entités créées, par paragogués, à partir du nom masculin. Les femmes dominatrices sont des hommes de seconde main dont l'identité est subsumée sous celle de leur mari. Le monde à l'envers souligne combien les femmes sont de piètres gouvernants car la contrée est en proie à la terreur répandue par un chien sanguinaire, vaincu *in extremis* par un chiot se métamorphosant en homme. Recyclant les *topoi* du conte de fées, genre éminemment sexiste, le schéma actanciel de cette nouvelle montre l'échec total du gouvernement des femmes. James Diedrick vilipende le caractère réactionnaire de ce texte : « Amis's overuse of verbal triplets in this story becomes as annoying as his implicitly reactionary sexual politics » (Diedrick 2004: 115)<sup>56</sup>.

Force est donc de constater que les femmes tantôt dépeintes en mégères, tantôt en nymphomanes, tantôt en viragos, sont toujours dépourvues d'une once de noblesse, illustration supplémentaire du sexisme parcourant les textes de Martin Amis.

Le deuxième stéréotype majeur auquel recourent les textes de Martin Amis est celui de la « femme-garce », laquelle « se venge librement et venge ses sœurs en servitude, via l'homme

---

<sup>55</sup> James Diedrick met en exergue le sexisme de ce portrait comique : « Then it turns out that traditional gender roles have become reversed in this society, and that Amis views this as another kind of mutation » (Diedrick 2004: 115).

<sup>56</sup> John Dern reprend à son compte puis étoffe les conclusions de James Diedrick (Dern 102-4).

qu'elle a sous la main, c'est-à-dire dans son lit » (Dufreigne 84)<sup>57</sup>. La vamp se différencie de l'hystérique car, ayant saisi l'inefficacité des violences physiques envers les hommes, elle cherche, par son pouvoir d'attraction sexuelle, à instrumentaliser le mâle et à lui extorquer de l'argent<sup>58</sup>. A titre d'exemple, Selina refuse de répondre aux sollicitations de John jusqu'à ce que ce dernier lui propose 2 500 livres sterling pour passer une nuit avec elle. L'arme de la croqueuse de diamants est son corps qu'elle monnaie sans vergogne, comportement qui littéralise l'expression « commerce amoureux ». Puis, au grand dam d'un John courroucé, Selina se lance dans une grève illimitée du sexe : « I've just gone off sex » (*M* 243). En refusant de se soumettre à l'appétit sexuel débridé du mâle, Selina semble dans un premier temps être un épigone de Lysistrata<sup>59</sup> et incarner la lutte féministe qui vise, entre autres, à permettre aux femmes de se réapproprier leur propre corps<sup>60</sup>. La réalité s'avère toutefois beaucoup plus sordide : telle une hétaïre, la jeune femme marchande ses charmes et utilise son expertise sexuelle (« true sack knowhow » [*M* 8]) pour parvenir à ce que la sociologie appelle l'hyperandrie. Elle espère dans un premier temps obtenir une demande en mariage de la part de John, son fortuné petit ami, afin d'acquérir un statut social digne de ce nom (*M* 172-74). Ayant ensuite réussi à se faire imprégner par Ossie et souhaitant obtenir une confortable pension alimentaire, elle refuse de partager la couche de John pour éviter que leurs rapports sexuels ne faussent le test de paternité (*M* 258-59). En conséquence, le texte avalise le jugement sexiste que John porte sur Selina : « Apparently I called her a whore, cursed her for a gold-digging fuckbag, and kicked her out » (*M* 75)<sup>61</sup>. La jeune femme s'apparente moins à une figure héroïque de la résistance féminine qu'à une aventurière dont le comportement renforce la domination masculine. En effet, Selina, alors qu'elle donne l'impression de miner l'ordre patriarcal, consolide l'hégémonie masculine car elle inscrit son identité sociale dans le seul rapport à l'homme.

<sup>57</sup> Le contenu sémantique que Dufreigne prête à ce terme sexiste renvoie à ce que Frida Kahlo et Kathe Kollwitz définissent sous les termes de « Femme Fatale » et de « Vamp » (Kahlo et Kollwitz 20-24).

<sup>58</sup> Frida Kahlo et Kathe Kollwitz rappellent que le mot « vamp », abréviation de « vampire », met en relief la dangerosité féminine (Kahlo et Kollwitz 22).

<sup>59</sup> Dans la comédie éponyme d'Aristophane, Lysistrata incite les femmes à ne plus se soumettre à leur mari afin d'obtenir la paix dans le royaume. Des vers 148 à 154, Lysistrata expose sa stratégie : « Car si nous nous tenions chez nous, fardées, et si dans nos petites tuniques d'Amorgos nous entrions nues, le delta épilé, et quand nos maris en érection brûleraient de nous êtreindre, si nous alors, au lieu de les accueillir, nous nous refusions, ils feraient bientôt la paix, j'en suis sûre ». Aristophane, *Les oiseaux*, *Lysistrata*, traduit du grec par Hilaire Van Daele (Paris : Belles lettres, 2002) 126.

<sup>60</sup> A propos de la sexualité, le mot d'ordre des féministes est univoque : « notre corps nous appartient ». Voir « Sexualité », *Dictionnaire critique du féminisme* (Paris : PUF, 2000) 200-5.

<sup>61</sup> L'injure qu'emploie John pour dénigrer Selina recourt à un stéréotype sexiste qu'analysent Frida Kahlo et Kathe Kollwitz : « A Gold-Digger is a woman whose ambition is to find a rich husband » (Kahlo et Kollwitz 75).

La garce est également dépeinte comme un condensé de perversité, véritable femme fatale<sup>62</sup>. Sans autre motif qu'une méchanceté gratuite, Selina fait par exemple échouer l'histoire d'amour entre Martina Twain et John (*M* 346). Elle avoue froidement ses manigances à ce dernier : « 'You know, it can be good fun deceiving people,' she said, and lit a rare cigarette. 'You don't see that because you're not good at it. You haven't got the talent. When you lie, it's just a joke' » (*M* 363). Une triade déshonorante fait de Selina une enfant du siècle : « Authentically corrupt, seriously vulgar, intensely twentieth-century » (*M* 346). Même si elle mène la vie dure au macho, Selina est *in fine* condamnée en tant que personnage vicieux et retors. Comment, après un tel portrait de femme, récuser les accusations de sexisme prononcées par Laura L. Doan à l'encontre de *Money*<sup>63</sup> ?

En outre, *London Fields* comprend en la personne de Nicola une « femme fatale » (Ryan 212) tout aussi machiavélique que Selina. La perversité de Nicola Six n'a d'autre explication que son désir de faire souffrir gratuitement la gent masculine. Par exemple, elle détruit avec une délectation sadique le seul livre de qualité que Mark Asprey ait jamais écrit : « I destroyed it. I locked him in the bedroom and fed it to the fire. Page by page. Taunting him a lot and everything » (*LF* 453). Nicola désire mettre fin à l'amour et s'évertue à écarter Guy du droit chemin de la fidélité conjugale, ce qui fait de la jeune fille l'emblème de la femme corruptrice<sup>64</sup>. Ainsi, quand Keith demande à Nicola dans quel but elle passe autant de temps avec Guy, la réponse de la jeune femme ne laisse planer aucun doute : « 'What do you think I do?' said Nicola. 'I tease his fucking cock off' » (*LF* 330). Nicola, figure de la tentatrice qui se dérobe au moment de se donner<sup>65</sup>, fait subir à Guy un véritable supplice de Tantale<sup>66</sup>. L'ironie dramatique, en sollicitant la pitié du lecteur, tend à renforcer le sexisme du roman et la colère des féministes.

<sup>62</sup> « The Femme Fatale is an evil, conniving woman hell-bent on seducing men and leading them to ruin and destruction » (Kahlo et Kollwitz 20).

<sup>63</sup> Laura L. Doan conclut son article en soulignant que *Money* maintient le *statu quo* en ce qui concerne la répartition des rôles entre les hommes et les femmes : « The discourse of Amis's novel ostensibly exposes the false tenets of the new Toryism and impugns the greed of Thatcherite England in order to call for the transformation of the capitalist system. However, by casting his protagonist as a member of the working class, Amis endangers this purpose and instead devises a telos that valorizes the class and gender systems ». Laura L. Doan, « 'Sexy Greedy Is the Late Eighties': Power Systems in Amis's *Money* and Churchill's *Serious Money* », *The Fiction of Martin Amis*, ed. Nicolas Tredell (Cambridge: Icon, 2000) 79.

<sup>64</sup> La liste qu'établit Samson afin de capturer l'essence de Nicola est éloquentement sexiste : « You're definitely something of a Sack Artist. And a Mata Hari too. And a Vamp. And a Ballbreaker. In the end, though, I'm fingering you for a Femme fatale » (*LF* 260).

<sup>65</sup> Nicola incarne ainsi un autre stéréotype que déplorent les féministes : « the cruel Cocktease who leads a guy (or gal) on but won't deliver » (Kahlo et Kollwitz 47).

La manœuvrière dissolue se donne même le ridicule de s'indigner du manque de jalousie qu'éprouve Guy, trop bon pour s'émouvoir de ses manigances avec Keith : « What would she have to do to arouse suspicion in this man? » (*LF* 132). Confirmant son statut satanique de « femme noire » ou de « belle dame sans merci » (Holmes 54), Nicola décide à la fin de *London Fields* de se dévoiler au grand jour. Elle part avec Chick Purchase<sup>67</sup> et tympanise ainsi Guy et Keith qui étaient en train de se disputer la jeune femme, comme si elle constituait un vulgaire butin : « 'I'm going back with him,' she said, leaning forward and placing her hand on the penis of Chick Purchase » (*LF* 461). Dans la mesure où Nicola s'accapare une partie symbolique de l'anatomie de Chick, le comique du passage provient du fait que le texte littéralise sur le mode comique la théorie freudienne de « l'envie du pénis »<sup>68</sup>. Le prénom antiphrastique du macho (les prouesses sexuelles de Chick sont légion)<sup>69</sup> assure une tonalité comique à ce renversement des rôles. Toutefois, symboliquement, le geste préempteur de Nicola atteste sa volonté de s'appropriier un objet de pouvoir. Le comique de cette révélation en forme de coup de théâtre accentue le stéréotype de la vamp, prédatrice prête à tout pour humilier ses soupirants et pour jouir dans le vice.

Les textes de Martin Amis ajoutent une dose supplémentaire de sexisme dans la mesure où la vengeance des croqueuses d'hommes ne met pas fondamentalement à mal l'hégémonie masculine, à l'instar des deux créatures de l'entropie que dépeint *Yellow Dog*. En effet, He Zizhen, figure éculée de la courtisane orientale malveillante, devient la maîtresse du roi d'Angleterre puis s'emploie à détruire la vie du souverain en s'adonnant aux délices saphiques avec la jeune princesse Victoria et en diffusant la cassette de leurs ébats dans les médias. Quant à Cora Susan, figure du nihilisme (Diedrick 2004: 238), elle soumet Xan Meo à la tentation de l'adultère et invite également le quadragénaire à commettre l'inceste avec sa fillette, Billie. Or la

---

<sup>66</sup> *London Fields* inflige un traitement analogue à ses lecteurs, si l'on en croit la définition de ce roman qu'avance Martin Amis en entretien : « It's a tease novel » (Riviere 113).

<sup>67</sup> Le patronyme de l'ennemi juré de Keith renforce la notion d'échange commercial et Nicola, à l'image de Selina, passe de bras d'hommes en bras d'hommes au gré de ses intérêts.

<sup>68</sup> « Élément constitutif de la sexualité féminine, qui peut se présenter sous diverses formes, allant du désir souvent inconscient de posséder soi-même un pénis à l'envie de jouir du pénis dans le coït, au désir d'avoir un enfant ». Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse* (1995 ; Paris : Larousse, 2003) 122. Or cette théorie a suscité de nombreuses critiques pour cause de sexisme : « Sans doute a-t-on voulu y voir une présentation idéologique du rapport entre les sexes, comme si les psychanalystes visaient à démontrer quelque infériorité des femmes qui aurait été manifeste dans leur insatisfaction, leur souhait de s'appropriier l'organe masculin » (Chemama et Vandermersch 122).

<sup>69</sup> Samson souligne l'inadéquation entre le prénom et le comportement très machiste de ce personnage : « Chick Purchase. Chick. It's hugely unsuitable for such a celebrated bruiser and satyromaniac » (*LF* 10).

véritable identité de He Zhizen est révélée (*YD* 317) alors que Cora Susan ne mène pas à son terme sa ténébreuse machination (*YD* 303). Il est également dévoilé qu'elles agissent l'une comme l'autre pour le compte de Joseph Andrews, maître-chanteur qui souhaite se venger du roi et de Xan Meo. La vamp, agissant sur commande, ne joue en réalité que le rôle d'un pion inoffensif. De même, les manigances de Nicola dans *London Fields* tournent court car elle est tuée par Samson dans l'*explicit*. Or ce rôle d'assassinée (« The Murderee » [*LF* 15])<sup>70</sup>, en raison de ses agissements coupables et de son statut de garce, consolide le sexisme du texte en semblant indiquer que, par masochisme, elle a tout fait pour mériter ce destin funeste. Le sexisme de la justice poétique justifie l'irritation de Sara Mills et atteste le conservatisme d'un texte qui rétrograde finalement les femmes à une position subalterne, comme s'il s'agissait de leur place naturelle. En outre, Nicola se trouve réduite à sa fonction narrative comme le montre cet hilarant accès de colère lorsqu'elle découvre que « la mort de l'amour » est un slogan qu'elle n'est pas la seule à utiliser : « But now the news was abroad and everybody was talking about it. And how to explain her red-throated anger and bitterness (she felt violated, plagiarized when she first saw the phrase in print? [...]) » (*LF* 297). L'échec de la garce furibonde a le double avantage sexiste de mettre au jour la véritable et incommensurable corruption de la femme tout en limitant, au bout du compte, les dégâts qu'elle peut commettre. Par conséquent, on comprend mieux à présent la condamnation sans appel prononcée par Sara Mills : « Martin Amis is often viewed by feminists as a quintessentially sexist writer » (Mills 207).

Bien que le verdict semble sans appel, de nombreuses questions subsistent toutefois. Si l'œuvre de Martin Amis fonde une partie de sa comédie sur de nombreux stéréotypes envers les femmes, cela n'implique pas forcément que tous les personnages féminins soient ainsi dépeints. S'il a certes été établi que les écrits de Martin Amis représentent l'idéologie machiste, reste toutefois à déterminer s'ils la cautionnent. Est-ce que l'effet-valeur qui se dégage de la comédie de la colère est en accord ou en désaccord avec le contenu sexiste représenté ? Dans *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Wayne C. Booth rappelle en effet une évidence qu'il ne faudrait pas omettre :

---

<sup>70</sup> Martin Amis emprunte le terme de « murderee » à *Women in Love*, roman dans lequel Birkin, en conversation avec Gerald, s'écrie : « It takes two people to make a murder: a murderer and a murderee ». D. H. Lawrence, *Women in Love* (1920; Harmondsworth: Penguin, 1960) 36. Cette référence était le sexisme de l'œuvre de Martin Amis car Lawrence est l'un des auteurs dont Kate Millett éreinte le sexisme (Millett 333-411).

But it is important, in our current climate—moralizing? immoral? schizophrenic? ‘closed’—to emphasize again that *ethical* distinctions do not depend on choices among the traditional *moral* virtues. If that were not so, how could I explain that some good friends, in life as in literature, are wonderfully beneficial to my soul, even though they are clearly immoral on many a scale?<sup>71</sup>

S’il n’est pas question d’occulter ce que Ronald Shusterman appelle les « pesanteurs et maladresses de la critique éthique », courant qu’incarne notamment Wayne C. Booth (Lecerle et Shusterman 213-21), il n’en demeure pas moins vrai que le contenu représenté dans une œuvre ne présage pas automatiquement de l’expérience esthétique et axiologique qu’en fera le lecteur, comme a essayé de la démontrer le deuxième chapitre de cette étude. C’est d’ailleurs ce que rappelle Ronald Shusterman lui-même : « In short I’m defending what should be a relatively obvious distinction between the *represented content* of a work of art and the total experience it provides » (Shusterman 2002: 123).

Par conséquent, le fossé qui sépare représentation et apologie soulève de nombreuses interrogations : est-il possible d’envisager que le sexisme des personnages ne soit qu’un repoussoir utile pour le satiriste ? De même, si décrire les femmes comme des mégères est sexiste, pourquoi ne pas considérer que représenter les hommes sous les traits de machos braillards fait tout autant injure à la gent masculine ? Pourquoi ne pas imaginer que la représentation caricaturale du sexisme constitue le point de départ d’une satire caustique de ce mode de pensée ?

### **III.3. Parodie des sexismes.**

En effet, à moins d’omettre les innombrables « procédés de persiflage » (Bakhtine 1978 : 412) que déploie la fiction de Martin Amis contre les machistes et les sexistes, il paraît délicat de soutenir que les textes de cet écrivain valorisent l’homme au détriment de la femme. Martin Amis ridiculise en effet les machos, remarquables pour leur idiotie chronique. Alors que la colère se lit sur son visage (« it was stretched in murderous concentration » [RP 20]), Norman scie avec entrain la branche sur laquelle il est assis, cherchant ainsi à s’apaiser après une querelle avec Jenny. Le lecteur, amusé par le cocasse d’une situation ressortissant une fois encore à l’esthétique des dessins animés, se rit du macho. De même, *London Fields* ne fait pas mystère de la bêtise crasse de Keith. Quand Nicola lit *Women in Love*, elle provoque en effet le déplaisir du phallocrate : « And I don’t like the sound of this Lawrence she’ll be looking at with new eyes.

---

<sup>71</sup> Wayne C. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction* (Berkeley: U of California P, 1988) 179.



Brush-off innit, he thought, with sadness, with puzzlement, even with anger » (*LF* 174). Quel crédit accordent le texte et le lecteur à l'irritation jalouse de Keith, figure tant du machisme que de l'inculture ? Le rythme ternaire qui clôt les pensées de cet ignare souligne sa triple imbécillité, mise en exergue par une colère dénuée de toute légitimité. Le macho est en somme une figure de la débilité car, outre l'indigence intellectuelle de Keith, la faiblesse physique de Jamie est mise en relief. En effet, n'arrivant pas à changer les fusibles, le jeune homme a peur du compteur électrique et ne doit son salut qu'à Jo, *divina ex machina* aux allures de Diane chasseresse<sup>72</sup> :

While Mary and Lily held candles, Jamie peered fearfully at the fuse box, which glinted in triumphant recalcitrance from its cave. Jamie kept extending his trembling fingers and snatching them back again at the last moment. Jo marched into the flat with a gun and three dead pheasants swinging from her belt. She shouldered Jamie out of the way and restored light with a single swipe of her hand. Jamie fell over. Lily helped him up. Blinking, and dusting himself down, Jamie said petulantly. 'Christ, you're not a girl at all, are you. You're a bloke! Christ... Why don't you put an *e* on the end of your name and got the whole hog.'

But Jo just laughed and tramped off to her room. (*OP* 163-64)

Par la technique du repoussoir, l'intervention énergique de Jo, évoquant le « Fiat Lux » biblique, relègue Jamie à un rôle subalterne et inverse le schéma patriarcal de la *romance* qui veut que la jeune femme, passive et fragile, soit sauvée par le prince charmant. Une telle rétrogradation provoque l'ire du maître de céans dont les sarcasmes sexistes fusent, comme le montre l'absence de ponctuation interrogative dans sa réplique. Toutefois, son irritation ne fait qu'accroître son humiliation, étant donné que l'affront sexiste qu'il souhaite infliger à Jo reste sans réponse. En d'autres termes, la jeune femme s'estime bien au-dessus des lazzi de Jamie car, Aristote l'explique, l'offense ne fait mouche que si le destinataire de l'avanie se croit atteint dans sa dignité par les quolibets pertinents d'un locuteur avisé : « croit-on, en effet, avoir grande supériorité en l'objet de la raillerie, celle-ci nous laisse froids » (*Rhétorique* 113 ; II, 2, 1379b). Or Jo, forte de sa supériorité, dédaigne Jamie, macho insigne par son impuissance. Ainsi, le deuxième sexe n'est pas toujours celui que l'on croit.

La parodie du sexisme masculin s'appuie en outre sur divers portraits de roués ratés, tel Whitehead qui se met subitement à lutiner la femme de ménage. Il ne récolte que la colère cinglante de cette dernière : « Mrs Frye turned around and hit little Keith so hard on his right ear that he immediately burst out crying—not out of shock or frustration, merely from the pain » (*DB* 44). Mrs Frye refuse le statut de bonne à tout faire et d'esclave sexuelle que voudrait lui imposer

---

<sup>72</sup> Ce parallèle souligne l'importance de la virago dans la comédie amiesienne dans la mesure où Diane et Minerve sont ainsi surnommées. « Virago », *Grand Larousse universel*, vol. 15 (Paris : Larousse, 1985) 10800.

Whitehead<sup>73</sup>. La déroute du macho, n'arrivant pas à conquérir les membres du sexe opposé, valorise du même coup la colère féminine, colère juste. Par ailleurs, John Self, au comble de l'indignation, se fait violemment exclure d'un bar pour avoir calqué un schéma sexiste sur une cliente seule au comptoir et pour avoir confondu certitudes et préjugés machistes : « This chick on the stool—she looked like Cleopatra. I don't know what it was but I instantly fingered her for an obvious goer, sack-artist, dick-idolator, and so on. I can always spot them » (*M* 120). Le discours sexiste, véhiculé par la gradation pornographique, est mis en échec car, suite aux protestations de la cliente, John est jeté sur le pavé *manu militari* : « I felt several hands on my arms, a knee in my back and a tug on my rug » (*M* 121). Le supplice de John, rehaussé par le rythme ternaire et par l'homéotéleute, ne lui confère pas l'auréole du martyr. John Self, macho réactionnaire, est victime de sa stupidité presque proverbiale. C'est ce que fait remarquer James Diedrick pour qui John est un personnage moins dangereux que caricatural : « a grotesque colossus of male appetite » (Diedrick 2004: 161). L'insuccès amoureux que connaît John ne se dément pas car, quand Selina se refuse à lui, il tente de la violer, en vain. Après une bagarre héroï-comique, il essuie un cuisant revers : il est mis en échec par un coup de genou bien placé. La seconde tentative n'est pas plus glorieuse car Selina manque de l'assommer d'un coup de coude : « I hit the deck even harder this time, but soon stumbled swearing into the kitchen. This rape lark, I concluded, over painkillers and scotch, it's seriously overrated. How do rapists cope with it all?... » (*M* 250-51). Attristé mais assagi, le pantin concupiscent ne fait pas honneur au prétendu phallocentrisme des textes amisien. Au contraire, le fiasco burlesque de John se fait porteur d'une idéologie anti-machiste car, Sara Mills le souligne, le viol constitue un schéma machiste par excellence (Mills 216). Par la veine burlesque<sup>74</sup>, Martin Amis ridiculise le machisme.

Piètre don Juan, le macho amisien n'est pas un amant extraordinaire dans la mesure où l'orgasme féminin lui est à peu près inconnu et ne correspond pour lui qu'à un bruit :

---

<sup>73</sup> Il serait possible d'objecter que Whitehead, loin d'être l'archétype du macho, constitue simplement une figure de l'échec. Il ne parvient pas par exemple à bénéficier des largesses sexuelles de Lucy Littlejohn. Ce point de vue revient tout de même à nuancer les accusations de sexisme en démontrant que tous les hommes dépeints par Amis ne sont pas glorifiés. Il semble toutefois préférable de considérer que Whitehead est une figure ratée du machisme car, à l'hôpital, il profite de la cécité dont souffre Lizzie Bardwell pour obtenir des faveurs sexuelles (*DB* 151-52). Ainsi, Whitehead présente un lien de parenté avec Terry Service, représentant emblématique du machisme. En effet, à l'instar de Whitehead, Terry exploite la cécité d'une de ses petites amies pour la contraindre à se donner à lui (*S* 170-72).

<sup>74</sup> James Wood repère et déplore cette composante fondamentale de la comédie amisienne au motif qu'elle en atténuerait le sérieux (Wood 1999: 186-99).

In the dying moments she made a noise I'd never heard her make before, a rhythmical whimpering of abandonment or entreaty, a lost sound. I'd heard that noise before, but never from Selina.  
'Hey,' I said accusingly, I think, 'you're not faking it!'  
She looked startled, indignant. 'Yes I am,' she said quickly. (M 151)

Créature de la simulation, voire du simulacre, Selina dévoile néanmoins les performances pathétiques de son amant, plus vigoureux et valeureux en paroles qu'en actes. Le lecteur comprend que John Self est un séducteur cocasse de médiocrité vaniteuse. Ainsi, selon la critique féministe Elaine Showalter, *Money* dépeint la banqueroute sexuelle du mâle moderne (« sexual bankruptcy » [Showalter 70]) et ne saurait donc être entaché de machisme : « Self's pathetic sexuality is a symptom of his overwhelming sense of loss, which surfaces intermittently in the midst of his braggadacio » (Showalter 71). La faillite sexuelle du mâle moderne est également satirisée dans *Yellow Dog* qui réaffirme l'incompétence amoureuse de l'anti-héros amisien. Par exemple, les conquêtes de Clint Smoker se montrent sans équivoque sur le sujet : « he was, she explained, 'crap in bed'. Her successor, when *she* ended the connection, put it rather differently but in the same number of words (and letters): he was, she said, 'a crap fuck' » (YD 29) ; « One told him he was crap in bed. One called him a crap fuck » (YD 168). Si l'on a vu que les hommes utilisent des références scatologiques ou organiques pour dénigrer les femmes, ces dernières agissent de manière analogue puisqu'elles réduisent leur compagnon à une simple fonction sexuelle, voire à un simple attribut viril. En effet, il apparaît par la suite que la principale tare physique dont souffre Clint concerne, à l'instar de Russ dans *Other People*, la petitesse de son pénis : « Men of Compact Intromission » (YD 190). Cette périphrase savoureusement jargonante accuse combien la synecdoque ravale le phallocrate à sa plus minuscule expression. Dans *Dead Babies*, Roxeanne donne libre cours à l'agacement en raison d'une chasteté forcée : « I'm getting some theories about this house. There's no one in it knows how to fuck right » (DB 187-88). Cet énoncé repose sur une structure particulière caractérisée par l'effacement du pronom relatif sujet « who » ou « that », ce qui a pour fonction, selon Pierre Cotte, « d'insister sur le sujet. La relative attribue le procès à son sujet, puis celui-ci est mis au premier plan par *It is, there is* ou un autre moyen ». Pierre Cotte ajoute que le pronom relatif sujet « s'efface pour accentuer l'écart entre le premier plan et l'arrière-plan et renforcer la focalisation du début de l'énoncé » (Cotte 1996 : 289). Ainsi, la colère féminine, comme le montre l'exemple de Roxeanne qui souligne autant que possible l'absence d'étalon digne de ce nom, se montre sans pitié pour les hommes, lesquels ne sont rien dès lors qu'ils perdent toute aptitude à la copulation.

Le mâle, même quand il a été pourvu par la nature d'un attribut viril digne de ce nom, demeure un amant risible en raison de problèmes récurrents d'érection. Malgré son patronyme flatteur, Lorne Guyland n'est qu'un vieillard dans l'impossibilité d'honorer sa dernière conquête : « old Lorne can't raise it. Raise it? He can't even *find* it. In his weepy frustration he takes a swipe at the sneering young beauty. She replies with a kick in the balls, and Lorne cracks like a broken stick » (*M* 224). Cette scène littéralise le stéréotype de la femme-castratrice (« kick in the balls », « broken stick »)<sup>75</sup> non pour étayer le sexisme du texte mais, au contraire, pour montrer la faiblesse et la médiocrité de la gent masculine. Si la fiction de Martin Amis caricature les femmes en objets sexuels, elle dénonce aussi les tares masculines. L'impuissance touche tous les âges dans la mesure où Terry, excédé, vilipende la mollesse de son organe procréateur : « You go your way—me, I'll go mine. No hard feelings » (*S* 102). Rappelant le procédé nommé « monologue Viagra » par Elaine Showalter<sup>76</sup>, la tirade de Terry est rendue désopilante par le jeu de mots (« hard feelings ») soulignant par antiphrase la dureté perdue de son membre reproducteur. Amis se moque également du macho et du phallocentrisme dans *London Fields* quand Keith, adepte des femmes replètes et muettes, s'irrite de n'avoir pu satisfaire Nicola : « he felt he was entitled to a certain amount of bafflement, and anger. What was it? Her skinny ankles, maybe. All the *talking* » (*LF* 428). Le vantard a beau souligner le caractère exceptionnel de sa panne sexuelle et en faire porter la responsabilité à sa partenaire, ses dénégations aussi frénétiques que convenues sont niées par le narrateur extra-diégétique qui rétablit la vérité et révèle la mythomanie du fanfaron : « In fact, of course, it *had* happened to Keith before. It happened to Keith, on average, about five times a week » (*LF* 428). La mise en italiques de l'auxiliaire « have » montre qu'il s'agit d'une assertion seconde en ceci que la voix correctrice du narrateur contredit précisément les dénégations du macho, humiliation narrative amplifiée par le caractère itératif de l'événement. L'intervention du narrateur extradiégétique sape pour le moins « l'édifice de la masculinité »<sup>77</sup>.

A l'image de Keith, le mâle amisien se double d'un hâbleur érotomane qui brille plus en paroles qu'en actes. Andy Adorno figure par exemple le parfait spécimen de la catégorie des beaux parleurs. Alors qu'il s'avance à grandes enjambées pour prendre possession de Roxeanne à qui il vient de promettre monts et merveilles, il est stupéfié par une question naïve de la pulpeuse

---

<sup>75</sup> L'on retrouve dans ce cas précis la littéralisation d'une injure sexiste (« ballbreaker »). Cette phobie de la castration s'amuse par ricochet d'un autre poncif de la pensée patriarcale, à savoir le redoutable vagin denté (*vagina dentata*).

<sup>76</sup> Selon Elaine Showalter, il s'agit d'un des procédés typiques de la « Ladlit » (Showalter 76).

<sup>77</sup> C'est le titre du chapitre que James Diedrick consacre à *Yellow Dog* (Diedrick 2004: 226-44).

Américaine : « ‘No hard-on?’ she asked lightly. Andy’s foot was suspended in mid-air as he saw the peculiar relevance of Roxeanne’s question » (*DB* 116). Proche du double entendre, le jeu de mots grivois portant sur le participe passé « suspended » montre que seule cette partie de son anatomie est en l’air. Or ce n’est pas celle à laquelle il s’attendait. Dans un effet de *bathos* comique, le macho redescend sur terre de concert avec son sexe qui, l’adverbe « lightly » le souligne par antiphrase, ne parvient pas à s’affranchir de la pesanteur. Andy doit ensuite essuyer les sarcasmes fielleux de Roxeanne, ironisant sur la « débandade » des machos anglais : « So that’s how it is to have your brains fucked out. Now—now I really know » (*DB* 117). De même, Gregory, poussant jusqu’à la paraphrénie sa distorsion de la réalité, relate avec force détails salaces ses prouesses sexuelles avec Jan (*S* 136). Or le compte rendu que donne la jeune fille de la soirée s’avère nettement plus succinct : « he couldn’t get a hard-on » (*S* 192). Le manque de fiabilité de Gregory fait pendant à son manque de virilité. *The Information* dramatise, par l’entremise de Richard, la figure du macho impuissant. Pour résoudre ses problèmes de couple, le quadragénaire a une solution infaillible équivalant à réaffirmer le primat du mâle : « He could fuck her twice a night for ever and take no more shit » (*I* 85). Le simplisme risible de son remède miracle fondé sur la puissance phallique échappe d’autant moins au lecteur que le narrateur souligne un détail important : « Richard, nowadays, was impotent. Chronically and acutely impotent » (*I* 89). Par l’épiphore de l’adjectif « impotent » qu’intensifient deux adverbes, Amis met en scène la déroute du machisme et du phallogentrisme dont John Self rappelle comiquement les tracasseries : « They’re difficult. They’re not at all easy. That’s why they’re called *hard-ons* » (*M* 323). Amis le satiriste manie l’ironie afin de mettre en scène sur le mode cocasse la crise de l’homme contemporain, ce que symbolise le titre révélateur de l’ouvrage que Richard projette d’écrire : *The History of Increasing Humiliation* (*I* 129). De même, le sujet du livre de Pharsin dans « The Coincidence of the Arts » (« It’s about the agony of the African-American male » [*HW* 108]) peut être appréhendé comme une sorte de commentaire métatextuel sur le contenu diégétique des romans amisien taraudés par les crises colériques des mâles et plus généralement par la crise de la masculinité<sup>78</sup>. Si la différence sexuelle constitue l’un des principaux ressorts de la comédie de la colère, le macho n’est donc pas le porte-parole axiologique de l’auteur. Au contraire, le texte dévalorise les machos et leurs idées. La fiction de Martin Amis ne se montre

---

<sup>78</sup> A l’occasion de la sortie de *Yellow Dog*, Emma Brockes propose un portrait humain et littéraire de Martin Amis dans lequel elle affirme qu’un des procédés récurrents de la fiction amisienne consiste à dramatiser l’insécurité masculine (« the male insecurity problem ») (Brockes).

donc pas plus sévère à l'endroit des femmes que des hommes. Comme le rappelle Diedrick, la caricature maltraite les deux sexes : « Admittedly, his mode of caricature is discriminatory; his men are typically colossal in their absurdity, while his women are absurdly diminished » (Diedrick 2004: 20)<sup>79</sup>.

La fiction de Martin Amis emprunte au théâtre de boulevard l'un de ses ressorts éculés, à savoir l'adultère, lequel combine par essence colère et sexualité. Le courroux héroï-comique de John quand il découvre l'infidélité de Selina est narré sur le mode comique d'autant plus que la fiction pornographique sature l'imaginaire de ce personnage : « And what am I starring in? It feels like slapstick to me. Pornographic slapstick, custard pie, the comic relief with the landlady or bellhop before the real fucking resumes elsewhere » (*M* 257)<sup>80</sup>. John, notoire pour ses frasques sexuelles, devient ainsi un cocu magnifique dont la décadence même accroît le ridicule. L'indignation de John est dès lors tout aussi difficile à partager que les plaintes émises par Keith lorsqu'il s'indigne auprès de Kath de l'errance sexuelle de sa voisine :

'Iqbala,' said Keith. 'She got a cold.'  
'She got a new boyfriend too.'  
'She *never*.'  
'Yodelling her head off again she was this morning. Like a pig having an operation.'  
'... The dirty little bitch.'  
'Hark at him so indignant. You never said anything about the other boyfriend.'  
Keith fell silent. This was true. He never said anything about the other boyfriend. He never said anything about the other boyfriend because *he* was the other boyfriend. (*LF* 107)

Le roué cocufié a beau insulter son ancienne maîtresse, l'injure sexiste n'améliore pas la situation ridicule dans laquelle se trouve le macho volage dont l'*anagnorisis* tout à la fois douloureuse et comique est véhiculée par la mise en italiques du pronom personnel sujet « *he* ». Comme l'atteste en outre la symploque, la structure répétitive, voire circulaire, des deux dernières phrases suggère la déchéance du macho happé par une sorte de spirale vicieuse. L'inversion fonctionne également comme le moteur de la déchéance dont est victime Richard Tull dans *The Information*. Alors qu'il rêvait de gâcher la vie de Gwyn et notamment de féconder Lady Demeter<sup>81</sup>, Richard découvre que c'est sa femme, Gina, qui entretient une liaison avec son ennemi (*I* 490). La

---

<sup>79</sup> En 1987, interrogé sur la manière méprisante dont il dépeint les personnages féminins, Martin Amis ironise sur le déséquilibre idéologique de la critique : « On me reproche souvent de maltraiter les femmes dans mes romans mais la façon dont je maltraite les hommes ne semble gêner personne » (Bitoun 10).

<sup>80</sup> Ce passage confirme l'intuition de Josiane Paccaud-Huguet pour qui John Self vit sous « l'emprise pornographique » (Paccaud-Huguet 249-50).

<sup>81</sup> Richard, dont la quête consiste à prendre sa revanche sur Gwyn (« He was going to fuck Gwyn up » [*I* 38]), aspire également à mettre enceinte la femme de son rival pour parachever sa vengeance : « The real clincher would be to get her pregnant » (*I* 268).

déconfiture de l'époux inconstant est d'autant plus achevée que Richard, impuissant depuis des mois, ne peut satisfaire Antice, sa conquête d'un soir. Grâce au vengeur hilarant qu'est Richard (« He was a revenger, in what was probably intended to be a comedy » [I 133]), la muse de la colère comique est ici moins Agon que « Decepticon » car Richard, qui s'imaginait en roi de la duperie (« All Decepticon » [I 35]), se fait prendre au piège de ses propres manigances. En somme, les colères des machos cocus n'emportent pas l'adhésion du lecteur, le pacte de lecture reposant plutôt sur une « suspension délibérée de la compassion »<sup>82</sup>. Le lecteur est au contraire incité à se repaître de la déchéance du macho. Dès lors, le verdict de Natasha Walter, pour qui les procédés de distanciation abondent dans la fiction proprement dialogique de Martin Amis, semble fort avisé : « as Amis pushes his characters deeper and deeper into the dirt, ridiculing their accents and bodies, their social ineptitude and myriad failures, their wounded faces and their impotence—well his readers begin to feel more and more comfortable. You know these tales aren't about you, not really »<sup>83</sup>. Le pacte axiologique ne repose pas sur une constante connivence entre macho et lecteur empirique. Il serait plutôt possible de parler de dissociation de la sympathie car le texte incite l'intelligence du lecteur à goûter le ridicule des comportements machistes, incultes, imbéciles et stériles. Le macho est dénoncé comme un être infra-humain et un anti-modèle fictionnel. Martin Amis ne peut être considéré comme le saint patron des machistes<sup>84</sup>.

De surcroît, les textes condamnent sans équivoque l'un des piliers de la phallocratie, en l'occurrence l'industrie pornographique. Ainsi, John est tancé par une dame qui lui demande indignée comment il peut admirer le contenu de magazines pornographiques (« How can you look at these things? »), question à laquelle John est bien en peine de répondre : « I've no idea »

---

<sup>82</sup> Adaptant la célèbre expression de Coleridge, Madelena Cropley-Gonzalez applique la formule « willing suspension of empathy » pour résumer la manière paradoxalement éthique dont fonctionne *Time's Arrow*. Cette idée rend aussi compte du fonctionnement de la comédie de la colère. Madelena Cropley-Gonzalez, « *Time's Arrow: A Terminal Fiction* », *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise*, éd. Max Duperray (Aix-en-Provence : PU de Provence, 1996) 126.

<sup>83</sup> Natasha Walter, « Fat Men, Thin Lives », rev. of *Heavy Water and Other Stories*, by Martin Amis, *New Statesman* 25 Sept. 1998: 82.

<sup>84</sup> Quand Alan Rusbridger affirme à propos de *Experience* (« But the Unauthorised Version has him down as the patron saint of Lads' Lit »), Martin Amis tourne en dérision une telle étiquette : « 'What is this Lads' Lit stuff? He asks. 'There was a lecture at this conference [held in April 2000 at the Huntington Library in San Marino, California] called Lads' Lit, and it traced the line between Kingsley and me and Nick Hornby, but I don't think even Nick Hornby is laddish really. I mean lads don't write novels. They're down the pub. Being a writer means that you spent at least half your life by yourself; that's the defining thing. A lad is not a lad by himself, he's only a lad when he's with the lads. You can't walk around in your own house being a lad, can you? It's a communal activity' ». Alan

(*M* 159). Par la mise en italiques du verbe « *look* » qui porte l'accent principal de la phrase, la transgression scopique inhérente à la pornographie est dénoncée grâce à l'indignation de la locutrice. La leçon ne reste pas lettre morte dans la mesure où John est touché par cette accusation *ad hominem* : « Oh, sugar, Jesus, why couldn't you pick on someone else? Why couldn't you pick on someone with a little more to lose? (*M* 159). Bien que son langage soit sexiste, son comportement grossier est ébranlé et, aux yeux du lecteur, désavoué par l'accusation portée par cette femme. Le lecteur comprend sans peine que l'inconnue qui accoste John relaie les valeurs soutenues par les textes de Martin Amis. *Success*, pourtant accusé de promouvoir une vision nihiliste de la femme<sup>85</sup>, confirme en réalité la mordacité de la satire. En effet, ce roman dramatise par le réalisme grotesque la violence que constitue la pornographie pour le corps de la femme :

I flicked through six or seven of those magazines, all of which were evidently still in the business of showing men what the insides of women's vaginas and anuses look like. There are hundreds of these girls in every magazine, and there are hundreds of these magazines in every shop, and there are hundreds and hundreds of shops. Where do these girls come from and how do they get hold of them and make them show us what the insides of their vaginas and anuses look like? They must have asked nearly every girl in the world to do it by now. Have they asked Jan yet, or Ursula, or Phyllis at Dino's? Pretty soon they'll run out of girls who will do it. Then they'll have to find ways of making the girls who won't do it do it. Then we'll know what the insides of every girl's vagina and anus look like. That'll be good too. (*S* 195)

Fondé sur une gradation hyperbolique, ce passage sollicite chez le lecteur une réaction diamétralement opposée à la satisfaction malsaine du jeune homme. Si Martin Amis montre comment la pornographie, art impudique par excellence, révèle l'intime au grand jour, c'est dans le but non de satisfaire mais d'écœurer son lecteur, grâce à la répétition chronique de termes anatomiques<sup>86</sup>. En outre, même si ce passage s'adresse au lecteur comme s'il s'agissait d'un homme (« show men » devient « show us »), le but n'est pas de faire injure aux femmes mais bel et bien aux hommes qui sont les principaux consommateurs de supports pornographiques. S'il existe une dose de sexisme dans l'exclusion des lectrices, c'est à l'encontre des hommes que cette discrimination s'opère. *Money* fait porter aux hommes la responsabilité de l'existence de la pornographie (« Without you they wouldn't exist » [*M* 159]) alors que *Success* interroge

---

Rusbridger, « All About My Father », *The Guardian* 8 May 2000, 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,218578,00.html>>.

<sup>85</sup> Dans un article consacré au traitement des femmes dans l'œuvre du romancier Ian McEwan, Angela Roger affirme que McEwan et Amis, dans *Success* notamment, promeuvent une vision nihiliste des femmes : « a nihilistic view of women ». Angela Roger, « Ian McEwan's Portrayal of Women », *Forum for Modern Language Studies* 32.1 (Jan. 1996): 18.

<sup>86</sup> La saturation du lecteur s'opère par la répétition car, dès la section consacrée au mois de mars, Terry convoque une expression analogue : « girls show the insides of their vaginas and anuses to the world for money » (*S* 52).



directement le lecteur sur son attitude vis à vis de la pornographie (« Do you do it much? How often? Less often than you want or more often than you want? » [S 53]) dans le but de souligner le degré de dépendance malade qu'induit cette industrie. En cherchant à modifier une caractéristique culturelle sexiste, *Success* condamne la misogynie alors que *Money* vilipende l'ubiquité de la pornographie dans la société contemporaine.

Amis mine l'édifice de la masculinité en montrant de plus comment l'industrie pornographique souille le voyeur. *Success* ne fait pas longtemps mystère de ses intentions satiriques à l'égard de la pornographie puisque la bêtise de cette sexualité par procuration est épinglée sans détour : « I spent practically half my wages on nude magazines. I went to bed in a great glistening sea of those law-breaking bestiaries » (S 103). Si l'industrie pornographique abêtit les femmes au sens littéral, elle idiotifie également les voyeurs, comme John en prend conscience après avoir visionné une scène pornographique : « By the time he was through, Juanita looked like a custard-pie joke, which I suppose is what she was. The camera proudly lingered as she spat and blinked and coughed... hard to tell, really, who was the biggest loser in this complicated transaction—her, him, them, me » (M 47). Si John n'a qu'une conscience embryonnaire de son propre avilissement, *Yellow Dog* se montre plus explicite encore, par l'entremise de Brendan qui vient de regarder *Princess Lolita*, adaptation érotique des mésaventures de la princesse Victoria : « It was with a sense of himself revised dramatically downward that he stood, and pressed the eject » (YD 258). *London Fields* également met en exergue les ravages de l'industrie pornographique sur Keith quand il contemple avec Nicola des oiseaux jouant dans une flaque d'eau :

'Like...' Keith grinned fondly. 'It's like birds playing in a pool.'

'Like birds playing in a pool, Keith?'

'You know. Girls. Playing in the swimming-pool.'

'Ah yes.' Nicola thought of the kind of video Keith might occasionally get his hands on. (LF 128)

Keith, influencé par la pornographie, perd le sens des réalités<sup>87</sup> et le lecteur, hilare, se moque à distance de telles obsessions monomaniaques. Si l'argot est selon Julia Kristeva un moyen d'exclusion de l'autre, ce passage rappelle que la réciproque est tout aussi vraie : l'argot est un moyen de montrer aussi l'isolement de l'onaniste, adepte de mots dont lui seul comprend le sens. Steve Cousins dans *The Information* et Clint Smoker dans *Yellow Dog* sont des figures de la

---

<sup>87</sup> Brian Finney par exemple note l'impact néfaste de la pornographie sur le protagoniste de *London Fields* : « Keith's attitude to women and sex is entirely conditioned by the media, especially the porn industry » (Finney 1995: 11).

solitude que condamnent les textes. Tous deux célibataires endurcis et inconditionnels de la pornographie, ils font partie de la classe des onanistes dont *Yellow Dog* parle sans détour : « wankers » (*YD* 24). Le procédé de la justice poétique revêt une portée satirique dans la mesure où Clint Smoker est énucléé par Joseph Andrews (*YD* 330), comme s'il était victime de son voyeurisme pornophile qui l'a rendu aveugle à la beauté de la féminité et de l'amour non médiatisé<sup>88</sup>. Dès le deuxième roman de Martin Amis, le mâle se fait punir pour ses penchants dépravés car Johnny brûle la collection de magazines pornographiques appartenant à Whitehead (*DB* 153-54). De même, John Self est ruiné à la fin de *Money*, à cause notamment de l'argent qu'il a gaspillé en supports pornographiques<sup>89</sup>. Si la pornographie et « l'obscénification de la vie de tous les jours »<sup>90</sup> constituent un vivier comique, la fiction de Martin Amis dénonce sans complaisance cette industrie, ce qui permet de battre en brèche les accusations de sexisme envers les femmes car les féministes ont souvent noté que la pornographie fait partie des violences infligées aux femmes<sup>91</sup>. La comédie de Martin Amis milite contre un type de sexisme mis en accusation par le féminisme.

De surcroît, les textes tournent en dérision les séducteurs-payeurs. La prostitution réduit la femme à une marchandise charnelle, comme l'illustre la manière dont *Other People* décrit une femme qui accompagne un homme pour de l'argent : « her hair was as red as meat » (*OP* 112). Si la transaction bestialise la femme, le client n'en sort pas particulièrement grandi puisqu'il investit dans un morceau de viande humaine pour satisfaire son appétit sexuel. C'est également ce marché de dupes que satirise *Money* qui montre à quel point le macho est lui aussi victime dans une transaction lors de laquelle il paie pour jouir, ou en tout cas, pour tenter de jouir : « She nearly always does go to bed with me, if I shout at her a lot or threaten her or give her enough

---

<sup>88</sup> Le châtement qu'inflige *Yellow Dog* à Clint Smoker rappelle le traitement que réserve *What a Carve Up!* à Thomas Winshaw, figure du voyeur s'il en est : « the bloodshot eye of Thomas Winshaw fixed for ever in its last, unblinking, lifeless gaze ». Jonathan Coe, *What a Carve Up!* (1994; Harmondsworth: Penguin, 1995) 458.

<sup>89</sup> C'est ce que note Elie A. Edmondson : « Self's globe-trotting consumption of everything pornographic had not been financed by Goodney. He had blown his own money on porn » (Edmondson 152).

<sup>90</sup> L'expression « the obscenification of everyday life » se trouve dans *Yellow Dog* (11).

<sup>91</sup> Voir à ce sujet l'article « Violences » dans le *Dictionnaire critique du féminisme* (245-50). La satire féroce de l'industrie pornographique est corroborée par les écrits journalistiques de Martin Amis. En effet, dans le long article « Porno's Last Summer », Martin Amis remarque que les films pornographiques produits à la chaîne en Californie mêlent de plus en plus sexualité et violence : « The new element is violence » (*Vintage* 177). Il rapporte ensuite le témoignage d'une actrice violentée lors du tournage d'un film éloquent intitulé *Rough Sex*, dont l'idée était de conjuguer sexe et brutalité (*Vintage* 178). *Money* dénonce déjà l'extrême violence du discours pornographique par l'intermédiaire de John, qui contemple incrédule les notices d'un cinéma pornographique : « The graffiti is written in black magic-marker on yellow cards, to which curious pin-ups are attached. This bitch has a gash so big. Watch the

money » (*M* 151). Il est difficile de ne voir dans cette tirade que le portrait sexiste d'une femme matérialiste. La colère de John est en effet dénuée d'une quelconque noblesse et le portrait du macho en micheton n'est guère plus reluisant : colère et comédie satirique ne font qu'un pour dénoncer le séducteur-payeur. Les adeptes de la prostitution, tel John qui se rend dans une maison close et se trouve confronté à une prostituée autoritaire dénommée She-She, sont eux aussi tournés en ridicule : « she bade me recline on the high wall bed, as if for a medical inspection. Yeah, that's what it felt like: a much-dreaded, long-overdue and sinisterly ritzy visit to the dick-doctor. 'Why don't you make yourself more comfortable?' she asked, with a touch of joshing indignation » (*M* 102). La comédie langagière, véhiculée par le style paronomastique portant sur « dick-doctor », constitue la première étape de l'humiliation subie par John. S'ensuit en effet un dialogue agonistique sur la somme que John doit déboursier, âpre négociation au terme de laquelle il cède à toutes les exigences de She-She et conclut, dépité : « 'You certainly know how to turn a guy on,' I said, all passion spent, and flicked another twenty into the pool » (*M* 104). C'est une humiliation de la même nature mais plus accusée encore qu'endure Whitehead aux mains d'une prostituée nommée Melissa. La vue des gadgets sexuels déployés par Melissa ayant achoppé à le stimuler, Whitehead provoque la fureur de cette dernière en lui suggérant une méthode moins artificielle et plus humaine : « Go on. Bugger off. Go on, bugger off, you dirty little sod » (*DB* 150). Le chapelet d'invectives qui s'abat sur le personnage masculin montre l'inversion complète d'une situation machiste par excellence. Suite au renversement du rapport de force entre la péripatéticienne et son client, l'humiliation culturellement réservée à la femme est transférée au seul homme. Outre qu'elle éreinte la pornographie, la comédie de Martin Amis condamne avec virulence la prostitution, autre pilier fondamental de la phallocratie.

Si une analyse approfondie de *Dead Babies*, de *Success*, de *Money* et de *London Fields* (les romans les plus souvent taxés de sexisme) permet d'atténuer sensiblement les accusations de misogynie portées contre l'œuvre de Martin Amis, il est un texte peu connu susceptible de convaincre les sceptiques. En effet, la pièce de théâtre intitulée « It's Disgusting at Your Age » que Martin Amis publie en 1976 repose sur l'inversion des rôles traditionnellement dévolus aux hommes et aux femmes. Les femmes, Felicity et Miranda, se comportent de manière agressive et dominatrice tandis que Freddie et James se plaignent de leur condition subalterne. La perspective inhabituelle qu'épouse cette pièce permet à l'auteur de mettre en scène l'irritation de Freddie,

---

fuck pigs frolic in torrents of scum. Juanita del Pablo gets it in the ass. Who writes these things? Clearly someone on

personage masculin exaspéré d'être traité comme une vulgaire machine sexuelle : « Yes, I suppose that's all we're good for. Not for talking. Not for going out together. Just for that. That's the only thing we're any good for, isn't it? Isn't it? » (Amis 1976: 24). Sorte de plaidoyer féministe, cette tirade, rendue comique par l'inversion des rôles sociaux, permet de dénoncer le machisme ordinaire qui fait violence aux femmes. Ainsi, loin d'être un artifice gratuit et stérile, le changement de point de vue défamiliarise les rôles sexuels et démontre que féminité et masculinité sont des construits sociaux dénués de tout fondement naturel. Or il s'agit précisément de la démarche féministe de dévoilement du sexisme que préconise Sara Mills<sup>92</sup>. Si Martin Amis ne disconvient pas du fait que l'on ne naît pas femme mais qu'on le devient, il rappelle ici la nécessaire implication : on ne naît pas homme non plus. Masculinité et féminité sont des constructions culturelles, évidence « post-féministe » que résume Frédéric Regard :

Il n'y a pas d'universalité de la féminité. La féminité est un mythe, tout comme la masculinité, car ces deux modalités de l'être sont le fruit d'un discours, c'est-à-dire d'un jeu de pouvoir [...]. Autrement dit, le critique doit comprendre qu'il n'y a pas d'âme féminine, de sensibilité féminine, d'esprit féminin, pas plus qu'il n'y a d'essentialité de la masculinité, de la folie, de la perversité, de la souveraineté. (Regard 2002 : 7)

Pour un écrit de jeunesse, « It's Disgusting at Your Age » propose un regard pertinent et avant-gardiste sur la différence sexuelle, dimension qui bat en brèche les poncifs critiques stigmatisant les limitations idéologiques de Martin Amis et de ses écrits. L'auteur ne fait pas l'apologie du mâle mais s'interroge sur la masculinité, si l'on en croit James Diedrick : « his novels have always come to query masculinity, not to praise it » (Diedrick 2004: 20). Il s'agit d'une opinion qu'il réaffirme encore plus nettement : « For all the press about Amis's testosterone-poisoned prose, his fictions have always come to anatomize masculinity, not to praise it » (Diedrick 2004: 161). Quelle meilleure preuve que le monde inversé qu'Amis imagine dès 1976, renversement qui œuvre pour l'avènement d'une ère post-machiste<sup>93</sup> ? Au lieu de propager la *doxa*, Amis ambitionne de transformer le monde et le regard du lecteur ou de la lectrice sur les questions de sexisme<sup>94</sup>. D'un point de vue esthétique, c'est par une expérience de « l'altérité collective »

---

exceptionally cool terms with the opposite sex » (M 47).

<sup>92</sup> « Once those [retrograde] constructions have been described and 'made strange', it is to be hoped that readers will be able to find other narratives which are more productive (Mills 218).

<sup>93</sup> Il n'est pas anodin que le premier chapitre de *Yellow Dog*, décrivant le mari parfait du 21<sup>e</sup> siècle, soit intitulé « Renaissance Man » (YD 3-15).

<sup>94</sup> Si le contenu idéologique de la fiction publiée par Martin Amis ne fait plus aucun doute, l'idée selon laquelle Martin Amis lui-même est misogyne reste tenace et mérite que l'on y prête attention, ne fût-ce que parce que la critique a éprouvé bien des difficultés à faire le départ entre les écrits de cet auteur et ses déclarations en tant que mari, père de famille ou simple citoyen. Adam Mars-Jones ne fonde-t-il pas ses accusations de sexisme dirigées contre *Einstein's Monsters* sur la décision patriarcale de tuer femme et enfants que prendrait Martin Amis en cas

(Lecerclé et Shusterman 22)<sup>95</sup> qu'Amis se propose d'agir sur le lecteur, selon un procédé que résume Jeanette Winterson : « Art is a way into other realities, other personalities. When I let myself be affected by a book, I let into myself new customs and new desires »<sup>96</sup>.

Or voir le monde selon une double perspective, de chaque bout de la lorgnette, implique réciprocité et complexité. Par conséquent, pour éviter la chausse-trappe du manichéisme, la comédie de Martin Amis satirise les travers du féminisme lorsque ce mouvement devient dogmatique et sectaire. Jamie, pour avoir prétendu que les femmes n'ont pas le même sens de l'humour que les hommes, se fait admonester par ses colocataires dans une version parodique d'Orphée déchiré par les Bacchantes :

'Yawn yawn yawn,' said Lily.

'Oh, what crap,' said Jo.

'Give him a Valium, somebody,' said Augusta. (*OP* 161)

Le féminisme épidermique et sectaire de l'entourage de Jamie est satirisé par la gradation hyperbolique, qui cherche à faire sourire lecteurs et lectrices. *Money* également démontre qu'il n'est pas moins sexiste de diaboliser l'homme que la femme. Karen Krankwinkl, mariée, mère de trois enfants et auteur de *Not on Our Lives*, affirme par exemple que la sexualité humaine relève

---

d'holocauste nucléaire ? Il convient dès lors d'explorer l'approche biographique à laquelle recourt Adam Mars-Jones en analysant les propos tenus tout au long de sa carrière par Martin Amis. En 1987, année de la parution de *Einstein's Monsters*, Martin Amis dévoilait ce qu'il pensait du féminisme en tant que citoyen et en tant qu'écrivain : « Si je demeure persuadé que les féministes ont raison d'être féministes, il faut aussi comprendre qu'un romancier est à la recherche d'effets. Si tout le monde était féministe, on s'ennuierait à mourir » (Bitoun 10). Dans ce même entretien, il confesse que sa rencontre avec Gloria Steinem, datant de 1984, l'a convaincu de la pertinence des combats féministes, comme le montre l'essai très chaleureux qu'il publie dans *The Moronic Inferno* sous le titre « Gloria Steinem and the Feminist Utopia » (*Moronic* 138-43). C'est de cette prise de conscience effectuée au début des années 1980 qu'il parle dans un entretien accordé en 2000 à Alan Rusbridger lorsque le journaliste lui demande si, depuis qu'il est entouré de sa nouvelle femme et de leurs deux filles, ses opinions sur le féminisme ont évolué : « No. I wrote a piece about Gloria Steinem in 1984 or so, and she actually converted me because her arguments are irresistible » (Rusbridger). En outre, dans un article publié en 1991 et reproduit dans *The War Against Cliché*, il explique plus avant son opinion sur le féminisme : « Feminists have often claimed a moral equivalence for sexual and racial prejudice. There are certain affinities; and one or two of these affinities are mildly, and paradoxically, encouraging. Sexism is like racism: we all feel such impulses. Our parents feel them more strongly than we feel them. Our children, we hope, will feel them less strongly than we feel them. People don't change or improve much, but they do evolve. It's very slow » (*War* 9). Il est dès lors peu surprenant qu'en 1997 Martin Amis nie en bloc les accusations de sexisme, de misanthropie et de mégalomanie qui sont souvent formulées à l'encontre de sa personne, et par contamination, de son œuvre : « he is a misogynist/ a misanthrope/ a megalomaniac (he's not) ». Tim Adams, « Success. Money. Happy? », *The Observer* 12 Oct. 1997, 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,102083,00.html>>. Dans « The Voice of the Lonely Crowd » publié en 2002, Amis condamne sans détour la misogynie inhérente à un Islam radical : « The champions of militant Islam are, of course, misogynists, woman-haters » (Amis 2002). Aussi, l'opinion d'Adam Mars-Jones, s'appuyant sur une déclaration d'intention datant de 1987 paraît peu défendable.

<sup>95</sup> Ces deux critiques font plus généralement de la littérature une expérience de l'altérité : « il sera soutenu dans ces pages que la littérature est concernée par l'altérité plutôt que par l'identité » (Lecerclé et Shusterman 13).

<sup>96</sup> Jeanette Winterson, *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* (1995; London: Vintage, 1996) 26.

du viol : « all lovemaking was rape even though it did not look like that to the participants » (*M* 136). La répartie de John est à la hauteur du sexisme de Karen : « Well, Karen, I wouldn't rape you with a ten-foot pole. But, then perhaps all chicks get to look like that, when they've been raped a few thousand times » (*M* 136). Misogynie et misandrie, deux sexismes inflexibles et stériles, sont mis en regard et dénoncés de concert comme le *summum* du ridicule. De même, *The Information* satirise la colère des féministes contre le sexisme du langage. En effet, la personne qui vient parler à Richard après sa conférence à Boston a sous le bras un exemplaire de *L'idiot* de Dostoïevski :

This book was stained too, not by gouts of blood but by the vying colours of two highlighting pens, one blue, one pink. And not just two pages but the whole six hundred. Everytime the letters *h* and *e* appeared together, as in *the, then, there*, as in *forehead, Pashlishtchev, sheepskin*, they were shaded in blue. Every time the letters *s, h* and *e* appeared together, as in *she, sheer, ashen, sheepskin*, etc., they were shaded in pink. And since every *she* contained a *he*, the predominance was arguably and unsurprisingly masculine. Which was exactly her point. (*I* 375)

Cet extrait littéralise la thèse féministe selon laquelle le langage est sexiste pour mieux démontrer l'idiotie d'une telle proposition, comme le souligne le titre du roman de Dostoïevski. En outre, Richard, quand il affirme : « She reeked of spinst. [...] Spinst. Spinst. Like unmarried men reek of batch » (*I* 36), s'élève contre le terrorisme intellectuel d'un féminisme jusqu'au-boutiste qui souhaite proscrire certains mots tendancieux. Or l'écrivain montre que le langage n'est pas en lui-même sexiste puisqu'il existe deux notions équivalentes, l'une s'appliquant de manière péjorative à un homme et l'autre à une femme. Il démonte ainsi l'un des arguments de ceux qui considèrent que le langage présente des « asymétries lexicales » qui traduiraient l'idéologie patriarcale du langage. Or le « déterminisme langagier », hypothèse selon laquelle le langage est de manière inhérente sexiste car il a été créé par les hommes, n'est pas tenable d'un point de vue linguistique selon Paul Simpson. Dans *Language, Ideology and Point of View*, le linguiste irlandais démontre que le sexisme n'est pas inhérent au langage mais que c'est l'énonciateur qui fait une utilisation sexiste ou non du langage<sup>97</sup>. Toril Moi dans *Sexual/Textual Politics* arrivait en 1985 à une

---

<sup>97</sup> Voir Paul Simpson, *Language, Ideology and Point of View* (London: Routledge, 1993). Paul Simpson répond ainsi à Dale Spender qui dans *Man Made Language* (1980) prétend que la langue anglaise, ayant été créée par les hommes, est par nature sexiste. Or Paul Simpson démontre qu'une telle hypothèse emprunte aux théories aujourd'hui discréditées d'Edward Sapir et de Benjamin Lee Whorf selon qui les mots précèdent les concepts. Si l'on pousse le raisonnement jusqu'à l'absurde, ce postulat induit que, si un mot tombe en désuétude, le concept qu'il désigne disparaît aussitôt : « In this view, words precede concepts, so if you have few words, your perception of the world around you will be seriously impoverished. [...] In fact, if followed through, a Whorfian solution to the problem of urban decay would not be to demolish tall ugly buildings, but simply to remove, Orwellian style, the words that refer to them » (Simpson 163-64). Paul Simpson suggère à la place une théorie « fonctionnelle » du langage qui fait porter à l'énonciateur l'entière responsabilité idéologique de l'énoncé. Si un énonciateur, par le biais de termes tels que

conclusion analogue : les exemples empiriques de langage sexiste prélevés dans divers *corpora* ne reflètent pas tant le sexisme du langage que le rapport de forces entre les sexes<sup>98</sup>.

La critique du terrorisme intellectuel qu'impose le féminisme s'intègre plus largement à une critique acerbe du politiquement correct, comme en témoigne l'opinion de Gwyn lorsqu'il est interrogé sur sa vision de la différence sexuelle : « I find I never think in terms of men. In terms of women. I find I always think in terms of ... *people* » (*I* 30). Par les trois points et par les italiques, le texte trahit le caractère convenu d'une affirmation qui se veut profonde mais qui n'est en réalité qu'une pensée de seconde main. La satire implicite qu'inscrit la typographie dans le texte est explicitée par le discours enflammé de Richard contre Gwyn : « A very *low-level* remark, if I may say so. Hey, Gwyn. You know what you remind me of? A quiz in a colour magazine—you know, Are You Cut Out To Be a *Teacher*? Final question: would you rather teach a) history, or b) geography, or c) ... *children* » (*I* 30). Par le même jeu typographique (les points de suspension et les italiques) concluant cette tirade, la colère de Richard brocarde la sclérose intellectuelle de Gwyn, lequel ne parvient plus à penser de manière autonome. Il propage les « clichés de l'esprit » que lui a inoculés la *doxa* dominée par le politiquement correct<sup>99</sup>. Au-delà de Gwyn, Amis vilipende les interdits édictés par la dictature du politiquement correct,

---

« spinster » et « wife », repère sans logique aucune une femme par rapport à l'homme, cela n'illustre pas le phallocentrisme du langage. Ce phénomène trahit seulement l'utilisation phallocentrique du langage que fait l'énonciateur (Simpson 172-75).

<sup>98</sup> « [T]his fact [that sexism dominates the English language] does not necessarily have to do with the inherent structure of the language, let alone with any conscious plot. It is an effect of the dominant power relationship between the sexes ». Toril Moi, *Sexual/Textual Politics* (London: Routledge, 1985) 158.

<sup>99</sup> Martin Amis n'a jamais caché son mépris pour la « pensée » politiquement correcte qu'il considère comme une injure faite à l'intelligence humaine : « 'Politically correct' is a better designation than 'bien pensant': both bespeak a strong commitment to the herd instinct, but P.C. suggests the necessary regimentation » (*War* 164). Bien que le but du politiquement correct semble louable car il s'agit d'accélérer l'évolution naturelle des mœurs, cette ambition est condamnable car elle repose sur un inévitable terrorisme intellectuel : « To achieve this, it will need a busy executive wing, and much invigilation. What it will actually entrain is another ton of false consciousness, to add to the megatons of false consciousness already aboard, and then a backlash » (*War* 164-65). C'est le lien entre politiquement correct et terrorisme intellectuel qu'explore Martin Amis dans « The Voice of the Lonely Crowd » : « The current ideology, known to us by the wearying clunk of its initials, is bottom-up, working through the mass and not away from it. There is a vague feeling that PC, having made its gains in the restriction of the sayable, is now in modest retreat. And it is true that the expansionist phase, with its denunciations, its invigilations, its organised execrations, seems to have run its course. On the other hand, PC now occupies the preferred territory of all ideologies: it is among schoolchildren. The language and literature papers in our national exams are becoming implicit invitations to ideological conformity; and everyone knows that there are few marks to be had for bucking the earnest line on, say, Maya Angelou. The weaker pupils will take the false comfort of belonging to a consensus; the stronger will simply receive early training in the practice of hypocritical piety. We recognise this mental atmosphere, and its name is anti-intellectualism. [...] PC is low, low church—it is the lowest common denomination » (Amis 2002). Il n'est pas le seul écrivain à s'insurger contre l'anti-intellectualisme. Jeanette Winterson condamne aussi les accusations d'élitisme souvent lancées à l'endroit de l'art : « elitist is the favourite insult of the British and the Americans » (Winterson 1995: 16).

courant idéologique qui condamne l'écrivain et l'intellectuel au psittacisme. En brimant l'intelligence humaine, les diktats politiquement corrects débouchent sur une littérature des bons sentiments qu'illustre *Amelior*, utopie insipide et illisible publiée par Gwyn. Or, pour Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, les bons sentiments sont le signe d'une littérature inférieure<sup>100</sup> alors que Frédéric Regard se défie « des bons sentiments 'humanistes' »<sup>101</sup>. L'art que promeut Martin Amis vise au contraire à faire prendre conscience de la dangerosité de tout « prêt-à-penser », programme qui illustre la fonction de l'art véritable selon Jeanette Winterson : « Art is conscious and its effect on its audience is to stimulate consciousness » (Winterson 1995: 26).

La comédie de la colère accuse l'art provocateur de Martin Amis dont l'œuvre fait flèche de tout bois en s'attaquant de front au machisme, au patriarcalisme, au « féminazisme »<sup>102</sup> et au politiquement correct. En d'autres termes, les figures de la colère montrent comment Martin Amis dénonce les sexismes et dogmatismes grâce au « correctif du rire et de la critique » (Bakhtine 1978 : 414). Écriture subversive minant le politiquement correct sans sombrer dans le politiquement incorrect, la comédie de Martin Amis ne cède pas non plus au relativisme moral. Elle se fait au contraire le bras armé d'une satire militante qui souhaite être « l'envers même de tout dogmatisme »<sup>103</sup>. Martin Amis prend le risque de choquer ceux qui ont des certitudes trop bien ancrées : « *Epater les bien-pensants* (outraging the righteous, appalling the politically correct) could happily serve as the watchword of Martin Amis's own novels and a key to their perverse, provocative logic » (Ryan 207). Martin Amis, par la transgression de la *doxa*, prend le risque d'être incompris et relégué au rang d'écrivain peu recommandable. Pourtant le jeu en vaut la chandelle car le meilleur moyen de réaffirmer l'utilité sociale de la littérature est justement de s'évertuer à faire vaciller les convictions sclérosantes des lecteurs. Force est donc de constater

---

<sup>100</sup> En effet, pour ces deux critiques, « la 'littérature' d'identité est une littérature de bons sentiments ». Or la littérature d'identité permet une expérience esthétique inférieure à la littérature d'altérité. Par conséquent, comme « la tâche de la critique littéraire est aussi de séparer le bon grain de l'ivraie », la littérature des bons sentiments est une littérature inférieure (Lecercle et Shusterman 21-22).

<sup>101</sup> Frédéric Regard, « Le cinéma d'auteur selon Graham Greene : principes d'une 'eikono-graphie' », *Etudes britanniques contemporaines* 26 (juin 2004) : 94.

<sup>102</sup> Cette formulation renvoie au stéréotype de la « Feminazi » ou « Bra Burner » qu'expliquent Frida Kahlo et Kathe Kollwitz (59-60).

<sup>103</sup> Il s'agit de la manière dont Frédéric Regard définit le postféminisme (Regard 2002 : 11). On mesure dès lors l'écart qui existe entre la réputation sulfureuse de Martin Amis et les principes que sa fiction promeut en réalité.



que la « logique provocative » de Martin Amis n'est pas gratuite : « Tough this be madness, yet there is method in't »<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Le célèbre aparté de Polonius se trouve à l'acte 2, scène 2, vers 205 de William Shakespeare, *Hamlet*, ed. G. R. Hibbard (Oxford: OUP, 1994) 214.

## Deuxième partie : le sublime de la colère.

### Introduction de la deuxième partie : le sublime.

Que colère et sublime entrent en résonance, nul ne saurait le nier. Pour preuve, Kant « évacue du beau l'émotion, pour en faire l'apanage de ce qu'il appellera le 'sublime' »<sup>1</sup>, comme le pose le paragraphe 13 de *Critique de la faculté de juger* : « Un jugement de goût sur lequel attrait et émotion n'ont aucune influence (quand bien même on peut les associer à la satisfaction prise au beau) et qui, en ce sens, a uniquement pour principe déterminant la finalité formelle, est un *pur jugement de goût* »<sup>2</sup>. Pour le philosophe allemand, sublime et colère entretiennent naturellement un rapport étroit puisqu'il affirme dans la « Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants » : « Tout affect relevant du *genre courageux* (celui qui éveille en nous la conscience des forces qui nous permettent de vaincre toute résistance) (*animi strenui*) est *esthétiquement sublime*, par exemple la colère, voire le désespoir (j'entends le désespoir *indigné*, non pas certes le désespoir *découragé*) » (Kant 1790 : 256)<sup>3</sup>. Dès 1764, dans *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Kant pose que « [I]a colère d'un homme redoutable est sublime, telle la colère d'Achille dans l'*Illiad*e, par exemple »<sup>4</sup>. S'agissant du domaine plus strictement littéraire, Nicolas Boileau, dans le chant III de l'*Art poétique*, anticipe aussi l'intuition de Kant en posant que « la colère est superbe et veut des mots altiers »<sup>5</sup>. S'il serait une gageure de prétendre circonscrire en quelques pages le sublime, il est néanmoins nécessaire de comprendre les principales conditions d'émergence de ce mode pour mieux en cerner l'utilité dans l'appréhension de la colère amnésienne.

Systématiquement opposé au beau depuis Burke<sup>6</sup>, le sublime se présente sous le signe du paradoxe, comme le souligne Pierre Hartmann : « le sublime naît de la sensation paradoxalement

---

<sup>1</sup> Baldine Saint Girons, « Sublime », *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Universalis, 1997) 767.

<sup>2</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alain Renaut (1790 ; Paris : Aubier, 1995) 202 ; paragr. 13.

<sup>3</sup> En appariant colère et courage, Kant se situe dans le droit fil d'Aristote et de Hobbes. Voir « Introduction générale », pages 63-64.

<sup>4</sup> Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, traduit de l'allemand par Monique David-Ménard (1764 ; Paris : Flammarion, 1990) 88.

<sup>5</sup> Voir « Introduction générale », page 49.

<sup>6</sup> Edmund Burke compare le beau et le sublime afin de mettre en lumière les différences qui séparent ces deux sentiments : « On closing this general view of beauty, it naturally occurs, that we should compare it with the sublime; and in this comparison, there appears a remarkable contrast. For sublime objects are vast in their dimensions,

délicieuse de la terreur »<sup>7</sup>. Si le caractère contradictoire du sublime est maintenant acquis, c'est Edmund Burke qui le premier a mis au jour l'antagonisme inhérent à ce mode, mélange de terreur et de plaisir : « that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime » (Burke 115; part II, sect. VIII). Parce qu'il s'entremêle à la terreur<sup>8</sup>, le délice sublime se différencie néanmoins du pur plaisir : « if the sublime is built on terror, or some passion like it, which has pain for its object; it is previously proper to enquire how any species of delight can be derived from a cause so apparently contrary to it. I say, *delight*, because, as I have often remarked, it is very evidently different in its cause, and in its own nature, from actual and positive pleasure » (Burke 164; part IV, sect. V)<sup>9</sup>. L'ambivalence consubstantielle au sublime se fait plus manifeste encore dans la mesure où la terreur ne représente pas une menace directe pour le récepteur, en raison de la distance contemplative et salvatrice qui met le spectateur du sublime hors de tout danger, ainsi que le rappelle Burke : « The passions which belong to self-preservation [...] are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances » (Burke 97; part I, sect. XVIII). C'est donc grâce à la distance qui permet de jouir en toute quiétude du spectacle que la menace inhérente au sublime, « toujours latente et indirecte » (Saint Girons 1997 : 766), demeure délicate, comme le pose encore récemment Jean-Jacques Lecercle<sup>10</sup>.

---

beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the great rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it sensibly; the great in any case loves the right line, and when it deviates, it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive ». Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*, ed. David Womersley (Harmondsworth: Penguin, 1998) 157; part III, sect. XXVIII. Ce passage, parmi tant d'autres comparables, permet à Baldine Saint Girons de conclure que l'ouvrage de Burke « constitue, en effet, la première tentative [avant Kant] pour opposer systématiquement le sublime au beau ». Baldine Saint Girons, « Avant-propos », *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduit de l'anglais par Baldine Saint Girons (1990 ; Paris : Vrin, 1998) : 8. Comme le montrent les premières lignes de cette introduction, Kant reprend à son compte la dichotomie burkienne.

<sup>7</sup> Pierre Hartmann, *Du sublime : de Boileau à Schiller* (Strasbourg : PU de Strasbourg, 1997) 41.

<sup>8</sup> C'est une caractéristique que Burke développe à maintes reprises, notamment dans la section intitulée « Of the SUBLIME »: « Whatever is fitted to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime* » (Burke 86; part I, sect. VII).

<sup>9</sup> Dès les premières pages de son ouvrage, Burke affirme que le sublime procède d'un délice ambigu : « this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call *sublime* » (Burke 97; part I, sect. XVIII).

<sup>10</sup> Jean-Jacques Lecercle énonce en effet que « le spectacle des éléments déchaînés est sublime, pour peu que moi, l'observateur, soit hors de leur portée ». Jean-Jacques Lecercle, « Le paradoxe du sublime, ou : M. Fenouillard disparaît dans l'onde amère », *Postérité du sublime*, éd. Max Duperray (Paris : Mallard, 2000) 11. Le principe énoncé par le critique français rappelle presque *verbatim* la manière dont Burke résume la situation du récepteur dans

Les théoriciens ultérieurs du sublime accordent une grande importance au paradoxe burkien. Si l'on en croit Jean-François Lyotard par exemple, Kant fait sienne l'ambivalence sublime décelée par Burke : « Dans le sublime, la causalité absolue n'est 'présente' qu'autant qu'elle plaît ou déplaît, en fait elle est présente en tant qu'elle plaît et déplaît à la fois »<sup>11</sup>. Au début du 19<sup>e</sup> siècle, Friedrich Schiller s'appuie lui aussi sur le paradoxe burkien et ses ramifications kantienne : « Le sentiment du sublime est un sentiment mixte. C'est la combinaison d'un *état douloureux*, qui dans sa pointe extrême se manifeste comme effroi, et d'un *état de jubilation* qui peut se hausser jusqu'au ravissement et qui, quoiqu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un plaisir, n'en obtient pas moins, auprès des âmes raffinées, la préférence sur quelque plaisir que ce soit » (Hartmann 174)<sup>12</sup>. Il est unanimement acquis que le sublime, reposant sur une « impression de ravissement [...] vouée à être négative »<sup>13</sup>, correspond à une sensation éminemment paradoxale valorisant « *le plaisir mêlé d'épouvante, l'horreur délicate, le charme terrifiant* » (Molinié 1992 : 309).

Le sublime découle en outre de la privation, notion à laquelle Burke « consacre toute une section de son ouvrage » afin de démontrer qu'il s'agit d'une « catégorie psychologique propre à faire surgir le sentiment sublime » (Hartmann 43). La section en question s'intitule simplement « PRIVATION » : « All *general* privations are great, because they are all terrible; *Vacuity, Darkness, Solitude and Silence* » (Burke 113; part II, sect. VI). Jean-François Lyotard explicite ce que le penseur irlandais entend par cette formule lapidaire : « les terreurs sont liées à des privations : privation de la lumière, terreur des ténèbres ; privation d'autrui, terreur de la solitude ; privation du langage, terreur du silence ; privation des objets, terreur du vide ; privation de la vie, terreur de la mort »<sup>14</sup>. L'accent mis sur les ténèbres permet à Marc Amfreville de conclure que « la prédominance de l'obscurité » est la « condition princeps du sublime burkien »<sup>15</sup>. Comme l'avait noté en son temps Longin (68 ; IX, 10), la pénombre et la nuit noire

---

l'avènement du sublime : « though he should be removed himself to the greatest distance from the danger » (Burke 94; part I, sect. XV).

<sup>11</sup> Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris : Galilée, 1991) 172.

<sup>12</sup> En effet, dans l'appendice de son ouvrage, Pierre Hartmann propose une traduction de l'essai que Friedrich Schiller consacre au sublime en 1801.

<sup>13</sup> Catherine Bernard, « Sublime et postmodernité (Lyotard, Norris, Jameson) : tours et détours d'un dialogue contradictoire », *Postérité du sublime*, éd. Max Duperray (Paris : Mallard, 2000b) 32-33.

<sup>14</sup> Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », *L'inhumain : causeries sur le temps* (Paris : Galilée, 1988) 110.

<sup>15</sup> Marc Amfreville, « Le sublime ou les ambiguïtés », *Revue française d'études américaines* 99 (février 2004a) : 13. Voir par exemple dans l'ouvrage de Burke « DARKNESS terrible in its own nature » (Burke 173; part IV, sect. XV),

constituent les lieux sublimes par excellence, ce qui souligne les nombreuses affinités qu'entretient le sublime tant avec le gothique<sup>16</sup> qu'avec le fantastique, lequel « est la forme moderne et populaire, mais aussi la meilleure incarnation littéraire, du sublime » (Lecerclé 2000 : 21-22).

Dans le sillage de Burke, Kant pose que l'idée de contrainte était le sublime : « Est *sublime* ce qui plaît immédiatement à travers la résistance qu'il oppose à l'intérêt des sens » (Kant 1790 : 250). De telles références à la privation ou à la contrainte traduisent et accentuent le fait que le sublime constitue un plaisir pour le moins ambigu : « La satisfaction prise au sublime de la nature est en outre par conséquent, uniquement *négative* (alors que celle qui s'attache au beau est *positive*) » (Kant 1790 : 252). Ainsi le sublime procure une émotion plaisante mais pénible grâce à laquelle l'homme prend conscience de la limitation et de l'inadéquation de ses facultés.

Le délice négatif inhérent au sublime advient tout d'abord dans le langage. Le traité séminal que Longin consacre au sublime<sup>17</sup> est un ouvrage de rhétorique visant à examiner la manière dont le sublime opère dans le discours et dans les écrits<sup>18</sup>. Le sublime, perçu « comme une force inquiétante dont il s'agit de dompter *l'impétueuse témérité* »<sup>19</sup>, puise son énergie dans cinq sources différentes : la première est « la maîtrise de bonne venue dans le domaine des idées » tandis que la seconde est la « passion violente et créatrice d'enthousiasme ». La technique joue également un rôle primordial par « la qualité de la fabrication des figures », « le choix des mots » et « la composition digne et élevée » (Longin 62 ; VII, 1)<sup>20</sup>. Plus spécifiquement, le sublime advient dans le langage grâce aux figures d'*amétron*, terme par lequel Jackie Pigeaud entend les figures qui traduisent comment le sublime « conduit toujours à dépasser la mesure, ou

---

« Why DARKNESS is terrible » (Burke 174; part IV, sect. XVI) ou encore « The effects of BLACKNESS » (Burke 175-76; part IV, sect. XVII).

<sup>16</sup> Analysant les liens que tisse la fiction de Melville avec le sublime, Marc Amfreville note que *Pierre* « a souvent été classé parmi les romans gothiques » (Amfreville 2004a : 12).

<sup>17</sup> Longin, *Du sublime*, traduit du grec par Jackie Pigeaud (Paris : Rivages, 1991). Jackie Pigeaud le souligne d'emblée, l'origine du traité fait débat : « [l']attribution de ce traité est une *quaesitio vexata*, sinon *desperata* ». Longtemps attribué à Cassius Longin, ce traité sur le sublime pourrait, selon une hypothèse concurrente, être l'œuvre de Denys d'Halicarnasse, bien que de nombreuses incertitudes demeurent (Pigeaud 41). Il pourrait par conséquent sembler plus scientifique de faire référence à cet écrit par la périphrase « le pseudo-Longin ». Toutefois, pour des raisons de simplicité et suivant les brisées de Jackie Pigeaud qui lui-même se fonde sur une tradition séculaire, on se cantonnera à dire Longin, faute de mieux.

<sup>18</sup> « Pour Longin, le sublime ne peut advenir que dans le langage » (Hartmann 14).

<sup>19</sup> C'est la manière dont Pierre Hartmann résume la démarche rhétorique de Longin (Hartmann 15).

plutôt à être sans mesure » (Pigeaud 38). Ainsi, l'orateur qui se veut sublime utilisera les anaphores (90 ; XX, 1), les épanaphores (90 ; XX, 2) les hyperboles (60 ; V), les « *polyptotes*, accumulations, variations, gradations » (93 ; XXIII, 1) ou encore les « changements de cas, de temps, de personnes, de nombres, de genres » (93 ; XXIII, 1). En outre, l'*hyperbate* (91 ; XXII, 1) et les « asyndètes » (89 ; XIX) sont précieuses, à l'instar du « serment » (84-85 ; XVI, 2, 3), de « la périphrase » (99 ; XXVIII, 1) mais aussi de la « réduction du pluriel à l'unité » (95 ; XXIV, 1). Sont également cruciaux des procédés en apparence plus modernes, telles l'utilisation du présent de narration<sup>21</sup> et la métalepse de l'auteur : « Il arrive aussi que, racontant une histoire à propos d'un personnage, l'écrivain se laisse soudainement emporter et prenne la place du personnage en question. Une figure de ce genre est un jet de passion » (97 ; XXVII, 1). En d'autres termes, les figures prisées par Longin sont celles qui créent de l'inattendu (112 ; XXXV, 5) et permettent d'induire chez l'auditeur un état de surprise (95 ; XXIV, 2), ce qui explique pourquoi, dans la onzième réflexion que Boileau adjoint à sa traduction du traité antique, l'écrivain français complète l'inventaire de Longin en faisant de l'hypallage une figure majeure du sublime<sup>22</sup>. Le rhétoricien contemporain, Georges Molinié, recense les mêmes figures avant d'ajouter l'énallage, l'ellipse et l'hypozeuxie (Molinié 1992 : 307). Baldine Saint Girons, en convoquant une typologie analogue, récapitule la manière dont procède le sublime : « suppression des transitions, hardiesse des métaphores, sens des ruptures, effets de 'suspens', sentiment d'étrangeté, retour subit à l'ordre » (Saint Girons 1997 : 763). Démentisme et étrangeté constituent donc les maîtres mots du sublime.

Il n'est toutefois pas question de ravalier le sublime à une simple abondance de procédés techniques. En effet, « le silence » joue pour Longin un rôle majeur dans le déclenchement sublime (64 ; IX, 2). A cet égard, Boileau réhabilite la simplicité stylistique, admirant la manière dont Longin démontre que des passages « très-sublimes [...] ne laissent pas d'être simples et naturels »<sup>23</sup>. Il prend l'exemple d'une parole biblique qui tutoie le sublime sans emprunter aux ressorts du style ampoulé : « *Dieu dit : Que la lumière se fasse ; et la lumière se fit* » (Boileau

---

<sup>20</sup> Michel Deguy note que les deux premiers « ingrédients » du sublime longinien émanent de la *phusis* alors que les trois derniers découlent de la *technè*. Michel Deguy, « Le grand-dire : pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin », *Du sublime*, éd. Jean-Luc Nancy (Paris : Belin, 1988) 24.

<sup>21</sup> Longin explique que représenter « des faits appartenant au passé comme actuels et présents » permet de mieux frapper l'imagination de l'auditeur ou du lecteur (96 ; XXV).

<sup>22</sup> Nicolas Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, 1694, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Françoise Escal (Paris : Gallimard, 1996) 561.

1674b : 338). Le sublime, qui diffère donc du style sublime<sup>24</sup>, n'est pas automatiquement le fruit du style élevé. Au contraire, les « paroles fort simples et fort ordinaires » (Boileau 1694 : 549) peuvent suffire à faire advenir le sublime authentique : « Le style sublime veut toujours de grands mots ; mais le sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles » (Boileau 1674b : 338). Il s'agit d'une assertion que Boileau développe longuement dans la dixième réflexion qu'il consacre au traité de Longin : « ne prouvois-je pas visiblement, que le Sublime se trouve quelquefois dans la manière de parler la plus simple ? » (Boileau 1694 : 549). Lyotard synthétise l'archéologie de la controverse opposant le style sublime à l'effet sublime :

Ce qui se joue dans cette controverse est, encore une fois, le conflit d'une esthétique de la « présence » avec la poétique païenne de la bonne forme. Le *Traité* (sic) de Longin se montrait hésitant. Boileau, son traducteur, s'oriente plus nettement vers la thèse de la simplicité à mesure qu'il multiplie ses *Observations* (sic) sur Longin. Fénelon opte sans hésiter pour le dénuement. La phrase de la prédication sera d'autant sublime qu'elle sera dépouillée des apprêts, des embellissements, des artifices, comme si elle venait tout droit, par la bouche du prédicateur, de la voix divine. Telle est, chez Kant, la 'finalité sans art' du style sublime : sans artifice. (Lyotard 1991 : 192)

A condition de marquer une rupture ou, paradoxalement, un excès, le « dépouillement » (Molinié 1992 : 307) et le « dénuement » (Lyotard 1988 : 118) constituent l'une des possibles conditions d'émergence du sublime.

Outre qu'il se trouve dans le langage oral ou écrit, le sublime découle, pour le dire avec Schiller, du spectacle de « la fantastique sauvagerie de la création physique » (Hartmann 178), en vertu du principe selon lequel ce qui est naturellement grand dans le monde et dans la vie des hommes sera toujours grand<sup>25</sup>. Ainsi, le sublime des choses physiques entre en concurrence avec un sublime langagier. Dès *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Kant postule que le sublime prend sa source à la fois dans l'art et dans la nature : « La vue d'une montagne dont le sommet couvert de neige s'élève au-dessus des nuages, la description d'un orage furieux ou le tableau du royaume infernal chez Milton plaisent, mais en éveillant aussi de l'horreur » (Kant 1764 : 82). Le départ entre sublime écrit et sublime « naturel » s'affine au fil des siècles, étant donné que « [l]e fait nouveau et massif, à la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, est, en effet, l'invention de ce que l'on a appelé le 'sublime naturel' » (Saint Girons 1990 : 28). Le

---

<sup>23</sup> Nicolas Boileau, « Préface », *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, 1674b, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Françoise Escal (Paris : Gallimard, 1996) 337.

<sup>24</sup> Pour Baldine Saint Girons, c'est une erreur que de ravalier « le sublime à un style ou à un genre techniquement déterminé—style élevé, héroïque, énergique ou maniéré, genre supérieur, historique ou religieux » (1997 : 757).

<sup>25</sup> Il s'agit en fait d'une idée que Baldine Saint Girons décèle tout particulièrement chez Boileau (1997 : 764).

sublime devient donc un effet qui se déclenche sous l'action du spectacle des merveilles saisissantes de la nature, ce que pressent déjà Longin qui parle de la sublimité inhérente à « la terre fendue » (66 ; IX, 6), au feu dévastateur (68 ; IX, 11), aux grands fleuves, à l'océan, ou aux volcans (112 ; XXXV, 4). Selon Baldine Saint Girons, la fascination pour la nature brute se loge au cœur de la théorie du sublime (1997 : 759), comme le souligne Kant dans *Critique de la faculté de juger* :

Des rochers audacieusement suspendus au-dessus de nous et faisant peser comme une menace, des nuages orageux s'accumulant dans le ciel et s'avancant dans les éclairs et les coups de tonnerre, des volcans dans toute leur puissance destructrice, des ouragans auxquels succède la dévastation, l'océan immense soulevé de fureur, la cascade gigantesque d'un fleuve puissant, etc. (Kant 1790 : 243)

C'est cette vision du sublime qui prédomine dans la littérature, comme l'atteste la manière dont J. A. Cuddon définit presque exclusivement le sublime comme une sensibilité exacerbée à la grandeur de la nature : « the Alps, abysses, forests, mountain ravines and torrents » (Cuddon 929). Le sublime entretient donc un rapport privilégié avec la vision, comme le rappelle Longin : « De nature sublime sont aussi les visions de la Théomachie » (65 ; IX, 5). C'est un trait sur lequel insiste Georges Molinié quand il affirme que les tableaux et la description sous-tendent les écrits sublimes (Molinié 1992 : 307) alors que, pour Jean-Jacques Lecercle, l'hypotypose constitue la figure clé du sublime (Lecercle 2000 : 14). Malgré l'indéniable importance que le sublime accorde à la vue (« Du point de vue de sa source, le sublime vient surtout du spectacle du monde naturel, ce qui met l'accent sur la vision, non sur l'ouïe, et sur le donné, non sur l'artistique » [Molinié 1992 : 308]), Burke, dans un chapitre intitulé « Sound and Loudness », souligne tout de même que l'ouïe prend part à l'avènement du sublime (Burke 123; part II, sect. XVII). Le sublime assaille l'homme de toutes parts.

De surcroît, la grandeur<sup>26</sup> constitue le dénominateur commun de ces beautés naturelles remarquables de sublimité : « Nous nommons *sublime* ce qui est *absolument* grand », c'est-à-dire « *ce qui est grand au-delà de toute comparaison* » (Kant 1790 : 229). L'absolument grand, l'immensément grand, « l'illimitation » (Lecercle 2000 : 10) et « l'idée de totalité illimitée » (Saint Girons 1997 : 767) constituent déjà chez Burke le sceau du sublime, comme le rappelle Baldine Saint Girons : « l'architecture sublime est celle qui parvient à donner l'illusion d'un infini artificiel, notamment par la suppression des ornements et la répétition du même » (1997 :

---

<sup>26</sup> Burke consacre une section de son ouvrage à l'idée de grandeur (« Vastness ») dans laquelle il soutient que la profondeur s'avère plus propice au sublime que la hauteur alors que la longueur ne produit qu'un effet sublime très limité (Burke 114; part II, sect. VII).



766)<sup>27</sup>. Si le sublime repose sur l'infiniment grand et sur « l'immensité de la nature », sublime et colère ont partie liée car le spectacle de la nature devient véritablement sublime lorsqu'il est empreint de « violence submergeante » (Lecerle 2000 : 10). Si l'on en croit Jackie Pigeaud également, « [l]e sublime est violence qui déséquilibre » (Pigeaud 37). Le sublime se déclenche sous l'action du « spectacle effrayant des grandeurs naturelles » prompts à donner naissance à la crainte et à la terreur burkiennes (Saint Girons 1997 : 759, 762). Comme le dit Kant au paragraphe 28 de *Critique de la faculté de juger*, le sublime s'apparente à « la manière dont nous avons coutume de nous représenter Dieu en colère à travers l'orage, la tempête, le tremblement de terre, etc. » (Kant 1790 : 246). A l'origine du sublime se trouve « la toute-puissance de la nature » (Lecerle 2000 : 10), comme par exemple la mer démontée ou les éléments déchaînés dits en colère. Voilà pourquoi « la foudre » (Longin 52 ; I, 4)<sup>28</sup> symbolise « l'aspect de révélation brutale » du sublime (Saint Girons 1997 : 762).

Néanmoins, la nature ne représente pas l'unique source du sublime. Dans la section éloquemment intitulée « Magnitude in building », Burke montre en effet que le sublime dérive en partie de la main de l'homme (Burke 117-18; part II, sect. X). Suivant les brisées du penseur irlandais, Kant ajoute aux merveilles naturelles les édifices érigés par les civilisations successives puisqu'il associe au sublime les « Pyramides » d'Egypte et « l'église Saint-Pierre de Rome » (Kant 1790 : 233-34). C'est sans nul doute à Kant que songe Georges Molinié lorsqu'il recense les constructions humaines propres à ravir le visiteur et à l'élever jusque dans la sphère du sublime : « l'immensité écrasante d'œuvres humaines telles les pyramides d'Egypte ou la basilique Saint-Pierre de Rome, ou même les quantifications infiniment grandes ou petites des applications mathématiques ou des sciences physiques ou astronomiques » (Molinié 1992 : 309). Le mélange de plaisir et de « déplaisir » si caractéristique du sublime (Kant 1790 : 239) se retrouve également selon Schiller dans les « tableaux de la ruine » (Hartmann 181) si bien que les activités humaines, telle la « guerre », constituent « une terre d'élection pour l'émergence du sentiment sublime » (Hartmann 71). Kant se montre à cet égard univoque, ce qui a encore une fois pour effet d'illustrer comment colère et sublime vont de pair : « Même la guerre, lorsqu'elle

---

<sup>27</sup> Voir en particulier le chapitre intitulé « Infinity » (Burke 115; part II ; sect. VIII).

<sup>28</sup> Philippe Lacoue-Labarthe se situe dans le prolongement de la tradition longinienne puisqu'il considère que « l'éclair » constitue l'un des paradigmes du sublime. Philippe Lacoue-Labarthe, « Sublime, (problématique du) », *Encyclopédie Universalis*, 15 juin 2005 <<http://www.universalis-edu.com>>.

est menée avec ordre et un respect sacré des droits civils, a en elle quelque chose de sublime [...] » (Kant 1790 : 245).

Le sublime, qui « se détermine d'abord comme effet » (Saint Girons 1997 : 769), ne se conçoit pas sans récepteur, comme le souligne Kant pour qui « [l]e sublime touche, le beau charme » (Kant 1764 : 83). Selon Kant, le sublime ne peut émerger que chez un être raffiné et cultivé, capable de saisir le sublime qu'il contemple ou perçoit, ce qui revalorise le rôle crucial du lecteur ou du spectateur dans l'émergence de ce sentiment. C'est bien « du côté de la réception, du témoin du spectacle sublime » que se trouve la clé de ce mode (Amfreville 2004a : 9). Aussi le sublime est-il à la fois subjectif en ceci qu'il produit un effet sur le spectateur ou sur le lecteur, l'un et l'autre susceptibles d'être saisis par le sublime. Boileau, en effet, pose que le sublime est « un Merveilleux qui saisit, qui frappe, et qui se fait sentir » (Boileau 1694 : 546), anticipant ainsi la formulation de Burke : « The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror » (Burke 101; part II, sect. I). Georges Molinié évoque pour sa part un « effet saisissant qui coupe le souffle pour l'instant de la réflexion » (Molinié 1992 : 307).

Il ne s'agit toutefois pas de faire du sublime un mode de réception passif. Au contraire, plus fulgurant encore que le pittoresque<sup>29</sup>, le sublime reste éminemment « dynamique » (Lecerclé 2000 : 10) tant il affecte l'observateur extérieur : « le sublime exige une identification complète du spectateur ; il le 'ravît' au sens propre, puisqu'il l'emporte dans un monde étranger au sien » (Saint Girons 1997 : 769). Jean-Jacques Lecerclé aboutit à une conclusion identique en posant que le sublime « invite le spectateur à se faire participant actif » (Lecerclé 2000 : 23). L'impact du sublime sur le sujet s'avère radical. Aux dires de Longin, « sous l'effet du véritable sublime, notre âme s'élève, et, atteignant de fiers sommets, s'emplit de joie et d'exaltation » (Longin 61 ; VII, 2). Kant se montre tout aussi éloquent dans sa formulation en maintenant dès 1764 que le sublime consiste en une « impression de grande force qui nous survient » (Kant 1764 : 82). En 1790, la théorie kantienne accentue les potentialités déstabilisantes du sublime en discernant dans ce mode un « ébranlement, c'est-à-dire à une rapide alternance de répulsion et d'attraction face au même objet » (Kant 1790 : 240). Lyotard met encore plus en exergue la déferlante que

---

<sup>29</sup> Voir à ce sujet Peter de Bolla, ed., *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory* (Cambridge: CUP, 1996).

représente le sublime en affirmant que cette sensation engendre « dans la pensée une sorte de spasme » (Lyotard 1991 : 76).

A l'instar de toutes les émotions, le sublime n'est certes pas que désordre<sup>30</sup>. La sensation sublime se rapproche de l'extase, de la « sidération de l'âme » ou d'un « je-ne-sais-quoi » qui transporte et ravit, pour adopter la terminologie de Philippe Lacoue-Labarthe (*Universalis*). En accord avec son étymologie qui renvoie à l'élévation<sup>31</sup>, le sublime ambitionne de permettre à l'homme de dépasser sa condition. Cette expérience esthétique semble dès lors capable de mettre l'humain en contact avec le métaphysique, et dans une perspective plus ouvertement religieuse, avec « la puissance numineuse » (Saint Girons 1997 : 759), souvent métaphorisée par le lumineux<sup>32</sup>. Le sublime peut se concevoir comme un instant de révélation avec « le mystère presque théophanique du sens qui nous submerge grâce au sublime » (Bernard 2000b : 41). Dans l'art contemporain, la composante mystique du sublime semble avoir disparu si l'on en croit Jean-François Lyotard, pour qui l'enjeu du sublime littéraire ou pictural n'est pas tant de mettre l'homme en rapport avec le divin que de « présenter qu'il y a de l'imprésentable. Faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir »<sup>33</sup>. Ainsi, le sublime contemporain ne rend plus l'homme à même de percevoir fugacement le transcendant mais cherche plus modestement à attester l'existence d'un au-delà de l'humain, quel qu'il soit.

L'on comprend mieux pourquoi, malgré l'étymologie, il serait exagéré d'affirmer que le sublime est investi d'une dimension uniquement jubilatoire et euphorique. Le sublime s'avère au contraire angoissant car il peut être d'origine maligne : « C'est que le sublime, nous ravissant dans un monde qui n'obéit plus aux lois communes, semble parfois participer d'une puissance divine ou démoniaque » (Hartmann 43). En outre, pour Schiller, le sublime illustre moins que l'homme possède les capacités de se confronter à l'immensément grand qu'il « nous impose le sentiment pénible de nos limites » (Hartmann 174). De telles limitations ont tôt fait de déboucher sur un sentiment désespéré des plus mélancoliques (Hartmann 176) car tenter en vain de capturer le grand dévoile *in fine* l'ampleur de « l'humaine petitesse » (Lecerle 2000 : 10). Dans le même

---

<sup>30</sup> Voir « Introduction générale », pages 35-36.

<sup>31</sup> Marc Amfreville explique à ce propos que le terme « sublime » dérive « du latin 'sublimis' qui vise à traduire le grec 'hyposos' : 'haut', 'élevé dans les airs' » (Amfreville 2004a : 10).

<sup>32</sup> Voir à ce sujet Bernard 2000b : 41.

<sup>33</sup> Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », *Le postmodernisme expliqué aux enfants* (Paris : Galilée, 1986) 27. Les quelques pages que Lyotard consacre au sublime et à l'avant-garde dans cet ouvrage ne sont pas identiques à l'essai du même nom se trouvant dans *L'inhumain : causeries sur le temps*.

ordre d'idées, Marc Amfreville relève que le vocable « sublime » inclut une profonde ambiguïté car il « désigne ce qui est juste *sub-limine* : 'sous la limite', au seuil de ce qu'il est possible d'atteindre », comme si le terme mettait en avant « une infériorité, voire une impuissance » (Amfreville 2004a : 10). Autrement dit, le sublime contemporain valorise « l'idée de contrainte [...] au détriment de celle d'élévation » (Saint Girons 1997 : 757).

Même si réduire le sublime au pathétique constitue un écueil contre lequel Baldine Saint Girons met en garde (1997 : 757), Philippe Lacoue-Labarthe prétend que le sublime ne s'éloigne jamais trop « d'un certain pathos de l'impuissance, c'est-à-dire d'une pathétique » (Lacoue-Labarthe, *Universalis*). Par conséquent, le sublime contemporain dit postmoderne se teinte d'une coloration résolument lugubre, comme le résume Catherine Bernard : « Le sublime tel que le revisite Lyotard ou Lacoue-Labarthe est de ces concepts éminemment post-lapsaires [...] » (Bernard 2000b : 49). Ainsi, le sublime actuel abrite en son sein moins l'exaltation et l'extase que l'instabilité, l'indétermination, la faillite, l'inadéquation, la déstabilisation, autant de termes qui constituent le prolongement ultime des notions d'échec et de privation chères au sublime burkien. Alors que Longin fonde sa démarche sur l'universalité<sup>34</sup>, l'émotion sublime procède pour les penseurs contemporains « de la sensation abyssale de dérégulation dans laquelle elle plonge le sujet » (Bernard 2000b : 32). Comme le résume Jean-François Lyotard, la parousie n'advient pas car le sublime peut se cantonner à n'être qu'un « embrasement subit, et sans avenir » (Lyotard 1991 : 74). Apparaissent une nouvelle fois les liens que tissent colère et sublime, ne serait-ce qu'en raison de la forte « puissance négative et agonistique » du sublime (Bernard 2000b : 32). Si Lyotard rappelle que le sublime constitue un sentiment contradictoire qui mêle « plaisir et peine, joie et angoisse, exaltation et dépression » (Lyotard 1988 : 104), le sublime contemporain tend à privilégier les termes dysphoriques de cette suite d'antagonismes. Alors que les penseurs, dans leur immense majorité, se contentent de faire coïncider dans le sublime plaisir et peine, Jean-François Lyotard accentue le déplaisir du sublime en précisant que ce mode est « un plaisir qui vient de la peine », comme si, dans le sublime, la peine était première et le plaisir seulement second (Lyotard 1988 : 109). L'élévation et l'exaltation laissent la place à un sentiment vertigineux de détresse qui n'est pas sans évoquer les mécanismes du romantisme, comme le diagnostique Catherine Bernard pour qui le sublime contemporain « résonne de l'écho de la parole romantique et post-romantique » (Bernard 2000b : 38).

---

<sup>34</sup> « En somme, voici la règle : est sûrement et vraiment sublime ce qui plaît toujours et à tous » (Longin 62 ; VII, 4).

Au terme de ce bref panorama historique, reste à démêler le rôle que joue l'auteur dans le surgissement du sublime. Bien que prioritairement un effet, le sublime selon Longin ne peut découler que de la résonance d'une grande âme : « *le sublime est l'écho de la grandeur d'âme* » (64 ; IX, 2). Le mot d'ordre du rhéteur ne souffre d'aucune ambiguïté puisqu'il spécifie que le sublime naît « de la grandeur d'âme, soit par l'imitation, soit par l'apparition » (Longin 83 ; XV, 12). Bien que distinct du style sublime, le sublime repose donc, en partie au moins, sur un « *Genus dicendi* » (Saint Girons 1997 : 759) qui renvoie à « la force d'une parole grandiose, la passion pleine de souffle, l'abondance, l'intelligence, la rapidité [...] la force et la puissance » (Longin 110 ; XXXIV, 4). Dès lors, le sublime présente une « inflexion [...] du côté de la production du discours, du rôle de l'orateur » (Molinié 1992 : 306), ce qui permet à Pierre Hartmann de conclure que cette sensation s'adosse à une « disposition psychologique » ou sur une « volonté sublime » (Hartmann 20). Ces deux critères, s'ils s'appliquent dans un premier temps au récepteur du spectacle, s'avèrent tout aussi pertinents pour l'orateur. En termes littéraires, c'est grâce au génie de l'auteur que le sublime ne sombre pas dans l'enflure ridicule et caricaturale qui le guette et le fait échouer dans le « clinquant et le mauvais goût » (Longin 56 ; III, 3-4). Baldine Saint Girons résume la position de Longin sur ce point, ce dernier affirmant « le primat du mot propre sur le mot magnifique, la trivialité pouvant être compatible avec le sublime, grâce à l'adéquation parfaite de l'expression à la chose » (Saint Girons 1997 : 761). Le sublime ne saurait être totalement coupé du producteur du texte qui doit être doué d'un génie langagier hors pair. A l'origine du sublime se trouvent l'orateur et le poète, garants de ce « fantasme de congruence entre les mots et le monde »<sup>35</sup>.

Pour atteindre le sublime littéraire, le poète doit aussi être animé de grandes idées : « la véhémence caractérisera ainsi l'auteur sublime par excellence » (Saint Girons 1997 : 762). Ce point précis soulève la question des valeurs que promeut le sublime qui, en tant qu'effet, vise aussi à influencer le récepteur. Par exemple, Jackie Pigeaud considère que le sublime longinien, étant le fait des grandes âmes, constitue la pierre angulaire de la « technique *parénétiq*ue », art oratoire qui instruit et amène à l'action vertueuse (Pigeaud 10). L'on retrouve alors le principe édicté par Pierre Hartmann : « nulle réflexion d'importance sur le sublime qui ne soit liée peu ou prou à la question politique, au sens le plus élevé du terme » (Hartmann 22). Pour Schiller par exemple, le sublime permet à l'homme de recouvrer sa dignité et sa liberté : « souvent il suffit

---

<sup>35</sup> Catherine Bernard, « Le statut de l'analogie dans la fiction contemporaine et son interprétation », *Etudes*

d'une seule émotion sublime pour déchirer ce tissu d'impostures, rendre d'un coup à l'esprit enchaîné tout son essor, lui révéler sa véritable vocation et lui imposer, au moins dans cet instant, le sentiment de sa dignité » (Hartmann 176). Kant dans « Remarque générale sur les jugements esthétiques réfléchissants » assure que le beau et le sublime se réunissent « en trouvant leur finalité à travers une relation au sentiment moral » (Kant 1790 : 251). Le sublime se trouve véritablement au cœur de ce système moral : « le bien (moral) intellectuel, final par lui-même, ne doit pas tant, quand on l'apprécie esthétiquement, être représenté comme beau que comme sublime [...] » (Kant 1790 : 255). Ainsi, Jean-François Lyotard constate que pour Kant, le sublime « ce 'style' candide » n'est rien moins que « celui de la moralité », qui permet au philosophe allemand de fonder une « esthétique de la moralité » (Lyotard 1991 : 192).

A l'image de la colère, le sublime se voit donc lié tant à l'esthétique qu'à la morale, posant par là même la question des valeurs que privilégie le sublime amisien.

## Chapitre IV : Les vestiges gothiques du sublime<sup>1</sup>.

Ce chapitre essaiera de démontrer que la colère dans la fiction amnésienne donne naissance à une terreur sublime qui pourrait être qualifiée de « gothique ». Une telle démarche ne surprendra guère dans la mesure où les affinités unissant gothique et sublime ont souvent été mises en exergue par les critiques<sup>2</sup>.

Type de roman populaire apparu en Angleterre dans les années 1760<sup>3</sup>, le roman gothique présente, malgré une grande diversité acquise au fil des âges et des pays<sup>4</sup>, un certain nombre de caractéristiques formelles aisément identifiables. Tout d'abord, le gothique dépayse non seulement sur le plan temporel puisqu'il privilégie la description du « Moyen Age barbare »<sup>5</sup> mais aussi par le biais d'une topographie qui repose typiquement sur « un décor terrifiant (château en ruines, cloître, paysages désolés et montagnes sauvages) » (Van Gorp et al. 428). Partageant l'affinité sublime pour les décors hors du commun, le roman gothique met en scène des châteaux en ruines au cœur de paysages remarquables : « sublime landscape full of medieval ruins »<sup>6</sup>. La géographie du gothique montre en outre un intérêt prononcé pour les curiosités saisissantes de la nature (« its accretions of strangeness » [Sage 11]), penchant qui n'est pas sans rappeler la dynamique sublime.

La diégèse du roman gothique accorde une large place à la violence (« la violence de l'intrigue (poursuite, agression, séquestration, meurtre...) » [Van Gorp et al. 328]), ce qui explique la récurrence thématique de phénomènes tels que l'enfermement et l'aliénation<sup>7</sup>. Le gothique, d'un point de vue structurel, s'emploie à contraster des « personnages innocents (une

---

<sup>1</sup> Cette formulation s'inspire du numéro 15 de la revue *Anglophonia* paru en 2004 sous le titre « Les vestiges du gothique ».

<sup>2</sup> Voir par exemple Vijay Mishra, *The Gothic Sublime* (New York: State U of New York P, 1994) et Marek Wilczynski, *The Phantom and the Abyss: The Gothic Fiction in America and the Aesthetics of the Sublime, 1798-1856* (New York: Lang, 1999).

<sup>3</sup> Bien que l'un des premiers exemples du genre soit possiblement *Ferdinand Count Fathom* de Tobias Smollett paru en 1753, c'est l'année 1764, date à laquelle Horace Walpole publie *The Castle of Otranto*, qui est en général retenu par les exégètes pour marquer le début du roman gothique anglais. Voir Maurice Lévy, *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824* (Paris : Albin Michel, 1995). La manière dont J. A. Cuddon résume le roman fondateur de Horace Walpole en dit long sur les préoccupations du gothique dans son ensemble : « a gruesome tale of passion, bloodshed, and villainy » (Cuddon 381).

<sup>4</sup> Pour une synthèse diachronique du roman gothique anglais et de ses ramifications, voire de ses dérives, tant en Europe qu'aux Etats-Unis, l'on pourra consulter la préface qui ouvre l'étude de Maurice Lévy (Lévy 1995 : v-xxvi).

<sup>5</sup> Hendrick van Gorp et al., « Roman gothique », *Dictionnaire des termes littéraires* (Paris : Champion, 2001) 427.

<sup>6</sup> Victor Sage, « To the Sierra Montana: Notes Toward a Geography of the Uncanny », *Les vestiges du gothique, Anglophonia* 15 (2004): 11.

héroïne romantique, une jeune fille persécutée...) et démoniaques (un cruel bandit, un moine diabolique...) » (Van Gorp et al. 428), confrontation d'où jaillissent l'atmosphère pesante et la tonalité lugubre si caractéristiques du genre : « a stupefying atmosphere of doom and gloom » (Cuddon 381). Souvent agrémentée d'une éloquente « odeur de soufre » (Van Gorp et al. 428), la diégèse gothique peut se synthétiser par une formule lapidaire : « things wild, bloody and barbarous of long ago » (Cuddon 381).

Toutefois, comme le note Maurice Lévy, le terme de « gothique » est régulièrement utilisé dans une acception plus lâche afin de qualifier des œuvres qui ne présentent en apparence aucune des conventions d'écriture habituellement associées au genre : « des romans où il n'y a ni château, ni cloche de minuit, ni bandits, ni épouvante, ni fantômes, ni cadavres, ni manuscrits » (Lévy 1995 : xv). Si nombreuses sont les transpositions modernes de ce genre protéiforme<sup>8</sup> que le cadre médiéval et surnaturel des débuts relevé par J.A. Cuddon (381) tend à être supplanté par la description d'un environnement urbain dont seule la remarquable violence rappelle les perversions et machinations gothiques narrées au 18<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. L'empreinte du gothique se fait plus généralement sentir dans les histoires d'horreur contemporaines qui, tout en privilégiant le suspense<sup>10</sup>, montrent une prédilection thématique pour le résolulement lugubre : « the crepuscular and the necropolitan » (Cuddon 383).

Parce qu'il met en scène la terreur et la cruauté (« terror and cruelty » [Cuddon 381]), le gothique est surtout remarquable par l'effet saisissant et angoissant qu'il produit, à l'instar du sublime, sur le récepteur : « tales of mystery and horror, intended to chill the spine and curdle the blood » (Cuddon 381). Décuplée par la prédilection du gothique pour la nuit (« Gothic night » [Lévy 2004: 24]), la prédominance de la peur constitue pour les exégètes l'un des traits définitoires du genre : « Gothic is Fear » (Lévy 2004: 30). Aussi, l'« ambiance angoissante » et

---

<sup>7</sup> L'aliénation gothique, particulièrement prégnante dans le roman américain, est notamment étudiée par Marc Amfreville, « Alienation in 'Gothic' American Fiction », *Les vestiges du gothique, Anglophonia* 15 (2004b): 39-48.

<sup>8</sup> Il suffit pour s'en convaincre de se reporter à la formule de Max Duperray : « [Gothic] has resurfaced ghost-like or risen phoenix-like from the ashes of the past under various anamorphic appearances ». Max Duperray, « 'In a Glass Darkly': Reflections of a Gothic Past », *Les vestiges du gothique, Anglophonia* 15 (2004): 85.

<sup>9</sup> Max Duperray remarque à cet égard que le récit des « mystères urbains » (« democratized versions of urban mysteries ») [Duperray 85] constitue l'un des avatars contemporains du gothique tandis que la célèbre étude de Leslie Fiedler intitulée *Love and Death in the American Novel* établit un parallèle poussé entre gothique et violence urbaine, comme le rappelle Maurice Lévy. Maurice Lévy, « FAQ: What Is Gothic? », *Les vestiges du gothique, Anglophonia* 15 (2004) : 24.

<sup>10</sup> J. A. Cuddon se montre univoque à cet égard en soulignant comment, à partir du 19<sup>e</sup> siècle et sous l'impulsion décisive d'Edgar Allan Poe, le gothique contribue à l'émergence de deux genres populaires (« horror story », « tale of suspense and mystery » [Cuddon 383]) avec lesquels il va dorénavant entretenir des liens privilégiés.



l'« atmosphère sombre de peur et de mystère » (Van Gorp et al. 428) qui définissent le gothique expliquent-elles la conclusion à laquelle arrive Maurice Lévy concernant les résurgences contemporaines du gothique : « [Gothic] has become an all-pervading metaphor for all that is disquieting, disturbing *uncanny*. All that is *unheimlich* » (Lévy 2004 : 33). Le lien crucial qui unit la critique actuelle du gothique aux travaux de Freud<sup>11</sup> établit une nouvelle correspondance avec le sublime contemporain dans la mesure où ce dernier accorde également une place de choix à « [l']inquiétante étrangeté freudienne » (Bernard 2000b : 39).

Quelles sont les caractéristiques que le sublime et le gothique empruntent à l'inquiétante étrangeté du monde familier, lequel suscite « l'angoisse et l'épouvante » en donnant parfois l'impression de ressortir « à l'effrayant »<sup>12</sup> ? Dans son célèbre essai « *Das Unheimliche* » datant de 1919, le psychanalyste autrichien fonde sa réflexion sur une exploration exhaustive des différentes nuances de sens exprimées par le mot allemand *heimlich*, l'autorisant à conclure que « parmi ses multiples nuances de signification, le petit mot *heimlich* en présente également une où il coïncide avec son contraire *unheimlich*. Ce qui est *heimlich* devient alors *unheimlich* » (Freud 221). Malgré le préfixe privatif « un- » dénotant l'antonymie, Freud affirme que *heimlich* et *unheimlich* constituent en fait les deux facettes d'une même médaille : « *Unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *heimlich* » (Freud 223). Du point de vue sémantique, *heimlich* fonctionne comme un hyperonyme ambivalent appartenant « à deux ensembles de représentation qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé » (Freud 221). En privilégiant la seconde acception de ce vocable, Freud soutient ainsi que « [s]erait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre et qui en est sorti » (Freud 222). Si elle renvoie à la peur gothique, l'inquiétante étrangeté d'un quotidien insolite présente aussi de grandes affinités avec la terreur sur laquelle se fonde le sublime. Les liens étroits que tisse l'ambivalence propre à l'inquiétante étrangeté avec le paradoxe sublime sont mis en lumière par Philippe Lacoue-Labarthe dans son commentaire sur Longin :

Longin conclut : 'Si ce qui est utile ou même nécessaire à l'homme est à sa portée, en revanche, l'étonnant, pour lui, est toujours, le paradoxe'. *To paradoxon* : cela, normalement, ne se traduit pas. Je traduirai cependant : *das Unheimliche*, pensant évidemment à l'usage heideggérien du terme ; mais aussi à cette

<sup>11</sup> Outre l'article de Victor Sage, voir notamment Michael Hollington, « Lawrentian Gothic and 'The Uncanny' », *Les vestiges du gothique*, *Anglophonia* 15 (2004) : 171-84.

<sup>12</sup> Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », 1919, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron (Paris : Gallimard, 1985) 213.

célèbre définition de Schelling : ‘On appelle *unheimlich* tout ce qui devrait rester secret, voilé, et qui se manifeste’<sup>13</sup>.

Après ces constatations lexicales, Freud dissèque les causes phénoménales de l’inquiétante étrangeté et pose que l’angoisse s’éveille en nous lorsque « l’inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant » (Freud 234). Outre l’animation des objets, Freud passe en revue divers procédés tels que « le double » (Freud 236), le « retour permanent du même » (Freud 236) surtout en cas de « répétition non intentionnelle » (Freud 240) et enfin « la toute-puissance des pensées » lorsque le désir de l’individu semble perpétuellement coïncider avec ce qui advient dans le monde familier du quotidien (Freud 244). De ces mécanismes, Freud tire la conclusion suivante : l’inquiétante étrangeté correspond au retour du refoulé et a donc partie liée avec l’apparition d’une image qui s’origine dans l’enfance de l’individu ou de la race (Freud 245-63)<sup>14</sup>.

Partant de cette mise au point générique et terminologique, il s’agira à présent de montrer comment la colère des animaux, des objets et des éléments met en place un climat inquiétant qui se fait de plus en plus lourd sous l’effet conjugué de la terreur sublime et du lugubre gothique.

#### **IV.1. Le carnaval des bêtes étranges.**

Quand il recense « les personnes et les choses, les impressions, les événements et les situations qui sont à même d’éveiller en nous le sentiment d’inquiétante étrangeté avec une force et une netteté particulière », Freud ne mentionne pas les animaux (Freud 223-24). Pourtant, si l’on en croit Burke, la faune constitue l’un des intercesseurs majeurs de la terreur sublime<sup>15</sup>. C’est ce qu’illustre la fiction amisienne très empreinte d’un sentiment d’angoisse étrange provenant du comportement anormalement agressif d’animaux qui, d’ordinaire, coexistent en toute quiétude

---

<sup>13</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, « La vérité sublime », *Du sublime*, éd. Jean-Luc Nancy (Paris : Belin, 1988) 145.

<sup>14</sup> Les pages qui suivent n’accorderont qu’une place congrue à ce dernier pan de la théorie freudienne. L’on adoptera ainsi l’attitude circonspecte de Tzvetan Todorov qui, dans son analyse des relations qu’entretient l’inquiétante étrangeté avec le fantastique, ne se prononce pas sur la conclusion à laquelle arrive Freud, précisant laconiquement que « ce serait une hypothèse à vérifier ». Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Seuil, 1970) 52. Partant, le théoricien français choisit dans son anatomie du fantastique de ne pas octroyer à l’hypothèse freudienne une grande importance. C’est une démarche similaire qui est adoptée dans cette étude à propos non plus du fantastique mais du sublime gothique : sont largement instrumentalisés les mécanismes de l’inquiétante étrangeté du quotidien tandis que la théorie freudienne concernant le retour du refoulé ne trouve qu’un écho très limité.

avec l'homme. Ainsi *Other People* met-il en exergue la férocité du chat (« a long cat flexing its claws on the glass of a shop window » [OP 21]) alors que *Yellow Dog* souligne la méchanceté innée d'un berger allemand nommé par antiphrase : « Softy wasn't soft. Far from it. Salt-and-pepper Alsatian and a real hardnut. When I was growing up I thought that was why Softy was in a rage all the time. Because of his name » (YD 220). En déniaut au langage toute transparence cratylique, la conduite hostile de l'animal surprend le lecteur et met à mal son horizon d'attente. L'inquiétante étrangeté canine s'accroît encore lorsque les chiens se font soudainement distants dans *Time's Arrow* : « Christ, even the dog next door has gone off me, and now hates me. She used to squeeze through the fence and bring me her bones. She used to bounce and romp. Now I get the tensed snarl and the stare of malarial loathing. Bitch... » (TA 69). D'un point de vue sémantique, les deux occurrences de « used to » montrent que l'affabilité et la jovialité de l'animal domestique exprimées par les prédicats « squeeze », « bring », « bounce » et « romp » appartiennent complètement au passé, au révolu. En effet, ce semi-modal « souligne la non-pertinence totale du fait considéré avec le moment présent »<sup>16</sup>. L'inquiétante étrangeté de la faune révèle combien la vie contemporaine s'oppose à l'harmonie édénique. Le paradis terrestre ne correspond plus qu'à un lointain souvenir depuis longtemps supplanté par l'avènement d'une sorte d'enfer urbain dont l'accès est dans *Money* barré par un cerbère moderne :

There is a dog tethered in the steep airwell beneath my room. A talented barker, he barks boomingly well. I listened to him a lot while I sat there being talked to by Lorne. His half-hourly barking jags reverberate in monstrous warning up the length of the canyon walls. He needs that nether fury. He has big responsibilities—he sounds as though he guards the gates of hell. His lungs are fathomless, his hellbound rage is huge. (M 13)

Outre l'incommensurabilité typique du sublime (« fathomless »), le polyptote et l'anaphore chers à Longin<sup>17</sup> fédèrent le portrait d'un molosse mythologique échoué dans un 20<sup>e</sup> siècle dénué de toute gloire. Les animaux familiers, à force de férocité, finissent par devenir étranges et font ainsi le lit de la terreur sublime, dérèglement qui dramatise la dégradation lugubre de la vie terrestre.

---

<sup>15</sup> « There are many animals, who though far from being large, are yet capable of raising ideas of the sublime, because they are considered as objects of terror. As serpents and poisonous animals of almost all kinds » (Burke 102; part II, sect. II).

<sup>16</sup> Garnier, Guimier et Dilys 114.

<sup>17</sup> Sur l'importance de la répétition dans la mise en place d'une tonalité sublime, voir « Introduction de la deuxième partie », page 223.

Alors que le sublime tente de mettre l'humain en contact avec le transcendant, le sublime gothique met à l'honneur le thème du paradis perdu<sup>18</sup>.

De surcroît, la faune terrorise l'humain par l'excrémentiel. Pour preuve, Samson, épigone contemporain du promeneur solitaire rousseauiste, se retrouve en butte aux attaques excrémentielles des oiseaux : « At one point as I walked under a tree I felt the warm kiss of a voluptuous dewdrop on my crown. Gratefully I ran a hand through my hair—and what do I find? Birdshit. Pigeonshit » (*LF* 116). Alors que les oiseaux en vol peuvent symboliser la sublimité, fût-elle évanescence<sup>19</sup>, le sublime gothique amisien fait le choix du stercoraire en suggérant que même le symbole poétique de l'amour<sup>20</sup> fait peser sur les êtres humains une menace digne de l'épée de Damoclès. De concert avec les oiseaux de mauvais augure, les déjections d'origine animale saturant l'univers urbain tant dans *Money* (« the square was anybody's, street-cultured, with blacks and buskers and birdshit » [*M* 227]) que dans *Yellow Dog* : « That heap—no, that stack—of dogshit » (*YD* 6). *The Information* lexicalise la souillure urbaine puisque Richard emmène son fils dans un parc public qu'il a éloquemment rebaptisé « Dogshit Park » (*I* 44). L'effet dysphorique de ce parti pris scatologique s'accroît sous l'effet de la peur des maladies que les fèces animales sont susceptibles de transmettre à l'homme. Par exemple, Martina met en garde John : « Dogshit gives you diseases » (*M* 289). Prenant le contre-pied des théories burkienne et kantienne, le sublime amisien fonde son essence non sur le grandiose mais sur le sordide et sur la souillure.

A l'instar des pigeons rabiques de *Success*, les animaux eux-mêmes se font infectieux : « rabid pigeons, too fat to fly, squawk among the filth » (*S* 118). Mise en relief par l'établissement d'une correspondance dégradante avec l'albatros baudelairien et coleridgien<sup>21</sup>, l'obésité du volatile contagieux préfigure la putréfaction de l'éléphant dont l'apparence effraie

---

<sup>18</sup> En 1995, Martin Amis s'est longuement exprimé sur le thème du paradis perdu en des termes soulignant l'agressivité animale : « One little mistake, the minute Eve eats the apple, the rose grows thorns and the animals snarl and cringe ». Alexander Laurence and Kathleen McGee, « No More Illusions », *The Write Stuff* 1995, 22 Aug. 2005 <<http://www.altx.com/interviews/martin.amis.html>>. Aux yeux du romancier, « Paradise Lost » constitue la pierre de touche de la littérature anglaise, en raison du rôle crucial que joue la Chute dans l'imaginaire artistique de son pays : « it's the central English poem » (Laurence and McGee). Malcolm Bradbury soutient à cet égard que les paysages urbains de la fiction amisienne dramatisent la perte du paradis terrestre : « lost Arcadia » (Bradbury 2001: 448).

<sup>19</sup> C'est une tendance gothique que décèle Maurice Lévy : « moments of sublimation, yesterday like today heavily symbolised by flights of birds » (Lévy 2004: 25).

<sup>20</sup> Comme le rappellent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le symbolisme de l'amour s'attachant au pigeon provient de la « douceur de ses mœurs ». Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Pigeon », *Dictionnaire des symboles* (Paris : Laffont, 1982) 758.

<sup>21</sup> L'obésité des pigeons rappelle le triste sort des drogués et des tiques hyperphagiques que relate *The Information* : « With drugs, with supplying, you tended to go on and on until you exploded like a tick full of blood » (*I* 212).

l'assistance dans *The Information* : « There followed a collective high-pitched groan—almost a hoot—as a putrescent little elephant waddled out into the glare. Was this an elderly dwarf elephant, or just an afflicted infant elephant, already rotting at the age of one? » (*I* 343). Alors qu'il incarne habituellement la connaissance et la sagesse<sup>22</sup>, l'éléphant chez Amis se décompose, pourrissement mettant en relief l'angoisse qui étreint Gwyn à la vue de ce cirque pestilentiel : « Gwyn's countenance, on arrival (Richard noted), was obviously geared up for a whole evening of childlike wonder; but he soon forgot about that and fell in with all the flat smiles and crinkled lips and the earnest concern with animals' rights and animals' germs » (*I* 342). L'homéoptote final, frisant le zeugme en raison de la disjonction sémantique entre « rights » et « germs », souligne que la magie censée naître de la ménagerie n'opère plus. L'instinct de survie dicte à l'humain de se méfier du monde animal dont la description fait la part belle à la contamination bactériologique, confirmant par là que le sublime désenchanté est dans la fiction amisienne d'essence postlapsaire<sup>23</sup>.

Le péril que les animaux font courir aux êtres humains s'accompagne fréquemment d'une menace corporelle. Pour preuve, le premier incident dysphorique de *Dead Babies* survient lorsqu'une génisse s'attaque aux pique-niqueurs, donnant la singulière impression de charger en réaction à une question d'Andy : « As if in answer to this query a black heifer detached itself from the ambling herd, trotted up the dip in the field, paused, arrived at some sort of decision, and came bowling down the slope towards the picknickers in a firm-legged gallop » (*DB* 74). Tout en démontrant que l'atteinte portée à l'encontre des jeunes gens est délibérée, le syntagme nominal « some sort of decision » met en avant l'étrangeté irrationnelle de la décision prise par le mammifère. Alors que le cerbère dramatisé par *Money* se contente d'aboyer, *The Information* illustre aussi la dangerosité des animaux de compagnie dans la mesure où Kirk est en partie dévoré par son chien, ce qui inverse non la dialectique du maître et de l'esclave mais la hiérarchie entre le maître humain et la possession canine : « The associate, Kirk, had been savaged, rather seriously, by his own pitbull, Beef » (*I* 34). Dans le même ordre d'idées, *Time's Arrow* met en scène les ravages occasionnés par les chiens de garde qui s'attaquent directement aux prisonniers

---

<sup>22</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant spécifient en effet que l'Asie et l'Afrique attribuent respectivement ces deux qualités à l'éléphant, animal dénotant par ailleurs la puissance royale ou céleste (Chevalier et Gheerbrant, « Eléphant » 397-98).

<sup>23</sup> Selon David C. Ward, cette impression de déchéance et de désenchantement fédère tout particulièrement *The Information* : « We've built the enlightened city on the hill, lived in it for a while, and are now sliding inexorably off

non dans le but de les guérir mais afin de les blesser, comme le reconstruit le lecteur qui sait que les verbes d'action signifient dans cet univers concentrationnaire narré à rebours le contraire de leur dénotation usuelle : « And then of course there were the dogs, boxers: their crushed faces, their squat coats bearing the ubiquitous sign of the twisted cross, in honour of the Jews they healed with their teeth and with the snort and quiver of their jaws » (*TA* 140). L'inversion de la causalité rappelle donc que les quadrupèdes déchirent la chair des déportés. Les crocs acérés des molosses nazis entrent en résonance avec les canines meurtrières du tigre en cage que dépeint *The Information* : « Richard feared for its teeth but they were intact, the feline dirklike canines revealed in its fixed yawns of hatred, hatred of the handler and the handler's stool » (*I* 346). La prédilection du sublime longinien pour la répétition se traduit non seulement par l'itération lexicale (« handler ») mais aussi par l'anadiplose (« hatred, hatred of the handler and the handler's stool ») qui met en relief la férocité du tigre. Le sublime gothique repose chez Amis sur un monde animal « red in tooth and claw »<sup>24</sup>, vision négative illustrant l'opinion de Burke pour qui les animaux peuvent engendrer la terreur sublime.

L'effet-terreur s'accroît suite à l'agressivité plus insidieuse mais tout aussi dévastatrice des insectes qui, eux aussi, mettent en péril l'intégrité physique des êtres humains, comme en témoigne l'irritation du narrateur dans « Insight at Flame Lake » : « The kid [Dan] is covered with mosquito bites. He looks as though he has measles. They seem to go for him in a big way, because none of us are troubled by them. One time I walked past him on the lakefront and there were five or six of the little bastards patiently feeding on his face » (*EM* 56). Parce qu'ils mènent des raids à l'endroit d'une seule personne, les diptères stupéfient d'autant plus qu'ils recyclent sur le mode animal le vampirisme gothique<sup>25</sup>. Richard a beau s'emporter (« there was that fuck of a fly » [*I* 198]), rien ne semble devoir apaiser l'irritabilité des mouches, irascibles même dans l'agonie : « [they] hammer themselves against the windowpanes or the mirrors and then plop to the floor, enragedly buzzing, and spinning on their panes » (*YD* 134)<sup>26</sup>. L'hostilité des mouches

---

its dark side of terror ». David C. Ward, « A Black Comedy of Manners », rev. of *The Information*, by Martin Amis, *The Virginia Quarterly Review* 72.3 (Summer 1996): 563.

<sup>24</sup> « [Man] Who trusted God was love indeed / And love Creation's final law— / Though Nature, red in tooth and claw / With ravine, shrieked against his creed— ». Alfred Tennyson, « In Memoriam A. H. H. », 1850, *Tennyson: A Selected Edition*, ed. Christopher Ricks (Berkeley: U of California P, 1989) 399.

<sup>25</sup> Sur l'importance de la figure du vampire dans le roman gothique, voir Elizabeth Durot-Boucé, « 'Chew You Up and Spit You Out': Rewriting a Familiar Fixture of the Gothic Novel », *Les vestiges du gothique, Anglophonia* 15 (2004): 209-16.

<sup>26</sup> Selon James Diedrick, *Yellow Dog* se distingue par la présence massive du monde animal : « the myriad birds, animals, and insects » (Diedrick 2004: 242).

prenant des allures guerrières (« Some seemed armoured: they looked like the attack aircraft of the twenty-second century » [YD 133]), le lecteur est alors tenté de redonner aux libellules de *Einstein's Monsters* leur férocité étymologique : « the dragonflies » (EM 53). L'hégémonie ancestrale de l'humain sur la Création se voit très contestée par l'agressivité excessive de la faune au point que *Other People* décrit les oiseaux comme des conquérants extra-terrestres : « space invaders from the sky » (OP 178)<sup>27</sup>. Le sublime gothique amisien, dramatisant la lutte darwinienne pour la survie, consacre *in fine* la domination de l'animal, révolution qui participe de l'un des procédés canoniques du sublime burkien : « I know of nothing sublime which is not some modification of power » (Burke 107; part II, sect. V).

L'inversion du rapport de force entre les hommes et les animaux acquiert une sublimité plus gothique encore par le biais du cauchemard que relate « Denton's Death ». Le héros éponyme se fait en effet subtiliser de la nourriture par un aigle : « He came across his younger self in distress and brought him food but an eagle stole it » (HW 27). En faisant de l'aigle un « rapace cruel, ravisseur » et en privilégiant le symbolisme « nocturne, maléfique ou gauche » de cet animal de proie<sup>28</sup>, la nouvelle s'attache à mettre en exergue la férocité alarmante de la faune, nocuité qu'étaie encore le patronyme de Marvell Buzhardt dans *Dead Babies*. Le renversement hiérarchique qui s'opère entre l'espèce humaine et les animaux emprunte au sublime car ce mode se nourrit tant de l'idée de spoliation<sup>29</sup> que du symbolisme de l'aigle. Selon Kant en effet, l'un des « attributs esthétiques » propices à « représenter la sublimité » n'est autre que l'aigle de Jupiter 'tenant la foudre dans ses serres' » (Lacoue-Labarthe 1988 : 99). C'est cependant la veine lugubre du sublime amisien qu'étaie cet exemple car le mythe prométhéen est convoqué à la seule fin d'entériner la supériorité de la bête sur l'homme : Denton n'est autre qu'un avatar du Prométhée enchaîné dont le foie est dévoré par un aigle<sup>30</sup>. La fiction amisienne recycle les images canoniques de la sublimité en y ajoutant l'attrait gothique pour le sang afin d'accuser la totale soumission de l'humain à l'ordre bestial. Les animaux amisien prennent ainsi leur « revanche

---

<sup>27</sup> Cette métaphore annonce *Invasion of the Space Invaders* que Martin Amis publie en 1982, soit un an seulement après la parution de *Other People*.

<sup>28</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant notent en effet que l'aigle, s'il possède un symbolisme obscur et inquiétant, est plus souvent dépeint comme un animal exceptionnel doué de caractéristiques très positives : « Roi des oiseaux, incarnation, substitut ou messenger de la plus haute divinité ouranienne et du feu céleste, le soleil, que lui seul ose fixer sans se brûler les yeux » (Chevalier et Gheerbrant, « Aigle » 12).

<sup>29</sup> Selon Patrick Lhot en effet, les idées de spoliation, de sacrifice et de menace sous-tendent le fonctionnement du sublime. Patrick Lhot, *Peinture de paysage et esthétique de la dé-mesure* (Paris : L'Harmattan, 2000) 62.

sur la Raison humaine, qui s'est usée à édifier le privilège absolu de l'Humain sur le Bestial » (Baudrillard 1981 : 195).

Suite à l'avènement du règne animal, l'environnement urbain se donne à lire comme une jungle, à l'instar de New York : « A jungly night in young New York » (M 300). Cette isotopie sert à décrire la mégalopole américaine peuplée non seulement d'indigènes (« jungle-artists » [M 227]) mais aussi d'animaux déroutants :

New York is a jungle, they tell you. You could go further, and say that New York is a jungle. New York is a jungle. Beneath the columns of the old rain forest, made of melting macadam, the mean Limpopo of swamped ninth avenue bears an angry argosy of crocs and dragons, tiger fish, noise machines, sweating rain-makers. (M 193)

Tout en ressortissant de la « hardiesse » rhétorique préconisée par Baldine Saint Girons<sup>31</sup>, cette métaphore qui effectue un surprenant « transfert sémantique entre le signifié du terme *occurent* [« a jungle »] et le signifié du terme non tropique [« New York »] »<sup>32</sup> évite toutefois « le vice majeur du style » que constitue « l'obscurité » (Molinié 1992 : 232) car l'identification métaphorique entre « New York » et « a jungle » se fait *in praesentia*<sup>33</sup>. Le texte tend d'autant plus clairement vers une univocité sémantique qu'il instrumentalise la répétition chère à Longin, comme en témoigne la manière dont l'épanalepse portant sur « New York is a jungle » dans les deux premières phrases se marie à l'anadiplose qui ouvre la suite du texte. La réitération augmente le pouvoir de conviction de cette métaphore, comme le montre la mise en italiques du syntagme nominal « a jungle » qui martèle l'audacieuse hypothèse métaphorique jusqu'à en faire admettre la validité par un lecteur de prime abord surpris. En outre, le syntagme nominal « angry argosy » mêle à l'hypallage la répétition paronomastique tandis que l'inventaire inquiétant des habitants du marigot new-yorkais (« crocs », « dragons », « tiger fish ») emprunte à

---

<sup>30</sup> Voir notamment Eschyle, *Prométhée enchaîné*, version et préface d'André Bonnard (Paris : Aire, 1981). Il apparaît dès lors clairement que l'effet comique et satirique du mythe de Prométhée qu'analyse le « Chapitre I » de ce travail entre en concurrence avec la tonalité beaucoup plus lugubre que promeut le sublime amisien.

<sup>31</sup> Voir « Introduction de la deuxième partie », page 223.

<sup>32</sup> La terminologie concernant le mécanisme métaphorique est empruntée à Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique* (Paris : PUF, 1989) 213.

<sup>33</sup> La métaphore *in praesentia* est une métaphore dans laquelle sont clairement mentionnés le terme comparant (ou terme tropique *occurent*) et le terme comparé (ou terme non tropique) alors que, dans la métaphore *in absentia*, « seul le terme tropique est donné, et le lecteur doit faire tout le travail de démontage puis de recomposition sémantiques, jusqu'à l'identification de la valeur connotative qui est à la base du transfert » (Mazaleyrat et Molinié 213). Si elle requiert un effort de lecture, la hardiesse métaphorique sur laquelle repose le sublime amisien paraît tout de même relative et ne semble donc pas mériter les accusations d'hermétisme que portent Evan Hunter, alias Ed McBain, à l'encontre de *Other People* : « I do not appreciate an obscure novel. The only clear sign such a book transmits to me is that a writer was either too lazy or too cowardly to reveal completely his mind or his heart ». Evan Hunter, « Mary Lamb and Mr. Wrong », rev. of *Other People*, by Martin Amis, *New York Times* 26 July 1981, 10 May 2005 <<http://nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-mystery.html>>.



l'accumulation dont procède le sublime discursif selon Longin. Forme apocopée de « crocodiles », le vocable « crocs » propose même de figurer textuellement la voracité du prédateur dont la glotonnerie n'épargne pas même le langage. Quelques chapitres plus loin, *Money* file une métaphore maritime analogue pour dépeindre un autre quartier de New York : « Now this was Eighth Street, just West of Fifth Avenue, high colour in the August arroyo, and many cabs and Honolulu-shirted cabbies, and jungle movement in its full shimmer of attraction and warning » (*M* 278). Comme en témoigne le lexème « warning » au terme de cette topographie à laquelle se mêle l'élément liquide (« arroyo »), la dangerosité de la ville éclate une nouvelle fois au grand jour, les voitures faisant office de prédateurs : « Now a battered chequer was moving slowly down the street. It was watching us, like a liverish dragon, the yellow eyes grown cautious in their old age » (*M* 308-9). Le taxi est moins en maraude qu'en recherche de chair humaine fraîche. L'étrangeté animale du monde urbain débouche par là même sur un sublime angoissant au cœur duquel se loge la phobie de la prédation, pointe extrême du vampirisme gothique.

Le traitement que le texte réserve à Londres se veut tout autant empreint d'un mélange d'animalité dangereuse et de terreur de la prédation. Pour preuve, l'agressivité du requin caractérise la capitale anglaise aperçue d'avion par Samson : « I looked down on the lots and runways through the layered insult of dawn rain: all the sharks with their fins erect, thrashers, baskers, great whites—killers. Killers every one » (*LF* 2). L'anadiplose portant sur « killers » souligne le caractère mortifère d'une ville qui dans son entièreté ambitionne de nuire à l'existence humaine. Une image semblable de prédation, matinée d'arachnophobie, renforce l'idée que le monde animal dresse une embuscade dans laquelle il espère faire tomber l'humain : « If London is a spider's web, then where do I fit in? Maybe I'm the fly. I'm the fly » (*LF* 3)<sup>34</sup>. Comme le souligne l'épiphore que renforce la suppression de l'adverbe modal d'hésitation « Maybe », Samson se fait prendre dans le lacs posé par la faune amisienne<sup>35</sup> et accepte d'être dévoré par Londres. La faune bâtit pour satisfaire des objectifs de piégeage envers l'humain : « Sociable flies weaved their fishing-nets in the air. 'Jesus, these fucking flies,' Russ would

<sup>34</sup> *London Fields* est dans son intégralité placé sous le signe de la toile d'araignée car ce *topos* fait son apparition quelque trente lignes à peine après l'*incipit* : « London, as taut and meticulous as a cobweb » (*LF* 2).

<sup>35</sup> Alors que Claude Maillard-Chary démontre qu'une partie du bestiaire surréaliste chante les louanges de « l'étoile d'araignée » et de « l'arachnéenne splendeur », le sublime gothique amisien investit cette secrétion d'une finalité lourde de menace. Claude Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes* (Paris : PU de la Sorbonne Nouvelle, 1994) : 99.

complain, dancing backwards from the sink and uselessly batting the air » (*OP* 85). Traditionnellement associées aux phénomènes de décomposition charnelle, les mouches semblent prendre les humains dans leurs rets et, à l'instar des Parques antiques, paraissent douées du pouvoir de mort sur les personnages. Après avoir été chassé du jardin d'Eden, l'humain est en passe de se faire exclure du monde terrestre. Par la force des métaphores qu'amplifient les boissons lourdes de venimosité consommées par Richard (« Tarantula » [*I* 151, 154], « Rattlesnake » [*I* 154, 159]), le sublime amisien invite le lecteur à une expérience angoissante fondée sur le « dépaysement » de Londres, principe sublime pour Philippe Lacoue-Labarthe (1988 : 130) qui rappelle la dynamique gothique qu'analyse Victor Sage : « defamiliarising the idea of place and space » (Sage 12). La « défamiliarisation »<sup>36</sup> du monde animal, dont l'hostilité est mise au jour, constitue l'un des ressorts privilégiés du sublime gothique amisien.

L'étrangeté du monde animal effraie plus encore lorsque ce dernier défie les catégories biologiques. La bizarrerie de la faune se manifeste en effet par la colère anthropomorphe qui l'anime, comme le traduit l'aboiement humain émis par Clive dans *London Fields* : « Clive lifted its chin from the carpet and snarled or swore at Guy wearily » (*LF* 217). Alors qu'ils incarnent d'ordinaire l'élévation sublime, les oiseaux sont mûs par une irascibilité d'apparence humaine,

---

<sup>36</sup> La « défamiliarisation » constitue en littérature une expérience esthétique ayant pour finalité de renouveler le regard que l'humain porte sur son environnement : « The technique of art is to make objects 'unfamiliar', to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged ». Victor Shklovsky, « Art as Technique », 1916, *Literary Theory: An Anthology*, ed. Julie Rivkin and Michael Ryan (Oxford: Blackwell, 1998) 16. La « défamiliarisation » représente par conséquent une technique artistique visant à restituer l'originalité première du monde phénoménal que notre perception quotidienne rend peu à peu terne : « We see the object as though it were enveloped in a sack » (Shklovsky 16). Dès 1981, Alan Hollinghurst note que *Other People* emprunte très nettement aux techniques de la « défamiliarisation » immortalisées dans l'Angleterre des années 1970 par « l'école martienne » : « What can make us see the world afresh? How to expose our tenuous hold upon everything we consider familiar? [...] One has heard a certain amount about the familiar being rendered strange by a different process: that of the so-called Martian poetry ». Alan Hollinghurst, « Opening Eyes », rev. of *The Country*, by David Plante and of *Other People: A Mystery Story*, by Martin Amis, *New Statesman* 13 March 1981: 21. John Sutherland souligne également cet héritage : « For Mary the common world is defamiliarised. [...] Mary is a home-grown version of Craig Raine's Martian, for whom the quotidian and domestic props are rendered bafflingly alien and wonderful ». John Sutherland, « Making Strange », rev. of *Other People*, by Martin Amis, *London Review of Books* 19 Mar. 1981: 21. Dans le chapitre intitulé « Entering the 'Martian School' » (2004: 57-72), James Diedrick met en lumière l'influence de « l'école martienne » sur la « défamiliarisation » dans la fiction amisienne, influence qui, selon Martin Amis lui-même, transparaît dans la candeur du narrateur de *Time's Arrow* : « [i]t all goes back to a poem written by Craig Raine called 'A Martian Sends a Postcard Home'. The poem consists of little riddles about what the Martian sees of life on earth » (Riviere 122). Pour Julian Loose, Martin Amis utilise encore « l'école martienne » dans *The Information* : « the offbeam precision of the Martian poet ». Julian Loose, « Satisfaction », rev. of *The Information*, by Martin Amis, *London Review of Books* 11 May 1995: 9. *Experience* ne fait pas mystère des liens qui unissent Martin Amis au fondateur de « l'école martienne » : « my mentor and protégé and friend (and ex-tutor), Craig Rane » (*Exp* 71-72).

que ce soit dans *Other People* (« the screaming birds » [OP 31]) ou dans *Money* : « They cough and grumble and flap their arms for warmth » (M 213). Émettant des sons inhabituels pour des animaux, les oiseaux agacés empruntent même à la grossièreté humaine, comme en témoigne l'interjection dont abuse le perroquet dans *The Information* : « Now the parrot had left its jungle and stood on a hook in a pub shouting 'Bullshit!' » (I 218). Loin d'être en soi des objets de terreur, les chiens et les oiseaux déconcertent en raison de leur comportement anormal qui brouille le distinguo fondamental séparant l'animé humain de l'animé non humain. En utilisant des métaphores anthropomorphes pour décrire le comportement animal, le sublime amisien inverse la normalité biologique et la norme linguistique. En effet, pour reprendre les conclusions d'Aurélia Paulin, la langue anglaise dénote le comportement humain par des métaphores zoomorphes, et non l'inverse, au point qu'« il n'est pas abusif de dire qu'une fois de plus l'animal joue le rôle de miroir de l'homme »<sup>37</sup>. Le langage sublime amisien inverse la dynamique platonicienne de l'original et du reflet, défamiliarisation langagière qui accentue les ramifications déroutantes du bestiaire amisien.

L'hybridité taxinomique se mâtine de monstruosité et informe un sublime désenchanté qui met à mal les catégories zoologiques. A cet égard, *Money* décrit un serpent gémeiforme à l'animosité insigne :

On television I watched a nature short about two-headed snakes. Two-headed snakes are rare and don't last very long. They're forever quarrelling about food and which way to go. They keep trying to kill each other all the time. Soon, one head becomes dominant. The smaller head is obliged to tag along but has no say in things any more. This arrangement keeps them going for a little while. But they both die quite quickly. (M 173)

Si la description d'un animal bicéphale prouve la fascination d'Amis pour le double, la colère et le terriblement étrange jouent également un rôle primordial dans le portrait de cet émissaire biblique du Malin. D'autres animaux déjouent encore plus ouvertement la taxinomie : « A mad gull with a terrible face, a rodent's face clenched with rage and panic, dropped down past her in search of leavings on the water. What is life like for that bone-nosed rat on wings? » (OP 132). L'hésitation ontologique qui naît de cette prosopographie<sup>38</sup> crée un sentiment d'angoisse d'autant plus sourd que la mouette, oiseau connotant l'ascension sublime et la villégiature, est tout

---

<sup>37</sup> Aurélia Paulin, « Analyse contrastive de la métaphore du comportement en français et en anglais », *Lexicologie anglaise et comparée. Recherches en linguistique étrangère* 20, éd. Jean Tournier (Besançon : PU de Franche-Comté, 1998) 105.

<sup>38</sup> La « prosopographie » s'attache à définir l'aspect physique de personnages mais qui peut également être à l'œuvre dans les descriptions d'animaux ou d'inanimés (Molinié 1992 : 279-80).

d'abord décrite comme terrifiante (« a terrible face »). Dans l'apposition et dans la question finale, elle se métamorphose en une créature hybride, mi-rongeur mi-oiseau. Passant de la vie aérienne aux bas-fonds sinistres de la vie terrestre que symbolise le rat<sup>39</sup>, le mouvement descendant qu'opère ce portrait ambivalent a tôt fait d'accroître le caractère lugubre du sublime gothique<sup>40</sup>, impression troublante que synthétise James Diedrick : « an uncanny feel » (Diedrick 2004: 64). Par un entre-deux propice à la terreur, la monstruosité animale frappe de caducité les catégories taxinomiques et fait le lit d'un sublime gothique qui emprunte moins à l'étymologie grecque dénotant l'élévation (« hypsos ») qu'à l'origine latine exprimant la liminalité (« sublimine »). Le verdict rendu par Jean Baudrillard à propos de l'époque contemporaine ne fait donc pas l'ombre d'un doute : « Le sublime est passé dans le subliminal »<sup>41</sup>.

La tératologie cède la place à la tératogénie dans la mesure où la fiction de Martin Amis invente de toutes pièces plusieurs bêtes fabuleuses. A la suite de Denton qui dans « Denton's Death » voit des bestiaires en rêve (« Denton's mind saw emblem books, bestiaries » [HW 28]), « The Little Puppy That Could » relate divers cas étonnants de mutations génétiques : « amphibious parrot », « disgraceful three-winged stoat », « the slickest, the niftiest, the most single-minded dreck-eating ratlet or invincibly carapaced predator » (EM 98). Le rôle de prédateur que confie le sublime amisien aux animaux imaginaires se traduit par un cas de zoopsie narré par *Other People* sur le mode onirique. Mary s'imagine en effet être pourchassée par une bête fabuleuse, à la fois panthère, sanglier et dragon, qui s'emploie à l'encorner de ses dagues :

The pursuer was the beast. It was black, naturally—a panther perhaps, but with the yellow tusks and top-heavy square head of a hog [...]. She swerved again but this time the beast flashed past only inches away and she felt the hot rush of goaded rage and the smell of inflamed saliva and gums. Now she was Mary and now she was food. Suddenly the black terrain was a tight tunnel, and she was running with such desperate speed that she seemed about to overtake herself, her limbs like golden cartwheels, her hair like a mane of nerves. The beast followed in extravagant bounds. At any moment she expected to feel its grip and its headlong weight on her back, riding her to the ground and washing its hands in her face. So she slowed down to make it happen quicker, she stopped dead to make the next thing happen faster, and the beast veered up and, with dispatch, with contempt, swiped her body into flames of blood. (OP 75-76)

Cette haletante course-poursuite est placée sous le double sceau de l'hybridité et de la porosité, comme en témoigne l'incertitude du narrateur quant à la quiddité de l'assaillant. Outre le portrait

<sup>39</sup> Suite à une telle description, l'on songe à *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, et plus précisément à Winston Smith qui, par phobie des rats, se voit contraint de dénoncer Julia au chapitre 5 du dernier livre. George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, 1949, ed. Peter Davison (London: Secker & Warburg, 1987). Mettant en place une tonalité fort sombre, cet écho intertextuel semble confirmé par *Money* qui fait allusion non seulement à *Nineteen Eighty-Four* et à sa salle de torture (« Room 101 » [M 28, 42, 243]) mais aussi à *Animal Farm* que lit John Self (M 203).

<sup>40</sup> Maurice Lévy note que le mouvement descendant (« downward dynamics ») occupe une place centrale dans les lieux de la terreur gothique, d'où le rôle majeur joué par l'escalier du château médiéval (Lévy 2004 : 25).

composite d'une bête monstrueuse qui bouscule les catégories zoologiques, Mary revêt également des caractéristiques chevalines (« mane of nerves »), zoanthropie brouillant la frontière entre l'animal et l'humain. De cette indétermination naît la terreur qui provient en outre du *topos* burkien de la privation de lumière (« tunnel ») et de l'autodafé final qui avalise la nouvelle suprématie de la bête sur l'humain. En privilégiant « l'appétit de l'étrange et le jeu souverain de l'imaginaire »<sup>42</sup>, le fabuleux creuse le sillon de la terreur sublime, lequel accuse la déchéance humaine (« Now she was Mary and now she was food ») et confirme l'intuition de Catherine Bernard pour qui « le sublime contemporain est un sublime monstrueux » (Bernard 1998 : 20).

Nourrie d'ambivalence taxinomique et de phobie de la prédation, la terreur sublime est portée à son apogée dans « The Little Puppy That Could » dont la diégèse relate la barbarie d'une bête irascible et anthropophage. L'animal monstrueux se distingue par une grandeur insigne mise en relief par la périphrase qu'affectionne le sublime : « the great animal, senior and atrocious » (EM 96). La grandeur repose aussi sur l'hyperbate, comme le montre l'antéposition de l'adverbe « hugely », lequel est également mis en relief par l'homéoptote : « Hugely he reared up on four legs, and hugely he shook the bloody rags of his rage » (EM 115). En position d'« [a]dverbe-repère constitutif à la fois déterminant un énoncé entier et qualifiant la relation Agent-action »<sup>43</sup>, « hugely » sert à caractériser l'animal fabuleux sur le mode à la fois monstrueux et sublime.

L'anthropomorphisation de la bête fabuleuse ajoute à la porosité zootaxique et à la perplexité du lecteur : « You could hear him liquidly snorting and yodelling as he loped towards them over the fields, nearer, ever nearer » (EM 107). En effet, « yodel » dénote une activité langagière à l'origine de laquelle ne peut normalement se trouver qu'un animé humain dont l'agentivité est par ailleurs mise en relief par le suffixe « -ing » affectant cette base verbale<sup>44</sup>. Nulle surprise, dès lors, que ce chien, humain en raison de son aptitude au langage mais inhumain en raison de sa cruauté barbare, stupéfie les villageois au point que le saisissement si typique du sublime s'empare de ces derniers, réduits à quia : « the crowd momentarily winced into silence wondering if the dog was dead or damaged, wondering to what fury he would now aspire when he awoke... » (EM 115). La terreur que fait régner sur le village la bête hybride montre le

---

<sup>41</sup> Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même* (Paris : Galilée, 1987) 48.

<sup>42</sup> Claude Maillard-Chary utilise cette expression pour commenter le bestiaire des surréalistes français (Maillard-Chary 183).

<sup>43</sup> Marie-Line Groussier et Claude Rivière, « Adverbe », *Les mots de la linguistique : lexique de linguistique énonciative* (Paris : Ophrys, 1996) 12.

caractère lugubre du sublime gothique amisien qui, à l'instar du sublime contemporain, invite « à une expérience esthétique douloureuse, vacillante, inquiète, faite de manque et de doute » (Bernard 2000b : 39).

Bien qu'elle s'apparente prioritairement à un chien (« the great dog » [EM 115]), la bête n'est rien moins qu'une machine à tuer, comme le montre son inhérente nocuité bactériologique : « His eyes were a scurvy yellow, his saliva a loud crimson, venomous and also acidic, capable of entirely dissolving human bones » (EM 98-99). Cristallisant la thématique du bestiaire infectieux qui parcourt le sublime amisien (« his malarial eyes » [EM 115]), le chien correspond en outre à une mutation génétique, comme l'affirme James Diedrick : « the monstrous, mutant canine » (Diedrick 2004 : 118). Déjouant toute tentative de catégorisation, la créature monstrueuse est comparée à un taureau (« the dog moved on rails like a bull » [EM 115]) avant de revêtir les traits hétérogènes d'un chien-dragon qui ravage tout par l'entremise de son souffle exterminateur : « tempestuous breath » (EM 115). L'analogie avec le dragon constitue le fil directeur de son portrait : « Horror was when the beast was actually *there*, the flames of its breath at the opening of the burrow, the saliva that seared the little puppy's rump » (EM 96). Or la présence récurrente de l'image du dragon accroît la tonalité noire du sublime amisien car, pour reprendre les conclusions de Jean Chevalier et d'Alain Gheerbrant, le dragon représente un puissant « symbole du mal et des tendances démoniaques » (Chevalier et Gheerbrant 366).

La tyrannie sanguinaire du monstre devenu roi s'appuie sur une irascibilité farouche et sans relâche dont la nouvelle ne fait pas mystère : « the infamous rage » (EM 93), « such rage » (EM 96), « the bloody rags of his rage » (EM 115). Si le courroux hyperbolique dont est animé le chien s'exprime par des sons acrimonieux (« his grunts » [EM 107]), « the frazzled snarling of a beast » [EM 91], « directionless snarls (the snarls like weary swearing) » [EM 112]), sa colère funeste passe surtout par un volume sonore propre à intimider l'auditeur : « a growl of fabulous greed and hatred (EM 108), « his thwarted howl of disappointment, his final scream of ravenous rage » (EM 108). Creusant le sillon de la terreur sublime, les désirs cannibales de la bête sont mis en relief grâce à l'euphonie véhiculée par une allitération (« growl », « greed ») et une hypallage (« ravenous rage ») que vient rehausser une nouvelle allitération. Outre l'ouïe qui véhicule l'anthropophagie d'un monstre évoquant le Minotaure, la vue qu'affectionnent le sublime et le

---

<sup>44</sup> Sur l'agentivité inhérente au marqueur « ing » dans les propositions infinitives régies par un verbe de perception, voir Bouscaren et al. 202 et « Chapitre III », page 175, note 11.

gothique<sup>45</sup> joue aussi un rôle prépondérant. La couleur rouge de la fureur et du sang informe en effet l'aspect physique de cette créature : « tireless and incarnadine » (*EM* 91), « his crimson eyes » (*EM* 113). En d'autres termes, l'animal féroce n'est rien moins qu'une bête assoiffée de sang humain, comme le résume le syntagme adjectival décrivant son régime alimentaire : « religiously homovorous » (*EM* 92). L'homme devient la nourriture de l'animal : « all they heard then were the usual sounds of grumbling haulage as the dog dragged the half-eaten carcass out of the village and into the hills » (*EM* 108). Le monstre pousse même l'horreur jusqu'à occire sans nécessité ses victimes propitiatoires, lorsque le village, exsangue, tente de lui donner en pâture les « Détraqués »<sup>46</sup> : « even the dog turned his nose up at some of them. He killed them all right, with one swipe of his bleeding claws, and gave the corpses a frightful worrying; but he wouldn't eat them » (*EM* 107). Dans le segment verbal « he wouldn't eat them », la modalité radicale du modal « will » doit être privilégiée. Or cette modalité intrasubjective de « will » est par définition « porteuse du concept de volition » (Lapaire et Rotgé 494), ce qui met à nouveau en exergue le comportement de type animé humain du sujet de l'énoncé. Dès lors, le monstre n'apparaît plus que comme une machine qui veut tuer et qui, à l'instar des dieux dont se plaint Edgar dans *King Lear*, tue pour son plaisir<sup>47</sup>. Le dieu thériomorphe de la nouvelle possède les attributs canoniques d'un fléau d'origine diabolique : « seeming to fill all hell and more... » (*EM* 115). Ce passage souligne le lien fort qui unit sublime et hyperbole alors que l'aposiopèse communique le caractère ineffable de l'horreur qu'induit ce monstre. Au bout du compte, le

---

<sup>45</sup> Pour l'importance que le sublime accorde à la vue, voir « Introduction de la deuxième partie », page 225. De même, la conclusion lapidaire à laquelle arrive Maurice Lévy concernant le gothique est à cet égard univoque : « Gothic is graphic » (Lévy 2004 : 27).

<sup>46</sup> C'est ainsi que Géraldine d'Amico choisit de rendre compte de l'existence de ces « Queers », lesquels constituent une classe à part dans le microcosme de « The Little Puppy That Could ». Martin Amis, *Les monstres d'Einstein*, traduit de l'anglais par Géraldine d'Amico (Paris : Bourgois, 1990) 152. Si la traduction française choisit de faire ressortir les mutations génétiques de ce groupe d'individus, elle perd la connotation homosexuelle du vocable anglais. L'homosexualité constitue pourtant l'une des préoccupations de *Einstein's Monsters*, comme le montrent les pensées homophobes de Bujak dans la nouvelle éponyme : « With the faggots, Bujak saw their plight, and their profusion, as an einsteinian (sic) matter also » (*EM* 30). L'intérêt dont fait preuve la fiction de Martin Amis pour la communauté homosexuelle se manifeste également par le biais de la nouvelle « Straight Fiction », publiée pour la première fois en 1995 avant d'être intégrée au recueil *Heavy Water and Other Stories* (*HW* 160-82). Dans ses écrits non fictionnels, Martin Amis fait montre d'une même sympathie pour la communauté homosexuelle puisque, dans un alphabet illustré publié en 1991 sous la direction de Stephen Spender, il choisit par exemple de faire du « h » la lettre de l'homosexualité. Martin Amis, « H is for Homosexual », *Hockney's Alphabet*, ed. Stephen Spender (London: Faber, 1991) 23-24. Enfin, Martin Amis révèle dès 1985 l'une des facettes de sa colère dans l'essai intitulé « Double Jeopardy: Making Sense of AIDS » qui dénonce avec force virulence tant l'idiotie morale de l'homophobie que l'impéritie des autorités face aux ravages croissants du SIDA (*Moronic* 187-99).

<sup>47</sup> « As flies to wanton boys, are we to th' gods; / They kill us for their sport ». William Shakespeare, *King Lear*, ed. Kenneth Muir (London: Methuen, 1972) 140 ; IV, 1, 36-37).

sublime postlapsaire amisien accouche d'un bestiaire proprement infernal, portant ainsi à son comble l'étrangeté gothique du monde animal.

#### **IV.2. L'empire de l'inanimé.**

Même si certains exemples fournissent encore un riche matériau comique<sup>48</sup>, l'extraordinaire agitation des choses constitue l'un des principaux supports du sublime gothique amisien. Le monde inanimé brouille d'emblée la frontière avec le vivant en revêtant un aspect zoomorphe peu amène. L'animalisation des objets mécaniques touche en priorité les voitures et se traduit tant par la forme amphibie de leur physique (« Cars are fatter and fewer, and imitate animals with their fins and wings » [TA 98]) que par le bruit : « I heard the hoot of sirens, the whistles of two-wheelers » (M 6). La polysémie du vocable « hoot » convie le lecteur à percevoir, derrière le son habituel du klaxon, le hullulement funeste du hibou<sup>49</sup>. Confirmant la prédilection de Martin Amis pour les descriptions sonores<sup>50</sup>, *London Fields* file une métaphore chevaline afin de dépeindre les cris zoomorphes s'échappant d'un taxi londonien : « It was a diversion of a kind to listen to the grades of neigh and whinny, of anger and submission, that the driver thrashed out of his livelihood, the black machine » (LF 447). De même, « The Time Disease » illustre le devenir-taureau des voitures irascibles (« The stacked cars all sounded their horns, a low furious bellow from the old beasts in their stalls » [EM 77]) alors que l'*incipit* de *Money* met à l'honneur l'animalisation féroce des automobiles : « a low-slung Tomahawk came sharking out of lane » (M 1). Le nom guerrier de la marque (« Tomahawk ») et la recatégorisation syntaxique (« sharking »)<sup>51</sup> soulignent l'attitude carnivore d'une voiture donnant ainsi l'impression d'avoir

---

<sup>48</sup> *Money* en fournit la meilleure illustration lorsque John, enfermé chez Martina Twain, lutte comiquement contre le monde des objets : « After several foulmouthed scourings and spillages I managed to make some coffee in one of the silver utensils ranked like vizors down the length of the kitchen shelf. What is it with me and the inanimate, the touchable world? Struggling to unscrew the filter, I elbowed the milk carton to the floor. Reaching for the mop, I toppled the trashcan. Swivelling to steady the trashcan, I barked my knee against the open fridge door and copped a pickle-jar on my toe, slid in the milk and found myself on the deck with the trashcan throwing up my face... Then I go and goof with the grinder. I took the lid off too soon, blinding myself and fine-spraying every kitchen cranny. In the end I fought my way out with a mug of tepid but very black coffee which turned even blacker when I added the milk » (M 313). Cet exemple souligne moins l'hostilité des objets que la maladresse insigne d'un personnage tout droit sorti d'une comédie de boulevard. A l'inverse, il sera ici question des moments où le monde des objets inquiète les personnages par un comportement à la fois curieux et hostile.

<sup>49</sup> Maurice Lévy note que cet animal participe au gothique romanesque dans des œuvres telles que *Sanctuary* de Faulkner (Lévy 1995 : ix.).

<sup>50</sup> Pour les déclarations faites par l'auteur à ce sujet, voir « Chapitre II », page 136, note 9.

<sup>51</sup> Recoupant la figure de rhétorique que la langue anglaise dénomme « anthimeria », le terme de « recatégorisation » désigne « tout changement de catégorie affectant un morphème lexical. [...] La recatégorisation peut affecter la catégorie grammaticale (un nom devenant un adjectif [...], ou l'inverse, un adjectif devenant un nom [...]) » (Dubois



déterré la hâche de guerre. A l'instar des véhicules infernaux que voit Charles (« demonically mechanical cars » [RP 73]), les voitures semblent en effet être mues par des intentions néfastes : « Cars are terrible things [...]. Cars are cruel creatures, vicious bastards, pitiless and inexorable, with only this one idea, this A-to-B idea » (EM 43). Convoquant une fois encore les procédés longiniens de l'anaphore (« Cars ») et de l'épanaphore (« this one idea, this A-to-B idea »), cette description saisissante redonne toute sa force étymologique à l'épithète « terrible » dont le lien avec la terreur ne saurait plus échapper au lecteur.

Soulignée par le présent gnomique, la nocuité intrinsèque de la voiture ne fait que refléter la dangerosité extrême du monde mécanique. Reprenant la thématique de l'ensauvagement, *Time's Arrow* met en exergue les traits carnassiers dont sont dotés les camions des éboueurs : « the monstrous jaws, the industrial violence, of the garbage truck » (TA 20). *Success* use de la même métaphore alliant manducation et tératologie (« the jaws of the Underground » [S 154]) avant de souligner le danger lié à la vitesse du métro<sup>52</sup> : « the metal train rushed from its hole, an ugly beast from a trap » (S 167). C'est en fait l'intégralité du monde mécanique qui se montre farouche, à l'instar de l'hélicoptère de *Dead Babies* : « A faraway murmur quite suddenly became a roar as the sound of a low-flying helicopter battered against the windows » (DB 38). Le rugissement du moteur exprime moins la sublimité du lion que le dérèglement de l'univers dans lequel les objets sont animés par une férocité toute sauvage. La zoomorphisation de l'hélicoptère contamine également *Time's Arrow* : « like a eugenic cross between swordfish and stingray, the helicopter twirls upward from the ocean and crouches grimly on the deck of the aircraft-carrier, ready to fight » (TA 49). Si elle atteste une nouvelle fois le règne de l'entre-deux identitaire, l'animalisation des choses se distingue par sa violence latente (« ready to fight ») et par sa

---

405-6). Il s'agit aussi du phénomène lexicologique que Jean Tournier appelle la « conversion », laquelle correspond au « processus de transfert d'un mot d'une classe de mots dans une autre sans modification de son signifiant. [...] Lorsque l'on dit que le transfert s'opère 'sans modification du signifiant', cela signifie qu'il s'agit de la forme-zéro du signifiant, c'est-à-dire la forme de référence conventionnelle, qui est le singulier pour le nom [...]. Ensuite une fois le mot transféré dans la nouvelle classe, les désinences qui peuvent s'y ajouter (et qui sont du domaine grammatical et non lexical) n'entrent pas en ligne de compte ». Jean Tournier, *Précis de lexicologie anglaise* (1987 ; Paris : Ellipses, 2004) 111. Alors que la conversion est un processus lexicogénique courant, l'on a ici affaire à un néologisme qui surprend le lecteur dès l'ouverture du texte car le substantif « shark » est utilisé, en dépit de l'usage strictement nominal de ce terme, comme un gérondif, « forme qui comporte des caractéristiques à la fois verbales et nominales » (Garnier, Guimier et Dilys 149).

<sup>52</sup> Cet exemple illustre le rôle que joue la vitesse dans le déclenchement de la sublimité. Prenant le contre-pied des définitions traditionnelles du sublime pour lesquelles le spectateur est en proie à « une sorte de transe, de paralysie », Frédéric Regard affirme que l'oxymore burkien (« delightful terror ») « opère à très grande vitesse » afin de joindre les contraires dans un mouvement de « quasi-simultanéité ». Frédéric Regard, « Sublimité, vitesse et différence sexuelle », *Postérité du sublime*, éd. Max Duperray (Paris : Mallard, 2000) 60.

férocité étymologique (« swordfish », « stingray »), deux phénomènes qui creusent encore plus profond le sillon lugubre du sublime gothique amisien.

Comme le traduit en outre la récurrence de l'hypallage longinienne, le monde inanimé s'anthropomorphise en acquérant des émotions agressives. Pour preuve, les stations du métro londonien dégagent un sentiment de brutalité aveugle : « the brutal lift doors cracked shut » (*S* 168). *Other People* use du même procédé rhétorique afin d'exprimer l'hostilité du monde inanimé : « Though only mildly furious in its pattern of exchange, the room was as crowded and cacophonous as the place she remembered from her second day » (*OP* 89). C'est une sensation tout aussi angoissante que communiquent les ciseaux de Tod dans *Time's Arrow* : « [Tod] does his own barbering with a brutal pair of kitchen scissors » (*TA* 17). Jusque dans les écrits des années 1990, le sublime amisien instrumentalise cet inquiétant procédé d'« injection animiste »<sup>53</sup>, comme en témoigne « The Janitor on Mars » : « the lights came on with brutal unanimity » (*HW* 139). Ainsi la conclusion que tire le narrateur de *Time's Arrow* peut-elle servir de commentaire sur le fonctionnement de l'inanimé dans son intégralité : « Everything is familiar but not at all reassuring. Far from it » (*TA* 15). Le caractère *unheimlich* de l'inanimé humanisé accuse encore plus ouvertement la prédilection du sublime amisien pour l'angoisse gothique.

La fureur intrinsèque du monde inanimé s'exprime en outre par la prédominance contre nature de passions négatives affectant des objets quotidiens tels que le téléphone : « The telephone was ringing when she got there, ringing with a kind of petulance, its arms prissily folded » (*OP* 200). Traditionnellement appréhendée comme l'apanage de l'homme<sup>54</sup>, l'émotion affecte pourtant le comportement angoissant du monde inanimé, les voitures zoomorphes en particulier dont la haine est mise en relief par l'homéoptote : « I jogged through the furnace of the carpark, where the Tomahawks and Boomerangs all took it in the face, hating the heat, hating the hate » (*M* 348). Les émotions qu'éprouvent les automobiles dans *Money* sont marquées du sceau de la haine perpétuelle car elles détestent tout autant la neige : « The main roads were seamed in furrowed slush. It was the sort of traffic that cars hate most, the streets slowed by a thousand reaction-times, after you, after you, after you » (*M* 381). Les voitures font vaciller la ligne de partage séparant l'inanimé de l'humain lorsqu'elles expriment leur irritation par le langage minimal du juron : « incensed cabs cussed and sulked » (*M* 44). Outre l'hypallage typique du

---

<sup>53</sup> C'est une expression que l'on retrouve sous la plume de Claude Maillard-Chary 68.

<sup>54</sup> Voir « Introduction générale », page 32.

sublime (« incensed cabs »), le texte transgresse la normalité en convoquant le procès « sulk » qui suppose un sujet animé, de préférence animé humain. De plus, la base verbale « cuss », variante de « curse », avalise la porosité entre les deux catégories fondamentales de l'animé et de l'inanimé car une voiture fait office de sujet pour une base verbale exigeant un être doué de parole. De telles anomalies textuelles<sup>55</sup> reflètent l'étrangeté du monde des choses, laquelle est accentuée par le langage grossier auquel recourent les voitures : « Cars and cabs swore loudly at each other, looking for trouble, ready to fight, to confront » (*M* 9). La prosopopée frise la prosopopée en donnant la parole au monde inanimé. A l'instar de l'animation hostile des feux tricolores dans *The Information* (« the anger of their red » [*I* 36]), l'irascibilité des objets urbains irrigue le sublime gothique jusque dans « The Coincidence of the Arts » : « The city was getting louder every day: even the sirens had to throw a tantrum, just to make themselves heard » (*HW* 78-79). A l'apostrophe lamartienne « Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? »<sup>56</sup>, le sublime gothique amisien répond par l'affirmative, précisant à la différence du poète que cette âme, « bien entendu, littéralement, ce qui anime » (Lacoue-Labarthe 1988 : 98), n'est rien moins qu'atrabilaire. C'est ce que démontre la genèse furibonde de la moto conduite par Andy : « Andy's motorbike snarled into life » (*DB* 45). Le schéma dit résultatif de cette proposition met en relief l'origine du miracle d'où jaillit la vie des choses : le substantif « life » représente le résultat ou la conséquence du souffle agressif qui constitue l'un des traits sémantiques du procès « snarl »<sup>57</sup>. Le *pneuma* irascible animant les objets accentue encore la veine noire du sublime amisien placé sous l'emprise de « l'âme réactive »<sup>58</sup> des objets. Si la comédie de la colère se fonde grandement sur l'automatisation de l'humain atrabilaire, le sublime amisien repose en grande partie sur la « désautomatisation »<sup>59</sup> du monde qu'induit la colère des objets, lesquels semblent doués d'un déroutant exotisme. Le sublime gothique amisien se veut donc bien la

<sup>55</sup> Une « anomalie » langagière définit en linguistique toute « déviation sémantique » et fonctionne en réseau avec le terme d' « agrammaticalité » qui dénote une déviation grammaticale (Dubois 35).

<sup>56</sup> « Objets inanimés, avez-vous donc une âme / Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ? ». Alphonse de Lamartine, « Milly, ou la terre natale », *Harmonies poétiques et religieuses*, 1830, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius-François Guyard (Paris : Gallimard, 1963) 392.

<sup>57</sup> Le fonctionnement des constructions résultatives est repris de Garnier, Guimier et Dilys 169-76.

<sup>58</sup> Il s'agit d'une expression qu'utilise Gilles Deleuze lorsqu'il discute d'Ariane et de Thésée vus par Nietzsche. Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris : Minuit, 1993) 129.

<sup>59</sup> Jean-Marie Klinkenberg explique que la notion russe d'*ostranenie*, traduite en général par « défamiliarisation », peut également être rendue en français par des termes tels que « étrangéification » ou « désautomatisation ». Jean-Marie Klinkenberg, « Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figures », *Figures et conflits rhétoriques*, éd. P. Boeyen (Bruxelles : PU de Bruxelles, 1990) 128. Cette dernière possibilité renvoie d'ailleurs à la formulation même de Victor Chklovski selon qui l'une des finalités de la littérature consiste à « désautomatiser » la perception : « deautomatized perception » (Shklovsky 19).

« force d'«étrangement' » qui constitue pour Catherine Bernard l'un des traits caractéristiques du sublime contemporain (Bernard 2000b : 39).

Non content d'être intrinsèquement agressif, le monde inanimé affiche une insolente désinvolture à l'endroit des êtres humains. Cette impertinence des choses se fait sentir tout particulièrement au moment où un personnage s'apprête à franchir le seuil spatial délimitant la sphère domestique de la jungle urbaine. Dans *The Information*, la caméra de sécurité surveillant l'entrée de la demeure appartenant à Gwyn prend un malin plaisir à humilier Richard, comme le montre l'adverbe « affrontedly » qui rappelle l'*oligaria* à l'origine du surgissement colérique selon Aristote : « [Richard] presented himself to the security camera—which jerked round affrontedly at him in its compact gantry above the door » (*I* 17). Inversant l'ordre anthropocentrique de la vie terrestre, la machine scrute l'humain pour mieux en faire ressortir l'étrangeté. La révolte possiblement éthylique de Jamie (« Jamie started talking to the door as if it were a person and he wanted a fight with it » [*OP* 138]) n'arrive pas à faire fléchir les choses dans la mesure où la porte menant à son appartement reste fermée, mécanisme qui renvoie au *topos* gothique de l'enfermement : « The door went on buzzing for several seconds in mounting impatience, then broke off exasperatedly » (*OP* 146). Remarquables par leur inflexibilité irascible, les objets dénotant des seuils se plaisent même à malmener les humains. Ainsi, à deux reprises, John se fait houspiller par une porte, comme s'il n'était devenu que le vulgaire jouet des objets : « So, as I say, I was in capital fettle when the revolving doors hurled me into the hall » (*M* 48), « the revolving doors churned us out into the waiting air » (*M* 278). Le procédé de personnification syntaxique<sup>60</sup>, par lequel les portes assument le statut de sujet, consacre ainsi l'agentivité des objets tandis que l'humain se voit relégué au rang de complément d'objet direct sur lequel agit le sujet inanimé. Variante préoccupante de la malédiction filiale qui informe la comédie de Martin Amis<sup>61</sup>, ce chassé-croisé langagier prononce ainsi l'objectification syntaxique et la réification ontologique d'êtres humains subordonnés au pouvoir de seuils irascibles et relégués sur l'échelle de l'évolution : « Many human beings, too, were mildly dismayed to find themselves travelling backwards down their evolutionary flarepaths » (*EM* 98). Si l'étude du bestiaire montre l'importance de la liminalité, l'agressivité surprenante des lieux de passage confirme cet intérêt et souligne la parenté qui unit sublime amisien et noirceur gothique : « Doors

---

<sup>60</sup> Par cette locution, Bernard Dupriez définit tout simplement le procédé rhétorique grâce auquel un objet ou une idée occupe, contre toute attente, « la fonction de sujet d'un verbe animé » (Dupriez 345).

<sup>61</sup> Voir « Chapitre I », pages 94.

finally, in so far as they enclose space, confine, immure and encompass, are interesting elements of the Gothic decor » (Lévy 2004 : 25).

C'est à dire vrai l'ensemble du monde inanimé qui s'attaque à l'humain. Dans « Bujak and the Strong Force *or* God's Dice », Sam confie par exemple que les objets le harcèlent :

Now I have to say that I am already on very bad terms with the inanimate world. Even when making a cup of coffee or changing a lightbulb (or a fuse!), I think—what is it with objects? Why are they so aggressive? What's their beef with *me*? Objects and I, we can't go on like this. We must work out a compromise, a freeze, before one of us does something rash. I've got to meet with their people and hammer out a deal. (*EM* 29)

Mis en relief par la binarité du double nominatif (« Objects and I, we ... »), l'antagonisme opposant les choses au narrateur prend l'aspect d'un conflit permanent dont l'origine n'est autre que le ressentiment inexplicable mais implacable du monde inanimé. Fondées sur la répétition longinienne, les trois questions sans réponse posées par Sam reprennent le *topos* gothique de la malédiction<sup>62</sup> pour mieux traduire le désarroi du narrateur, confirmant par là que le sublime dérobe à l'homme ses facultés intellectuelles et se situe au-delà de l'intelligible. En outre, la construction « have got to » est, dans le sillage de « have to »<sup>63</sup>, « le signe d'une contrainte qui s'impose au sujet, contrainte qui fait simplement l'objet d'un constat, et qui donc ne procède pas de l'énonciateur » (Garnier, Guimier et Dilys 110). Dans la mesure où énonciateur et sujet sont ici coréférentiels, le sujet de l'énoncé apparaît « véritablement comme un patient », victime « d'une contrainte objective » (Garnier, Guimier et Dilys 109-10) émanant de « l'ordre des choses » (Bouscaren et al. 3). Les réflexions de Sam semblent littéraliser les effets induits par la construction « have got to » en montrant comment le monde inanimé, devenu l'égal du narrateur (« their people »), impose un « ordre des choses » qui régit l'humain. L'adjonction du marqueur « got » souligne que l'obligation exprimée par « have to » est encore plus « proche, concrète, urgente ; elle concerne des êtres de chair et non des êtres abstraits »<sup>64</sup>. Par l'intermédiaire de la locution verbale « hammer out », cet exemple décrit enfin l'éventualité de l'acte gothique par excellence : le pacte faustien<sup>65</sup>. Une telle possibilité est mise en relief par « got » qui, en tant que

---

<sup>62</sup> J. A. Cuddon souligne l'importance de la malédiction et des sortilèges dans l'univers gothique (Cuddon 381).

<sup>63</sup> Magali Bedestroffer et Isabelle Gaudy-Campbell rappellent en effet que la construction « have got to » doit être « perçue comme *have to* + *got* et non comme *have get-en to* ». Leur démonstration s'appuie sur le sémantisme de « get to » qui exprime l'achèvement (« to reach or arrive, to succeed in coming or going ») alors que « have got to » renvoie à « une action virtuelle, dont la réalisation est soumise à une modalité » dénotant l'obligation ou la nécessité logique. Magali Bedestroffer et Isabelle Gaudy-Campbell, « *Got* au sein de *have got* et *have got to* : de la trace énonciative au marqueur de rééquilibrage prédicatif », *Anglophonia* 12 (2002) : 138.

<sup>64</sup> Pierre Cotte, *Grammaire linguistique* (Paris : Didier, 1997) 63.

<sup>65</sup> Maurice Lévy le note, *The Monk* de Lewis est entièrement fondé sur le pacte faustien (Lévy 1995 : xii).

« pivot de rééquilibrage prédicatif », souligne « l'importance de l'objet dans des énoncés où l'orientation prédicative est avant tout à gauche » (Bedestroffer et Gaudy-Campbell 150). Attestant l'importance de l'animation des objets dans les textes amisien, Sam n'est en réalité qu'un hoir de Gregory dans la mesure où ce dernier conclut aussi à l'inquiétante étrangeté des objets qui brouillent notamment la dialectique du visible et de l'invisible chère à Merleau-Ponty : « Familiar objects now writhe with their own furtive being (I think they do things behind my back) » (S 170). L'agitation agressive des choses prononce sur le mode dysphorique l'exclusion de l'humain ostracisé dans et par un monde des objets auquel il a pourtant donné naissance. Par la technique du sablier, le sublime gothique amisien dramatise l'aliénation totale de l'*homo faber* confronté « à un monde étrangement familier, farouchement proche, aliéné à lui-même et aliénant » (Bernard 1992 : 15)<sup>66</sup>.

Le devenir-sujet des objets effraie d'autant plus qu'il fait pièce à la liberté humaine. C'est ce que montre la plainte mi-agacée mi-décontenancée de Richard :

Because Richard's relationship with the physical world of objects, always very poor, had deteriorated sharply. Christ, the dumb insolence of inanimate objects! He could never understand what was *in it* for inanimate objects, behaving as they did. What was *in it* for the doorknob that hooked your jacket pocket as you passed? What was *in it* for the jacket pocket? (I 122)

Comme le soulignent la forme active et les deux arguments inanimés de ce procès de type processus (« the doorknob that hooked your jacket pocket »), les objets se liguent même afin de contrecarrer les entreprises humaines. L'agressivité inaccoutumée des choses accentue la déconfiture de l'humain dont l'esprit ne peut percer la conspiration mystérieuse de l'inanimé, comme le prouvent la proposition matrice « He could never understand » et les deux questions terminant les réflexions intérieures de Richard. L'empire des choses qui mettent l'homme en fers emprunte sa noirceur à la répétition longinienne (par le parallélisme de construction et par la réitération ternaire de « what was *in it* »), à la privation burkienne et au motif gothique de la captivité. Dans le sillage du bouton de porte antagoniste, l'animation de l'inanimé atteint un paroxysme langagier lorsque les noms abstraits acquièrent subitement une agentivité propre leur permettant de lutter contre l'humain. Comme le dirait Baudrillard, « [l]e désir du sujet n'est plus au centre du monde, c'est le destin de l'objet » (Baudrillard 1987 : 69). Les objets instrumentalisent le bruit pour mettre les personnages sous le boisseau : « Pharsin's monosyllable

---

<sup>66</sup> A cet égard, Adam Phillips note que l'isolement de personnages-monades correspond à un trait récurrent de l'écriture amisienne : « he has an uncanny ability to evoke the eerie isolation and isolationism of [his characters']

was quite canceled by city stridor » (*HW* 84). Bien que « city stridor » ne soit d'un point de vue syntaxique que le second argument du prédicat « cancel », le rapport de force entre les sons humains et le vacarme urbain penche, sur le plan sémantique, en faveur de « city stridor », complément d'agent de cet énoncé à la voix passive. En effet, la passivation permet de focaliser le complément d'agent qui n'est autre que le véritable actant de l'énoncé, comme le montre son statut dominant dans le schéma prédicatif actif<sup>67</sup>. Pour reprendre la formulation du linguiste Lucien Tesnière, « city stridor » occupe dans cet énoncé passif la place syntaxique de « contre-sujet » (Dubois 124), terminologie qui a le mérite d'éclairer les relations agonistiques opposant l'humain à une « cité totalitaire »<sup>68</sup>.

De manière plus saisissante encore, un nom abstrait semble en mesure de violenter un être humain : « Pharsin's voice had Rodney by the lapels » (*HW* 109). « The Coincidence of the Arts » prend soin de dénier toute agentivité à Rodney et à Pharsin, ces deux personnages étant pourtant en train de se disputer. En effet, l'auxiliaire « have » fonctionne en tant qu'opérateur de localisation qui permet de repérer Rodney, en position d'objet, par rapport au syntagme nominal « Pharsin's voice », qui est à la fois repère énonciatif et sujet de l'énoncé<sup>69</sup>. Que Rodney soit réduit au statut d'objet et de vulgaire pantin (« by the lapels ») ne surprend certes pas tant ce personnage est farcesque. Plus étonnant toutefois, Pharsin ne fait pas, malgré les apparences, office de repère énonciatif : c'est « voice », le noyau du groupe nominal sujet<sup>70</sup>, qui remplit cette fonction. Le texte consacre donc le pouvoir autonome de cette voix qui, animée du *Wille zur Macht* nietzschéen, se dissocie de son origine humaine et collète Rodney de sa propre initiative. Rompant avec le fonctionnement habituel de la langue<sup>71</sup> et avec Freud qui fonde l'inquiétante étrangeté sur la toute-puissance des pensées humaines, une telle démonstration de force de l'inanimé concrétise la croyance animiste exprimée par Jamie de manière chiasmatisée : « I'm

---

lives ». Adam Phillips, « Cloud Cover », rev. of *Night Train*, by Martin Amis, *London Review of Books* 16 Oct. 1997b: 3.

<sup>67</sup> Cette analyse emprunte aux conclusions de Marie-Line Groussier et de Claude Rivière (84, 143).

<sup>68</sup> Il s'agit d'une expression utilisée par Louis Marin dans l'analyse qu'il propose du tableau de Nicolas Poussin, intitulé *Paysage avec Pirame et Thisbé*. Louis Marin, « Sur une Tour de Babel dans un tableau de Poussin », *Du sublime*, éd. Jean-Luc Nancy (Paris : Belin, 1988) 237.

<sup>69</sup> L'analyse de « have » en tant qu'opérateur de localisation est empruntée à Bouscaren, Chuquet et Danon-Boileau 30-31.

<sup>70</sup> C'est également sur la dépersonnalisation de l'humain et sur l'autonomisation de l'abstrait que repose l'exemple cité *supra* : « Denton's mind saw emblem books, bestiaries » (*HW* 28).

<sup>71</sup> Si l'on en croit notamment André Joly : « I have observed [...] that in English, as in Indo-European, the dichotomy between animate and inanimate reflects the opposition power / no power ». André Joly, « Toward a Theory of Gender in Modern English », *Studies in English Grammar*, ed. Thomas Fraser and André Joly (Lille: PU de Lille, 1975) 257.

not one of these people who hate Christmas. Christmas hates me » (*OP* 182). Aussi le lecteur se voit-il contraint de restituer à certaines épithètes leur nocuité étymologique, comme c'est le cas dans « Denton's Death » : « wounding dreams » (*HW* 27), « hurtful dreams » (*HW* 28). L'autonomie syntaxique et sémantique des noms concrets ou abstraits traduit la totale soumission de l'homme au monde qui l'entoure, le langage y compris. Parce qu'il met en lumière l'impuissance et la déchéance d'un être humain qui a perdu toute la noblesse du sujet libre et pensant, l'empire des objets constitue un commentaire ontologique sur la condition postmoderne laquelle n'est plus logée dans les lumières optimistes du 18<sup>e</sup> siècle mais bien au cœur des ténèbres du 20<sup>e</sup> siècle. Le sublime gothique amisien utilise donc l'altérité radicale et troublante des choses pour diagnostiquer la déliquescence, voire l'effondrement, de la subjectivité humaine contemporaine.

Renforçant l'impression de suprématie qu'elles dégagent, les choses poursuivent l'humain de leurs intentions malveillantes. L'animation quasi diabolique des objets passe en priorité par la vue. *Success* met à l'honneur le motif de l'inanimé malévole puisque Terry vit sous l'œil réprobateur de sa corbeille à papier (« my wastepaper-basket, which still glowers rankly at me from the corner of my room, still looking for trouble, still wanting a fight » [*S* 53]), code visuel agressif qui préfigure la voiture hostile de Mark Asprey dans *London Fields* : « [it] seems to shimmer to attention every time I walk past it and lour at me reproachfully on my return » (*LF* 99). John fait l'expérience plus angoissante du regard agressif des fenêtres dont la multiplicité infinie connote l'enfermement, tant par la figure mythologique d'Argus que par le *panopticon* de Foucault : « All the million windows of New York glared down at me » (*M* 348). Soulignant une fois encore le penchant du sublime amisien pour l'enfermement gothique, le regard terrifiant des objets animés contamine jusqu'aux jouets de Marmaduke dont les ramifications mythologiques et folkloriques soulignent la curieuse nocuité : « The ceiling of Marmaduke's nursery swarmed with strange shadows, Medusa heads, beckoning goblins... » (*LF* 219). A l'instar du conte d'Hoffmann « L'homme au sable » dans lequel une poupée s'anime (Freud 225), même les objets en apparence inoffensifs hantent la sphère domestique et terrorisent les êtres humains. La rébellion des objets animés débouche non seulement sur la réification mais aussi, dans le sillage de Méduse, sur la pétrification de l'humain, à qui le texte prend soin de retrancher tout souffle



vital. En plus de défamiliariser le monde phénoménal, le sublime gothique amisien propose au lecteur une expérience esthétique qui « dérange »<sup>72</sup>.

Forts de leur statut dominant, les objets creusent le sillon gothique en ne perdant pas une occasion de persécuter les hommes. Ainsi, la sphère domestique inquiète, comme en témoigne l'attitude de l'appartement londonien qu'occupe Samson, dynamique de la terreur domestique qui se situe dans le droit fil du cauchemard architectural imaginé par Walpole<sup>73</sup> :

Most of Mark Asprey's apartment likes me. But some of it hates me. The lightbulbs hate me. They pop out every fifteen minutes. I fetch and carry.

The mirrors hate me. The bits of Mark Asprey's apartment that hate me most are the pipes. They groan and scream at me. Sometimes at night. (*LF* 81)

Véhiculée par la répétition des syntagmes verbaux « hates me » ou « hate me », l'animation hostile de l'appartement reprend le motif gothique de la maison hantée dont le comportement insolite effraie tant par l'ouïe que par la vue, à l'image du téléphone qui est dans *Money* dépeint sous les traits d'une poupée possiblement ensorcelée : « By now I had learnt to think of the telephone as something hysterical and malevolent in itself, this dumb doll with its ventriloquial threats and wheedles » (*M* 38). L'importance accordée au *topos* gothique de la possession maléfique montre que les conclusions de James Diedrick concernant *Other People* synthétisent en réalité une grande partie du sublime amisien : « One of Amis's achievements [...] consists in making the familiar hauntingly strange » (Diedrick 2004: 57).

Suivant les brisées des animaux agressifs, les objets mettent en péril l'intégrité physique des êtres humains, comme en témoigne la manière dont une rame de métro se métamorphose en entité mortifère : « the silvery bullet at once exploded » (*S* 181). Confirmant la tonalité extrêmement angoissante et déconcertante du sublime chez Amis, la violence de cette métaphore est renforcée par un faisceau d'images infernales qui communiquent la dangerosité du métro. Ce moyen de transport, associé en outre à la verticalité descendante (« the underground, the nethers, the underside » [*S* 167]), semble inviter l'utilisateur à une périlleuse odyssee dans l'abîme : « the pit of harm » (*S* 181). Car la formulation n'est pas sans évoquer le syntagme biblique de l'abîme sans fond (« the bottomless pit »)<sup>74</sup> et la prédilection gothique pour le gouffre<sup>75</sup>, le texte franchit

---

<sup>72</sup> Pour Philippe Lacoue-Labarthe, le « dérangement » constitue l'un des principes fondateurs du sublime (Lacoue-Labarthe 1988 : 130).

<sup>73</sup> Max Duperray ne manque pas de rappeler cette caractéristique du roman de Walpole : « Horace Walpole's architectural nightmare » (Duperray 85).

<sup>74</sup> Cette expression « bottomless pit » apparaît dans Rev. 9.1, 9.2, 9.11 et 11.7.

<sup>75</sup> Par des vocables tels que « abyss » ou « yawning chasm », Maurice Lévy note l'importance que le gothique accorde aux profondeurs terrestres (Lévy 2004: 25).

grâce à l'inanimé furieux le seuil qui sépare le monde phénoménal de l'enfer. C'est ce que souligne la manière dont Gregory perçoit Londres : « [I] walked down the yapping hell of Queensway » (S 154). Ayant renoncé à toute tentative d'appréhender l'éther lumineux, le sublime gothique dans l'œuvre de Martin Amis donne accès seulement à l'enfer et aux ténèbres.

Le triomphe des objets infernaux induit l'avènement dysphorique de la peur humaine, grâce notamment à la dramatisation de l'épouvante éprouvée par Gregory à la simple vue du métro<sup>76</sup> : « The very entrance of the Underground makes me want to pee with dread. I cross the street to avoid it, as one might avoid a boring friend, or a foaming dog, or a flailing drunk » (S 181). Rehaussée par le rythme ternaire qui privilégie la répétition du suffixe « -ing » et l'allitération en /f/ et en /d/, la phobie qu'inspire l'inanimé induit une sorte de terreur infantile, voire de régression psychologique qui complète la dégradation hiérarchique et ontologique subie par l'humain. Recyclant le thème gothique de la malédiction (« Why can't panic go and pick on somebody else? » [S 169]), *Success* souligne comment, suite à l'hégémonie des objets, la peur triomphe : « He looks scared (look at him! He looks *scared*) » (S 173). Si Terry se montre encore prudent en privilégiant une modalité ontique d'apparence (« looks »)<sup>77</sup>, l'essence de l'homme est également contaminée : « He is really scared » (S 174). Le régime de la terreur qu'instituent les choses sur la société accentue la thématique de l'aliénation humaine. Pour preuve, Gregory personnifie la panique avant d'implorer sa clémence : « No, don't do this to me, don't do this to me, no » (S 167). Illustrant la répétition sur laquelle Longin fonde le style sublime, l'épanalepse et la structure chiasmatisque de cette apostrophe montrent que l'aliénation amisienne flirte avec l'une des préoccupations cruciales du gothique, à savoir la démence<sup>78</sup>. Le dérèglement des choses fait glisser l'humain dans la déviance et confirme que la terreur sublime est liée à la crainte de la mort : « Mais l'obscurité, l'inachevé, l'infini, bref le sublime sont liés à la terreur, c'est-à-dire, en

---

<sup>76</sup> Le substrat biographique de cette terreur ne peut être passé sous silence dans la mesure où Martin Amis souligne dans *Experience* que son père souffrait de multiples phobies associées principalement aux divers moyens de transport : « Kingsley, who refused to drive and refused to fly, who couldn't easily be alone in a bus, a train or a lift (or in a house, after dark) [...] » (*Exp* 4).

<sup>77</sup> « La modalité ontique, telle qu'elle est conçue par B. Pottier, concerne le réel et l'irréel, avec, entre ces deux positions extrêmes, l'apparence » (Garnier, Guimier et Dilys 144). Voir « Chapitre III », page 194, note 52.

<sup>78</sup> Si l'on en croit Marc Amfreville, la folie constitue la forme extrême de l'aliénation et la marque distinctive du gothique : « One of the key elements of [...] 'American gothic' is undoubtedly the reflexive depiction of madness » (Amfreville 2004b: 39).

dernière instance, à la crainte de la mort » (Lhot 157). Dès lors, le sublime gothique dans la fiction de Martin Amis émet l'hypothèse que l'enfer provient moins des autres que des choses<sup>79</sup>.

Conclusion extrême de l'inquiétante étrangeté, les choses possèdent un pouvoir de vie et de mort sur l'humain. Dans une dynamique qui n'est pas sans rappeler la rébellion de la créature immortalisée par Mary Shelley dans *Frankenstein*<sup>80</sup>, une machine non identifiée, et douée à ce titre d'une valeur emblématique, exécute Denton dans la nouvelle écrite en 1976. En effet, malgré la discrète présence en arrière-plan de trois bourreaux, Denton attend le bon vouloir de l'engin mortifère qui, une fois prêt (« the machine was ready » [HW 28]), fait débiter sur-le-champ la mise à mort : « The soft mouthpiece slithered in over his front teeth—it seemed alive, searching out its own grip with knowing fleshy surfaces. A plunging, nauseous, inside-out suction began to gather within his chest, as if each corpuscle were being marshaled for abrupt and concerted movement » (HW 29). Dans un mouvement vampirique, la machine ne s'anime (« it seemed alive ») que pour retirer le souffle de vie dont dépend Denton : « inside-out suction ». L'impression selon laquelle les machines, par le principe des vases communicants, tuent leurs créateurs humains s'accroît dès lors qu'une chose, semblable à la main de la Faucheuse, s'appête à étreindre l'organe vital de Denton : « Something was tickling his heart with thick strong fingers » (HW 29). A la limite du surnaturel<sup>81</sup>, cette vision de la terreur humanise le sujet de l'énoncé, humanisation qui paradoxalement met en relief la barbarie de cette chose non identifiée. L'inanimé se fait tellement barbare qu'il en redevient inhumain, processus lors duquel le sublime gothique amisien, déjà sordide, se fait morbide.

### **IV.3. Colères élémentaires.**

Le sublime gothique amisien repose également sur la dramatisation de phénomènes atmosphériques qui, pourtant familiers, angoissent par leur démesure et leur brutalité. Le courroux des éléments se caractérise par un intense dérèglement météorologique, comme en témoigne la persistance de la pluie. Richard a beau s'emporter (« fucking rain » [I 205]), l'extraordinaire ordalie qu'imposent à l'homme les pluies diluviennes se fait quotidienne dans *London Fields* suite à une éternelle dépression atmosphérique, comme le résume Keith dans son

---

<sup>79</sup> Malgré le pont intertextuel que *Other People* établit avec l'*explicit* de *Huis Clos* (Diedrick 2004: 58), l'enfer dans le sublime amisien est moins fortement lié aux autres qu'aux choses.

<sup>80</sup> La critique considère que le roman de Mary Shelley constitue l'une des œuvres majeures du gothique (Van Gorp et al. 428).

jargon médiatique : « Persistent low atmospheric pressure innit » (*LF* 217). Version euphémistique de la colère des flots, la pluie chronique renforce l'impression que Londres constitue une figure symétriquement inversée du paradis terrestre<sup>82</sup>. Confirmant ce que le bestiaire a laissé entrevoir, les vestiges gothiques du sublime opèrent dans la fiction amisienne en territoire post-lapsaire. Le déluge compte la mondialisation pour caractéristique principale, les éléments chassant l'humain hors de ses fiefs urbains : « Sternly she [Nicola] reviewed the international weather reports. MADRID 12 RAIN. MAGNITOGORSK 9 RAIN. MAHABAD 14 RAIN. MANAGUA 12 RAIN. The RAIN in the right-hand column formed a pillar of drizzle. That's right: it was raining all over the world. The biosphere was *raining* » (*LF* 193). Les terres émergées et habitées semblent sur le point d'être englouties par les flots et donnent ainsi l'impression de ne plus être hospitalières. Ce déluge a pour instigateur non seulement les astres (« A unique configuration of earth, moon and sun will cause hemispherical flooding » [*LF* 118]) mais aussi les dieux de la météorologie (« the weather gods » [*M* 153]) qui ne sont rien moins que des êtres célestes malveillants : « At the same time—I had always known that there were creatures of the middle air, weather gods, cumulus leviathans of ampère and spore who flailed their lives away at thirty thousand feet. Something vast and full of rage now took us in its chaos » (*M* 356). Ces créatures, analogues aux esprits élémentaires des cabalistes<sup>83</sup>, aux « lanceurs de tempête », aux « tempestaires » ou encore aux « meneurs de nuées »<sup>84</sup>, soulignent ainsi la veine lugubre d'un sublime qui, refusant de lier éther et splendeur, met plutôt à l'honneur la colère de tout ce qui dans le monde n'est pas d'essence humaine.

L'acoustique de l'entropie climatique accroît l'impression que les éléments mettent l'humanité à l'épreuve. S'étant solidifiée, la pluie crucifie l'humanité, intensifiant par là une atmosphère lugubre dans laquelle la mort rôde :

---

<sup>81</sup> Cet exemple accrédite l'hypothèse de James Diedrick pour qui *Other People* mêle gothique et surnaturel : « [*Other People*] experiments with a form of gothic supernaturalism » (Diedrick 2004: 64).

<sup>82</sup> Illustrant plus avant cette vision sordide de la capitale anglaise, *Money* décrit Londres sous les traits d'un vieillard souffreteux : « In summer London is an old man with a bad breath. If you listen, you can hear the sob of weariness catching in his lungs. Unlovely London. Even the name holds heavy stress » (*M* 85).

<sup>83</sup> Les esprits élémentaires sont des créatures d'une nature très subtile qui, suivant les cabalistes, président aux éléments et habitent la terre pour le gnome, l'eau pour l'ondin, l'air pour le sylphe et le feu pour la salamandre. Les sylphes ou les sylphides sont donc à l'origine du temps qu'il fait. « Élémentaire », *Grand Larousse encyclopédique*, tome IV (Paris : Larousse, 1961) 447.

<sup>84</sup> Claude Lecouteux démontre que les faiseurs de climat appartiennent, sous ces diverses appellations, aux croyances des peuples européens « depuis le VII<sup>e</sup> siècle ». Claude Lecouteux, « Les maîtres du temps : tempestaires, obligateurs, défenseurs et autres », *Le temps qu'il fait au Moyen Age : phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*, éd. Joëlle Ducos et Claude Thomasset (Paris : PU de la Sorbonne, 1998) 151-53.

Afterwards the rain intensified, like nails being hammered into the roof, and the seven winds started up. The seven winds swooped round the shuttered house, in frantic quest of an opening, a way to the inside. [...] Last thing, just before dawn, you could often hear thunder, high in the heavens at first, then in crazed asteroids across the rooftops, until finally it split through the lower air and crackled like an ambulance along the empty streets. (*OP* 180)

Par l'intermédiaire de vents prédateurs (« swooped »), le texte souligne le déchaînement cataclysmique des éléments, faisant ainsi ressortir l'impuissance d'une humanité confrontée à un dérèglement généralisé de l'atmosphère. Le supplice humain rappelle le martyr de saint Sébastien transpercé de flèches tant la maison s'apparente à un cercueil que la pluie, faisant office de croque-mort, scelle à l'aide de clous. En plus de se montrer agressive, l'eau, comme l'atteste aussi la nouvelle « Heavy Water », acquiert une pesanteur angoissante, déjà esquissée par *Dead Babies* : « The formerly active air was now so weighed down that it seeped like heavy water over the roof » (*DB* 180). L'eau devient littéralement lourde de menace, ce qui exclut d'associer cet élément à toute symbolique purificatrice ou lustrale. Le déchaînement de la pluie transforme le monde phénoménal en un continu *locus terribilis* diamétralement opposé au *locus amoenus* que chante l'églogue antique<sup>85</sup>. Le monde naturel constitue un danger qui fait pendant à la violence urbaine, comme en témoigne la formulation hybride de *Gregory* dans *Success* : « danger in the streets of the trees » (*S* 224). L'hymen de la terre et des hommes se voit supplanté par les épousailles de l'horreur et de la terreur, confirmant ainsi que le sublime gothique se définit chez Amis comme l'inverse de la pastorale<sup>86</sup>.

Loin d'être associé à l'élévation et à l'exaltation de la rêverie, le ciel, dont l'animation démente est mise en exergue (« its latest fit or tantrum or mad-act » [*LF* 81]), ne représente qu'une limite menaçante à la liberté humaine. C'est ce qu'atteste le sentiment d'oppression communiqué par la couverture nuageuse : « All the skies of London seemed to be gathering directly overhead, with thunder ready to drop its plunger... » (*LF* 22). Par son mouvement descendant, la foudre sublime contribue à l'impression dysphorique d'enfermement, laquelle est

---

<sup>85</sup> Très présent dans la poésie pastorale, le *locus amoenus* désigne une forme de description de la nature par laquelle l'auteur dépeint un endroit idyllique (Van Gorp et al. 286).

<sup>86</sup> S'il s'éloigne de la poésie pastorale en dramatisant la souillure et la dangerosité de la nature, le sublime gothique amisien entre également en correspondance avec l'œuvre d'Andrew Marvell, comme le suggère tout d'abord la présence d'un personnage prénommé Marvell dans *Dead Babies. The Information* accrédite une telle résonance dans la mesure où l'utopie que rédige Richard pour faire accuser Gwyn de plagiat s'intitule « Stumbling on melons », expression qui renvoie *verbatim* aux trois premiers mots du vers 39 de « The Garden ». Par ce jeu intertextuel, Amis met en lumière que le jardin gothique, à des années-lumières du jardin métaphysique, est pourri et angoissant. Andrew Marvell, « The Garden », 1681, *The Poems of Andrew Marvell*, ed. Nigel Smith (Edinburgh: Pearson, 2003) 152-59.

décuplée par la « sensation d'étouffement que donne un ciel bas »<sup>87</sup>. L'infini connoté par les nuées londoniennes n'est convoqué qu'afin de souligner les limitations affligeant l'humain. Dans leur agacement, les cieux semblent même susceptibles d'écraser les Londoniens : « news of the storms, the tides, the moon, the sun (the sky is falling!) » (*LF* 433). Dans « The Immortals », le ciel se montre encore plus ouvertement inhospitalier et donne l'impression d'être courroucé, comme le souligne l'hypallage : « under the furious and birdless sky » (*EM* 131). Par la stérilité que connote l'absence d'oiseaux, le sublime dans l'œuvre de Martin Amis refuse d'accorder à l'éther furieux toute positivité. Or l'étrangeté d'un ciel inhabituel ne lasse pas d'inquiéter car, Bachelard le remarque, « le nuage lourd est senti comme un mal du ciel, un mal qui terrasse le rêveur, un mal dont il meurt » (Bachelard 1943 : 248). La terreur sublime s'accroît lorsque « The Little Puppy That Could » relate comment le ciel mène une guerre sans merci à l'humanité : « The sky said war... 'War,' declared the sky. Up above, the evening stars were sending light, the nuclear way, their fuel-counts stretched by vast equations, pulsar, quasar, giant and dwarf—with Andromeda burning too in rich implosions, changing and changing through the electric firmament » (*EM* 110). A la structure chiasmatisque (« The sky said war... 'War,' declared the sky ») s'ajoute l'inventaire cosmique qui évoque tant la hauteur que l'infini tout en signalant la petitesse humaine. *Money* exprime de façon tout aussi manifeste la soumission de l'humain au ciel comminatoire qui le surplombe : « I paused—we all did—and lifted my face to the sky, as a slave or animal might lift its face, fearing punishment but risking it anyway » (*M* 248-49). Alors qu'il montre déjà que l'homme n'est plus le maître des animaux ou des choses, le sublime gothique amisien accuse de manière tout aussi manifeste la subjection de l'humain à l'éther. A la dynamique ascensionnelle connotée d'ordinaire par le ciel et par le sublime, la fiction amisienne privilégie tant la négativité sublime des « effets atmosphériques du ciel et des nuages » (Lhot 55) que l'emprisonnement gothique.

L'étouffement de l'humain se littéralise puisque l'air devient irrespirable. Mary fait par exemple chauffer l'appartement de Jamie jusqu'à le rendre stérile : « his two rooms became soupy and affectless, like derelict conservatories in summer thunder » (*OP* 27). *Time's Arrow* convoque une image analogue de chaleur stérilisante, voire de brûlure, induite par l'air toxique : « a convulsive visit to the small but resonant bathroom, whose air was full of racing currents, fire-tinged » (*TA* 139). L'air de *Yellow Dog* recèle une odeur indéfinissable mais méphitique qui

---

<sup>87</sup> Gaston Bachelard, *L'air et les songes* (1943 ; Paris : Poche, 1990) 248.

constitue le signe fourrier d'un péril diffus : « He stopped and thought: that feeling again. And he sniffed the essential wrongness of the air, with its fucked-up undertaste, as if all the sequiturs had been vacuumed out of it » (*YD* 10). Forte de sa toxicité, la matière s'anime et s'en prend aux personnages, comme le remarque Terry : « the colourful darkness thudding against my eyes » (*S* 160). Le risque de cécité se précise sous l'effet de l'air corrosif : « Even the air stung the eyes and made them cry » (*OP* 36). Rappelant le sublime burkien et l'obscurité gothique, la privation de la lumière trouve sa plus belle illustration dans la peur de l'extérieur : « The outdoors tingled hatefully, as if the air were full of steel » (*HW* 27). Que l'air fasse preuve « d'une hostilité prédatrice qui viole le clôturage protectrice de [la] chair »<sup>88</sup> souligne la nocuité intrinsèque de ce fluide qui acquiert la dureté du métal pour mieux torturer l'humain. La peur de la matière qui gagne Gregory paraît dès lors plus compréhensible : « He looks as if the very air might turn on him in fury... » (*S* 173). L'homme vit dans la terreur d'un air dont l'animation fait montre d'une nocivité inédite, impression d'étouffement qui recycle le penchant gothique pour la claustrophobie.

L'atmosphère s'agite étrangement sous l'effet de l'exceptionnelle violence du vent, incarnation naturelle de la colère selon Gaston Bachelard : « Le vent, dans son excès, est la colère qui est partout et nulle part, qui naît et renaît d'elle-même, qui tourne et se renverse. Le vent menace et hurle [...] » (Bachelard 1943 : 292). Par exemple, *Success* dramatise l'inquiétante étrangeté du vent et en souligne la malveillance : « The wind will never cease to craze the frightening leaves » (*S* 224). Exemple de ce que l'anglais appelle « pathetic fallacy »<sup>89</sup>, ce passage, reposant sur la subjectification du vent et sur l'hypallage (« frightening leaves »), illumine le pouvoir funeste des éléments naturels. Les rafales anormales (« freak wind conditions being the only kind of wind conditions there were at the time » [*EM* 128]) font régner un climat continu de terreur, attestant que le quotidien des habitants se place sous le signe de l'extraordinairement menaçant. *The Information* s'appuie de même sur l'excès régulier et croissant du vent : « Apparently the wind had to blow that bit harder every year. Whatever it was

---

<sup>88</sup> L'on emprunte cette formulation à Marie-Françoise Notz, « A l'ouest d'Eden : paysage idéal et 'météorologie' dans la littérature française du Moyen Age », *Le temps qu'il fait au Moyen Age : phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*, éd. Joëlle Ducos et Claude Thomasset (Paris : PU de la Sorbonne, 1998) 234.

<sup>89</sup> *Success* convoque à des fins lugubres un procédé comique et satirique dont use *The Rachel Papers* lorsque Charles s'amuse à traduire son insatisfaction envers son environnement à la manière d'un littéraire tourmenté (« Intense Consciousness of Being; pathetic fallacy plus omnipresent déjà vu » [*RP* 73]), ce qui confirme la polytonalité induite par les figures de la colère.

the wind thought it was doing, blowing the dust off, getting the smells out—this was becoming a bigger job, every year » (*I* 412). Outre la répétition de « the wind », l'épiphore de « every year » et le polyptote (« blow », « blowing »), les diverses occurrences de « be-ing » ont dans cet extrait une valeur aspectuelle d'inaccompli<sup>90</sup> : la dangerosité du vent suit donc un processus en cours de validité qui n'a pas encore atteint son terme. Le pire reste encore à venir. L'adverbe de phrase « apparently » trahit également la perplexité d'un narrateur incapable de trouver une explication à un phénomène que seul le vent comprend, comme le souligne la circularité du segment « Whatever it was the wind thought it was doing ». Unique certitude de cette « étrangéification » du vent, toute douce brise, connotant le paysage idéal et idyllique<sup>91</sup>, se voit désormais bannie. Dans sa démesure insensée, l'aquilon règne en maître, étayant ainsi l'opinion de Gaston Bachelard pour qui les vents étranges constituent l'indice indubitable d'une colère cosmique dénuée de toute causalité : « Il semble que le vide immense, en trouvant soudain une action, devienne une image particulièrement nette de la colère cosmique. On pourrait dire que le vent furieux est le symbole de la *colère pure*, de la colère sans objet, sans prétexte » (Bachelard 1943 : 291).

Pris au piège d'un air semblable à un perpétuel maelstrom, l'homme subit les ravages croissants engendrés par de violentes tornades, antagonisme entre la matière et l'humain que synthétise l'opposition binaire entre les pronoms personnels « they » et « we » :

We have all known days of sun and storm that make us feel what it is to live on a planet. But the recent convulsions have taken this further. They make us feel what it is to live in a solar system, a galaxy. They make us feel—and I'm on the edge of nausea as I write these words—what it is to live in a universe.

Particularly the winds. They tear through the city, they tear through the island, as if softening it up for an exponentially greater violence. In the last week the winds have killed nineteen people, and thirty-three million trees. (*LF* 43)

A l'image du « vent minéral » décrit dans *The Moronic Inferno*<sup>92</sup>, la « tempête criminelle »<sup>93</sup> anéantit simultanément hommes et arbres dans une sorte de zeugme qui trahit la petitesse et la vulnérabilité humaine. Confirmant que le sublime « contient l'idée de l'inquiétude de l'infinité » (Lhot 58), l'univers amisien induit une sorte de vertige cosmique qui rehausse la tonalité lugubre d'un passage sublime fondé sur l'anaphore et la gradation. L'angoisse cosmique et la peur

<sup>90</sup> Sur cette valeur du marqueur « be-ing », voir Bouscaren, Chuquet et Danon-Boileau 16.

<sup>91</sup> Dans la fiction littéraire du Moyen Âge, la douce brise constitue l'indice d'un paysage idéal alors que la froide bise sert plutôt à évoquer la dureté de la nature (Notz 234).

<sup>92</sup> Alors qu'il se rend à Chicago pour s'entretenir avec Saul Bellow, Martin Amis utilise l'expression « my eyes streaming in the mineral wind » pour décrire le vent glacial qui souffle dans la ville (*Moronic* 200).

<sup>93</sup> Cette expression est empruntée à Bachelard 1943 : 247.



métaphysique dont parle Charles dans *The Rachel Papers* (« cosmic angst, metaphysical fear » [RP 73]) atteint le summum de la terreur lorsque le lecteur se rend compte que c'est bien l'humanité que le vent s'acharne à éradiquer : « The weather was of the type that was still politely described as blustery. A ragged and bestial turbulence, in fact, a rodeo of wind—the earth trying to throw its riders » (YD 9). En finir avec l'engeance humaine constitue la finalité ultime des bourrasques qui œuvrent en collaboration avec la Terre : « my hair scattered by dirty winds from earth's core » (S 166). Outre leur saleté, les vents souterrains témoignent de la généralisation saisissante de phénomènes atmosphériques inouïs : « There will be sunquakes » (LF 118). Loin d'être le maître du monde, l'homme n'est plus qu'un intrus contre nature dont la planète souhaite se débarrasser afin de reprendre ses droits et son statut dominant. Alors que le sublime met à l'honneur la splendeur de la nature, le sublime gothique fait la part belle aux calamités naturelles.

La tyrannie élémentaire s'amplifie lorsque les textes tentent de « représenter ce qui ne peut l'être : l'éclair, la foudre, le tonnerre, en un mot la tempête—*irreprésentable* » (Marin 239). Bien que la foudre hyperbolique (« superbolt lightning » [LF 118]) stimule l'œil, le sens sublime par excellence, c'est toutefois l'ouïe qui est le plus souvent sollicitée, se conformant ainsi à la manière dont Gaston Bachelard décrit la tempête : « Dans la rêverie de la tempête, ce n'est pas l'œil qui donne les images, c'est l'oreille étonnée. Nous participons directement au drame de l'air violent » (Bachelard 1943 : 294). Apanage de Zeus courroucé<sup>94</sup>, le tonnerre accompagne par exemple la singulière entrée en scène de Nicola : « Nicola Six came into the Black Cross on a day of thunder » (LF 36). Entérinant la prédilection du sublime amisien pour le sonore, le tonnerre fait également peser une menace sur *Dead Babies* (« a pale of thunder hung over the Rectory rose-gardens » (DB 180]), alors que *Yellow Dog* va jusqu'à rendre compte de l'orage par le biais d'une isotopie guerrière : « The thunder was escalatory: fusillade, canonade, heavy artillery, the fundamentally egregious cataract of tactical nuclear strike » (YD 299). Indice de la guerre que les sylphes furieux mènent contre les terriens, la violence funeste de l'air reflète la multiplication des cataclysmes : « in these days of gigawatt thunderstorms, multimegaton hurricanes and billion-

---

<sup>94</sup> Joël Schmidt résume le rôle majeur qu'était censé jouer Zeus dans les conceptions météorologiques antiques : « A l'origine, Zeus était le dieu des phénomènes atmosphériques, celui qui éclaire le ciel, le couvre de nuages, dispense sur la terre pluie et neige, lance des éclairs et fait rouler le tonnerre (on disait même, en une contraction tout à fait significative : 'Zeus pleut ou Zeus tonne' ) ». Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (1985 ; Paris : Larousse, 1991) 318.

acre bush fires » (*LF* 276). L'effrayante anormalité du temps qu'il fait<sup>95</sup> est en outre médiatisée de manière à augmenter l'impression de conflit entre les hommes et les éléments : « Meteorologists were the new war-correspondents: after John on hurricanes, and Don on glaciers, you got Ron on tropospherics » (*LF* 332). Les vestiges gothiques du sublime dépeignent, par le truchement de la colère élémentaire, un univers à feu et à sang.

Le courroux des éléments se manifeste aussi par un dérèglement des températures. La chaleur et le froid intenses exercent en effet un attrait particulier sur le sublime gothique amisien. Pour preuve, le soleil brille avec une force défiant l'entendement : « incredibly intense » (*HW* 40). Ainsi, l'astre réchauffe moins qu'il n'incommode John dans *Money* (« At night, everything is blood-heat, holding sweat but no warmth » [*M* 231]), au point de donner l'impression que la férocité solaire équivaut à un complot ourdi par les éléments : « Oh, this is unserious, this is kidding heat » (*M* 278). Résumée par l'anaphore, la théorie de la conspiration cosmique accuse la subjection de l'humanité dépassée par l'atmosphère. Le soleil harcèle l'humain en refusant la douceur agréable, juste milieu qui se voit supplanté par la démesure sublime. Suivant les brisées de *Money*, « Insight at Flame Lake » décrit le monde comme une véritable fournaise : « Still great, great heat » (*EM* 63). La touffeur hyperbolique provoque même l'étonnement incrédule du narrateur : « Instead of getting cooler it just gets hotter » (*EM* 58). « The Immortals » montre en outre que l'intensité solaire modifie la nature de la chaleur, les rayons solaires se solidifient et s'apparentant à un déluge de feu : « It just kept on getting hotter—or rather there was a change in the nature of the heat. It didn't feel like sunlight. It felt more like gas or liquid: it felt like rain, very thin, very hot » (*EM* 123). Véritable châtement infligé à l'humanité, cette pluie solaire brûle et s'avère tout aussi stérile que les précipitations diluviennes. En outre, « Insight at Flame Lake » signale à deux reprises que la canicule s'éternise : « Days are hot and endless » (*EM* 54), « We will obviously have to take this heat until the end of time » (*EM* 65). Outre l'infinité spatiale propre à effrayer l'homme, c'est l'infinité temporelle qui caractérise la chaleur suffocante du sublime gothique amisien.

Ce dérèglement atmosphérique prend son origine dans le désordre cosmique qu'induit le comportement déviant du soleil. En effet, la prédominance des grandes chaleurs traduit la colère du soleil, l'astre privilégié de la sublimité. A l'instar de l'agressivité des objets, le courroux du

---

<sup>95</sup> *London Fields* souligne, sur le mode de la répétition, la gravité du dérèglement climatique : « This week's cover was about the weather. It was hard to believe that the weather had until quite recently been a synonym for small talk. Because nowadays the weather was big talk. The weather made headlines all over the world. Every day » (*LF* 331).

soleil repose sur l'anthropomorphisation, comme l'atteste son regard torve et arrogant qui semble défier l'humanité : « I walked the line of midtown under the sun's red stare » (*M* 142). Accentuée par la couleur rouge de sa lumière (« red light » [*I* 200]), l'irascibilité de l'astre solaire transparait également dans *London Fields* : « The universe is full of signs, circled in red, saying 186,287 » (*LF* 118). Pour l'œil innocent de Mary, le coucher du soleil va même jusqu'à figurer le moment de la journée pendant lequel l'astre lumineux exprime la pleine mesure de sa férocité : « [the sun] boiled red with rage » (*OP* 17). Ainsi, la chaleur accablante provient directement de l'ardeur de l'astre atrabilaire, lequel donne en outre l'impression d'être anormalement proche de la Terre : « The sun was a unit away: an astronomical unit. But today you felt that the sun was no higher than Everest » (*LF* 148). *London Fields* souligne que la proximité du soleil (« And now under the low sun » [*LF* 387]) constitue un phénomène astronomique étrange : « And so Guy headed home, into the low sun. Quite uncanny, the sun's new trajectory, and getting lower all the time » (*LF* 309). Définie par une dynamique descendante, l'orbite curieuse du soleil surprend également le lecteur de *The Information* : « It was seven o'clock and Gwyn Barry was driving westward into a low sun » (*I* 452). Suggérant que la Terre est chroniquement dans son périhélie, la bizarre contiguïté du soleil ne débouche en aucun cas sur une plus grande intimité entre les deux planètes. Au contraire, le soleil semble se rapprocher pour mieux harceler les personnages, au premier rang desquels Keith : « He was taken through the canteen and into the stockroom that happened to have a dartboard in it. Incredibly the sun sought him out even here » (*LF* 451). La thématique de la prédation est une fois encore mise à l'honneur lorsque le soleil semble pourchasser l'humain, chasse à l'homme qui se décline sur le mode de l'oppression : « As the afternoon sun had intensified, had seemed indeed to bear down on them with an invidious strength [...] » (*DB* 71). Pareil au ciel bas de Londres, le soleil écrase la planète Terre et réaffirme son statut de maître du cosmos : « Every year the sun did this, subjecting the kingdom to the fiercest and most critical study » (*HW* 40). Littérialisant sur le mode sinistre la notion d'héliocentrisme (« their master » [*OP* 17])<sup>96</sup>, le sublime gothique amisien dresse un portrait darwinien de l'infini cosmique dans lequel les planètes luttent pour leur survie. Les textes rappellent la petitesse humaine en soulignant la vassalité astronomique de la Terre, assujettie à un astre inflexible.

---

<sup>96</sup> Le sublime gothique amisien se situe dès lors en rupture absolue avec « l'héliocentrisme de la Renaissance » qui donne naissance à de nombreuses utopies dont la plus célèbre, *Cité du soleil*, fut écrite en 1623 par Campanella. Voir à ce sujet Joseph Gabel, « Utopie », *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Universalis, 1997) 843-56.

La généralisation de la sécheresse caractérise la vie terrestre. « Insight at Flame Lake » illustre les ravages occasionnés par le soleil (« Out on the scorched lakefront » [EM 64]), tout comme *London Fields* qui reprend le *topos* lugubre de la siccité planétaire : « Beyond their garden lay the communal green, moistly overgrassed in every season—but not in this season. [...] It was just the September sun that was doing it. The sun! Guy shut his eyes and wondered how something ninety million miles away could turn his lids into a Hockney swimming-pool awash with blood... » (LF 139). « State of England » porte à son comble la nocivité du soleil en soulignant que son souffle mortifère brûle la Terre, tel un siroco ou un simoun dévastateur : « the frying roar of its winds » (HW 40). Sous l'effet délétère du soleil, l'aride campagne anglaise symbolisée par les champs inféconds de *London Fields* ressemble à un « corps désertique »<sup>97</sup> attestant l'agonie d'un monde terrestre dérégulé. Telle est en effet la chaleur produite par le soleil qu'elle en altère les conditions de vie sur terre et modifie par exemple la consistance de l'eau : « And now the lake looks like boiling steel, what with the sun piling into it day after day » (EM 61). Officiant comme un alchimiste funeste doué du pouvoir d'aciérer l'eau, le soleil donne naissance à un bouillon mortifère dont le caractère minéral connote la dureté et la stérilité. Suite à un bouleversement cosmique qui inverse les présupposés culturels, le soleil passe du statut de créateur à celui de destructeur.

En raison de son extraordinaire toxicité, le soleil met même en péril la vie humaine : « Not good to be out in it, really. Giver of all life, the sun was now taking life away, the lifetaker, the carcinogenic sun » (LF 148). Mise en relief par l'homéoptote et l'antithèse qui closent ce passage, la métamorphose du soleil entraîne l'avènement ubiquitaire du cancer : « recently I have started staying out in the daylight. Ah, what the hell. And so, I notice, have the human beings. We wail and dance and shake our heads. We crackle with cancers, we fizz with synergisms [...] » (EM 131). Le soleil bombarde la « Terre-cancer »<sup>98</sup> de ses rayons si bien que la jovialité humaine prend l'allure d'une danse macabre, frisant le suicide collectif. Outre qu'il fait don à l'humanité d'une maladie mortelle, le soleil, par l'intermédiaire d'un rayon devenu solide, assassine John dans « Heavy Water » : « Spreading his arms, he received the bloody javelin hurled at him by the sun » (HW 126). Transformé en athlète guerrier, le soleil fonctionne dans cette construction passive comme l'ennemi du genre humain, pour la plus grande perplexité indignée de Keith :

<sup>97</sup> Cette expression est empruntée à Jean Baudrillard lorsqu'il décrit « [l]a campagne, l'immense campagne géographique » (Baudrillard 1987 : 17).

<sup>98</sup> Expression empruntée à Gilles Deleuze lorsqu'il analyse l'œuvre de Louis Wolfson (Deleuze 1993 : 31).

« What was the sun made of? Coal? Oxyacetylene? Glologs? What was the matter with it? Why didn't it go away? Why didn't it go *out*? » (*LF* 451). Soulignée par le rythme ternaire, l'accumulation de questions sans réponse démontre que le « combat mortel »<sup>99</sup> dans lequel se lance le soleil contre la vie terrestre reste inintelligible pour l'être humain. Les penchants criminels de cet astre s'expriment également au travers du bain de sang lumineux qui inonde Londres dans *The Information* : « It is evening and the bloodbath of sunset is daubed over the rooftops » (*I* 200), « the bloodbath of sunset » (*I* 452). Devenu rouge-sang, le céleste azur constitue le repaire privilégié de la violence élémentaire : « the hell of sunset » (*S* 224). Grâce à cette métaphore infernale, le soleil apparaît sous ses traits véritables d'astre malin : « that molten fiend up there in the middle of the sky » (*EM* 124). Parachevant la propension du sublime gothique amisien pour le diabolique et pour le maléfique, le soleil devient l'astre noir de l'univers.

Toutefois, l'enfer terrestre ne compte pas la chaleur comme unique tortionnaire. En effet, « [c]onformément à la tradition médiévale, l'Enfer est à la fois enfer de feu et enfer de glace »<sup>100</sup>. L'éventail des phénomènes météorologiques, quoiqu'assez large, se distingue par son extrême contraste et son insigne négativité. En effet, l'entropie climatique atteint un tel degré que la chaleur torride alterne sans crier gare avec une froidure toute polaire. Pour preuve, *Night Train* dépeint un univers glacial et mortifère : « Around eight in the morning, and we're three hours into a blizzard that has upped and hurled itself down from Alaska. You got hail, sleet, snow and spume skimmed off from the ocean, plus face-slapping gouts of iced rain » (*NT* 42). Cet inventaire passe en revue, sur le mode de la répétition allitérative et consonantique (« sleet », « snow », « spume », « skimmed », « face-slapping », « gouts », « iced »), les précipitations solides et liquides qui s'abattent sur l'homme, lequel est réduit à une marionnette battue par les éléments. La grêle, qui glace et brûle à la fois<sup>101</sup>, synthétise le fonctionnement funeste d'un climat éminemment dénaturé. *Money*, qui dépeint pourtant un univers touché de plein fouet par la canicule, vit aussi sous le régime de l'étrange froidure : « This spring was the coldest of the

<sup>99</sup> « *Mortal Kombat* » est l'expression qui sert de titre à la troisième section de « State of England » (*HW* 40-45).

<sup>100</sup> Claude Thomasset, « Dante et la météorologie », *Le temps qu'il fait au Moyen Age : phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*, éd. Joëlle Ducos et Claude Thomasset (Paris : PU de la Sorbonne, 1998) 244.

<sup>101</sup> Dans les textes religieux en général et dans le Coran en particulier, Heidi Toelle remarque que la grêle est simultanément associée au froid et à la brûlure. Heidi Toelle, « Vents, pluies liquides et pluies solides dans le Coran », *Le temps qu'il fait au Moyen Age : phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*, éd. Joëlle Ducos et Claude Thomasset (Paris : PU de la Sorbonne, 1998) 206.

century. Now June sleet slapped at the bendy glass. Cold out there » (*M* 90). La récurrence de la base verbale « slap » souligne la brutalité de précipitations contre nature qui font régner des conditions de vie inhumaines. L'enfer est terrestre. Ainsi, la peinture d'un monde « trop impersonnel pour ne pas être *unheimlich*, trop familier et pourtant étrange pour ne pas être défamiliarisé »<sup>102</sup> met-elle en avant la veine dystopique du sublime gothique amisien<sup>103</sup>.

Le dérèglement atmosphérique induit pour finir une perte des repères temporels. En effet, les phénomènes météorologiques sont si imprévisibles qu'ils mettent à mal la notion même de « saison » : « We keep waiting for something to go wrong with the seasons » (*I* 53). Ne se conformant plus aux schémas ancestraux du temps cyclique rythmé par les saisons, le climat s'altère jusqu'à disparaître : « Where has the weather gone, where? Where? You get April, blossom and blizzards and sudden sunshafts and swift bruised clouds. You get May and its chilly light, the sky still writhing with change. Then June, summer, rain as thin and sour as motorway weel squirt, and no sky at all, just no sky at all » (*M* 85). La plainte offusquée de John instrumentalise et pervertit la convention bucolique du *Natureingang*<sup>104</sup> pour mieux dévoiler l'atmosphère étrange créée par les éléments furibonds. Avril n'est donc plus le mois le plus cruel de l'année. Contrairement à ce qu'affirme T. S. Eliot, tous les mois de l'année sont les plus cruels, déclaration hyperbolique qui avalise la perpétuité de la terre gaste. L'impression inattendue de « dé-familiarité »<sup>105</sup> que communique le monde élémentaire reflète et justifie la prédominance de la bizarrerie : « Well this was always destined to be the year of behaving strangely » (*LF* 3). Rappelant la progression déroutante suivie par l'infini sidéral, le sublime gothique chez Amis montre que l'étrange s'avère absolument universel : « From geocentric to heliocentric to galactocentric to plain *eccentric* » (*I* 436). La gradation chère à Longin démolit les repères fondamentaux autour desquels s'articule la vie humaine et synthétise l'impression de désorientation complète qu'insuffle au texte la colère sublime des éléments : « in times of mass

---

<sup>102</sup> Catherine Bernard, « Pour une métafiction réaliste : la portée mimétique du roman anglais contemporain », *Etudes anglaises* 50.2 (1997b) : 152.

<sup>103</sup> Il est dès lors possible de généraliser à toute la veine sublime de la fiction amisienne le jugement de David C. Ward concernant *The Information* : « Amis has written a perfectly pitched expression of our late 20<sup>th</sup>-century dystopia » (Ward 561).

<sup>104</sup> Le terme de « *Natureingang* » a été « forgé par la critique allemande pour désigner la brève évocation de la nature par laquelle, depuis l'Antiquité, commencent certains poèmes lyriques (en particulier, les poèmes d'amour). Ce motif d'ouverture consiste d'ordinaire en la description d'une saison avec des allusions appropriées aux fleurs et aux arbres, au comportement des oiseaux, etc. » (Van Gorp et al., « *Natureingang* » 324-25).

<sup>105</sup> De concert avec le « dérangement » et le « dépaysement », la « dé-familiarité » constitue pour Philippe Lacoue-Labarthe l'un des trois piliers du sublime (Lacoue-Labarthe 1988 : 130).

disorientation and anxiety... » (*LF* 25). Dès lors, consacrant la tyrannie du « n'importe quoi »<sup>106</sup>, les vestiges gothiques du sublime amisien se font ectopiques<sup>107</sup> et illustrent le regard que porte Jean Baudrillard sur la condition humaine contemporaine : « Il semble que partout le sujet ait perdu, en même temps que son gyroscope et ses référentiels, le contrôle des choses et soit affronté, là où il escomptait leur continuité, à une réversion de ses pouvoirs » (Baudrillard 1987 : 75).

La colère saisissante et constante des animaux, des objets et des éléments débouche *in fine* sur un sublime gothique privilégiant l'horreur et la terreur au détriment des aspects lumineux et numineux, ascendants et transcendants du sublime. Hautement désenchanté, le sublime gothique amisien creuse le sillon dystopique et ectopique en privilégiant l'effrayant, le sordide, le morbide, le cataclysmique et l'inferral. De l'exaltation et de l'enthousiasme sublime, il ne reste rien. Une telle noirceur jaillit sous l'impulsion des rémanences gothiques lesquelles agissent comme autant de catalyses décuplant la négativité inhérente au sublime. De la négativité au néant, il n'y a qu'un pas que se propose de faire le chapitre suivant qui glisse du sublime gothique au sublime apocalyptique.

---

<sup>106</sup> Jean-François Lyotard affirme que l'époque postmoderne se complaît dans le « n'importe quoi » et que « l'heure est au relâchement » (Lyotard 1986 : 23). Ce postulat, s'il s'applique dans le texte lyotardien aux mœurs contemporaines, paraît en mesure de définir les conditions atmosphériques dans le sublime amisien.

<sup>107</sup> Catherine Bernard constate qu'il s'agit d'une récurrence dans la fiction britannique contemporaine dans la mesure où plusieurs romans des dernières décennies, tels que *Lord of the Flies* de Golding ou *A History of the World in 10 1/2 Chapters* de Barnes, véhiculent cette même impression ectopique de désorientation complète (Bernard 1998 : 15).

## Chapitre V : Le sublime apocalyptique et la tentation de la science-fiction.

Pour appréhender un pan considérable du sublime contemporain, l'analyse du ton apocalyptique adopté naguère en littérature s'avère cruciale étant donné que les œuvres de romanciers contemporains tels que Julian Barnes, Salman Rushdie et Martin Amis semblent traversées par « la terreur indicible et inouïe d'un sublime apocalyptique » (Bernard 1998 : 13)<sup>1</sup>. Cette hypothèse paraît particulièrement adaptée à *London Fields*, si l'on en croit la manière dont James Diedrick décrit ce roman : « an apocalyptic jeremiad about the world's decadence and exhaustion at the end of the century » (Diedrick 2004 : 128). C'est encore ce qu'attestent les travaux consacrés à *London Fields* par Mark S. MacLeod et par Paul Almonte qui analysent respectivement la dramatisation métafictionnelle de l'apocalypse contemporaine et les figures apocalyptiques de la femme fatale<sup>2</sup>. Ces deux universitaires américains n'ont toutefois pas cherché à mettre au jour les rapports que tisse la dramatisation de l'apocalypse avec les figures de la colère et avec la tonalité sublime. Les pages qui suivent tenteront d'opérer un tel rapprochement et s'efforceront d'élargir la démarche à l'ensemble de la production amisonienne.

La mise en parallèle du sublime avec le style apocalyptique s'effectue naturellement dans la mesure où la littérature apocalyptique « cherche à représenter une réalité qui transcende le terrestre » (Van Gorp et al. 41), ce qui évoque l'attrait du sublime pour le lumineux et le divin. De plus, Jacques Derrida souligne l'importance que le genre apocalyptique accorde à la représentation et à la vue en rappelant que le mot « apocalypse » dérive du grec « *Apokaluptô*, je découvre, je dévoile, je révèle la chose qui peut être une partie du corps, la tête ou les yeux, une partie secrète, le sexe, ou quoi que ce soit de caché, un secret, la chose à dissimuler, une chose qui ne se montre ni ne se dit, se signifie peut-être mais ne peut ou ne *doit* pas être livrée d'abord à l'évidence »<sup>3</sup>. Démontrant les affinités qu'entretiennent ton apocalyptique et fonctionnement sublime, le primat accordé à la vue est confirmé par André Neher qui pose également que « [l]'apocalypse est une révélation totale et définitive » qui ne peut pas être forcée par un rite ou

---

<sup>1</sup> Il s'agit d'une hypothèse que l'exégète française défend déjà en 1997 dans un article intitulé « A Certain Hermeneutic Slant: Sublime Allegories in Contemporary English Fiction » : « many contemporary English writers still insist on staring this same absent origin in the face, even if the literary price to pay for this crime of lese postmodernism is the speechless terror of an apocalyptic sublime ». Catherine Bernard, « A Certain Hermeneutic Slant: Sublime Allegories in Contemporary English Fiction », *Contemporary Literature* 38.1 (Spring 1997a): 164.

<sup>2</sup> Mark S. MacLeod, *Apocalyptic Metafiction in Four British Novels*, Diss. Lakehead U, 1993 (Ann Arbor: UMI, 1993). Paul Almonte, *Fearing the Femme Fatale: The Apocalyptic Narratives of Hardy, Stoker, Freud, Thomas and Amis*, diss. New York U, 2001 (Ann Arbor: UMI, 2001).

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* (Paris : Galilée, 1983) 11-12.



par une discipline<sup>4</sup>. Que l'apocalypse soit un dévoilement paraît peu surprenant, comme l'indique l'*incipit* du commentaire de l'Apocalypse<sup>5</sup> que publie en 1931 D. H. Lawrence : « Apocalypse means simply Revelation »<sup>6</sup>. Ainsi, le dernier livre du Nouveau Testament que la Bible dénomme en français « l'Apocalypse de Jean » s'appelle indifféremment en anglais « Apocalypse of John », « Book of Revelation » ou « Revelation to John »<sup>7</sup>. Le parallèle avec le sublime s'en trouve ainsi renforcé dans la mesure où le sublime a également partie liée avec la révélation et avec le dévoilement. C'est en tout cas la conclusion à laquelle arrive Philippe Lacoue-Labarthe qui rappelle que Heidegger, dans ses méditations philosophiques ambitionnant « de franchir un pan au-delà de l'esthétique » pour accéder au sublime « tente de penser l'art comme mise en œuvre de la vérité (de l'*alèthia* au sens de dévoilement) » (Lacoue-Labarthe, *Universalis*).

Outre le sens étymologique de « découverte » et de « dévoilement », le terme d'apocalypse « a fini par prendre en français et dans d'autres langues » le sens courant de « catastrophe redoutable » (Derrida 1983 : 14). Apparaissent ainsi nettement les potentialités dysphoriques de la littérature apocalyptique qui dramatise des bouleversements pouvant s'avérer violents et, à ce titre, éminemment angoissants. Le sublime apocalyptique contemporain donne par exemple un aperçu de la fin en faisant la part belle à « une menace eschatologique aux relents millénaristes » (Bernard 1998 : 15). La préoccupation du sublime apocalyptique pour la fin entérine les propos de Jacques Derrida pour qui, « parmi les nombreux traits qui caractérisent un écrit de type apocalyptique », il est « la prédiction et la prédication eschatologique, le fait de dire, prédire ou prêcher la fin, la limite extrême, l'imminence du dernier » (Derrida 1983 : 57). Le philosophe français précise en outre que « [l']eschatologique dit l'*eskhaton*, la fin, ou plutôt l'extrême, la limite, le terme, le dernier, ce qui vient in extremis clore une histoire, une généalogie ou tout simplement une série nombrable » (Derrida 1983 : 23). Or la fin n'est-elle pas elle-même liée au *Dies Irae* qui définit le Jour de la colère de Dieu, jour lors duquel Dieu interviendra dans l'histoire pour juger les hommes, damner les impénitents, sauver les fidèles élus avant d'établir le Royaume de Dieu sur terre<sup>8</sup> ? Il est par conséquent possible d'affirmer, dans le sillage de Giorgio Agamben, qu'apocalypse et colère culminent en un seul et même

---

<sup>4</sup> André Neher, *Prophètes et prophéties* (1955 ; Paris : Payot, 1990) 57.

<sup>5</sup> Écrit avec une lettre majuscule, le terme d'Apocalypse renvoie dans ce chapitre au dernier livre de la Bible. La lettre minuscule signale à l'inverse une utilisation séculaire du terme.

<sup>6</sup> D.H. Lawrence, *Apocalypse and the Writings on Revelation*, ed. Mara Kalnins (Cambridge: CUP, 1980) 59.

<sup>7</sup> Voir à ce sujet « Revelation to John », *The New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., vol. 10, 1986.

<sup>8</sup> Voir « Introduction générale », page 58.

événement : « Le discours apocalyptique se situe au dernier jour, au jour de la colère »<sup>9</sup>. Grâce à cette seconde acception, l'on comprend pourquoi le terme d'apocalypse peut aussi « désigner le châtement des coupables à la fin du monde comme terme de l'histoire » (Derrida 1983 : 42), ce qui montre que l'apocalypse constitue un événement duel autant espéré que redouté.

Il convient également de chercher à déterminer la nature du « découverte » auquel aboutit l'apocalypse. Selon Jacques Derrida, le ton apocalyptique ambitionne de révéler l'énigme du monde : « Qui prend le ton apocalyptique vient vous signifier, sinon vous dire quelque chose. Quoi ? mais la vérité, bien sûr, [...] et vous signifier qu'il vous la révèle, le ton est révélateur de quelque dévoilement en cours » (Derrida 1983 : 69). La révélation apocalyptique est susceptible d'être de deux ordres. De type millénariste, le dévoilement peut tout d'abord faire advenir le paradis terrestre (« heavens on earth »<sup>10</sup>) et engendrer ainsi l'avènement euphorique du royaume divin, espérance dont l'Apocalypse de Jean fournit le paradigme : « Even so, come, Lord Jesus » (Rev. 22.20). Comme le souligne le substrat testamentaire, la littérature apocalyptique peut se concevoir positivement et prendre les traits « d'une annonce de bouleversements imminents, tels que la fin du monde projetée sur un axe temporel (le futur de l'eschatologie, le millénarisme) et sur un axe spatial (l'autre monde ou la 'Jérusalem céleste') » (Van Gorp et al. 41). Outre le paramètre temporel, l'espace joue un rôle tout aussi majeur en postulant que la dévastation apocalyptique ne constitue que le prologue d'une renaissance qui passe par l'enfantement d'un monde meilleur lors de la mort du précédent. L'apocalypse débouche alors sur l'âge d'or d'une humanité renouée vivant sous le règne paradisiaque d'entités divines bienfaitantes. D'un point de vue littéraire, le temps apocalyptique se caractérise par les images arcadiennes d'harmonie, de communion et de beauté universelles, images euphoriques que Frye explicite sous l'appellation « apocalyptic imagery » dans sa théorie des mythes (Northrop Frye 139-46). Néanmoins, l'apocalypse, conformément à l'usage commun qui souligne le caractère cataclysmique de cet événement, peut aussi déboucher sur une révélation de type dysphorique qui se manifeste par une imagerie dite démoniaque : « demonic imagery » (Northrop Frye 147-50). Dans cette acception, la révélation qui se produit à la fin des temps enfante un monde cauchemardesque, « the world of the nightmare and the scapegoat, of bondage, of pain and confusion » (Northrop Frye 147). Le découverte apocalyptique, hautement dysphorique, se fait même infernal : « existential hell » (Northrop Frye 147).

---

<sup>9</sup> Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, traduit par Judith Revel (Paris : Rivages, 2000) 104.

Ce chapitre essaiera de répondre aux nombreuses questions que soulève cette mise au point terminologique : quelles sont les graines d'apocalypse<sup>11</sup> qui prennent racine dans le sublime amisien et quels sont leurs rapports avec, notamment la colère divine ? Est-ce que la révélation apocalyptique annonce le retour triomphal de Dieu et du Christ, garantissant ainsi la félicité humaine pendant les mille prochaines années, ou s'agit-il au contraire d'une révélation négative débouchant sur la mort et sur le néant ? Pour reprendre la terminologie de Frye, le sublime amisien est-il de nature « apocalyptique » ou « démoniaque » ?

Il sera par ailleurs émis l'hypothèse que le sublime apocalyptique amisien se fait d'un point de vue générique l'héritier de la science-fiction<sup>12</sup>, genre qui, comme l'a brièvement mentionné l'introduction de cette étude<sup>13</sup>, irrigue l'œuvre de Martin Amis à partir des années 1980 : « since *Money*, Amis's fiction has become more science-fictionesque; each proceeding work utilizes common science fiction themes in a more explicit manner than the last » (Moyle 306). Les thèmes science-fictionnels qui retiennent l'attention du critique américain sont justement en rapport avec l'apocalypse (« apocalyptic settings and themes », « possibility of nuclear catastrophe » [Moyle 306-7]) et confirment les affinités qui unissent littérature apocalyptique et science-fiction : « Apocalyptic themes have been revived in modern literature and frequently appear in science fiction »<sup>14</sup>. Il s'agira ici de creuser l'hypothèse de David Moyle qui n'a pas été jusqu'à présent exploitée.

Les pages qui suivent essaieront tout d'abord de déterminer comment le sublime apocalyptique amisien dramatise le temps troublé du courroux qui annonce la fin. L'on s'intéressera ensuite à la colère et à la guerre nucléaire avant de montrer que la révélation à laquelle arrive la fiction amisienne se veut effroyable.

---

<sup>10</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1966; Oxford: OUP, 1988) 27.

<sup>11</sup> Expression empruntée au titre de l'article que consacre Philippe Arnaud à la manière dont Jean Giono représente l'apocalypse. Philippe Arnaud, « Graines d'apocalypse : à propos de *Solitude de la pitié* », *Giono et son apocalypse*, *La revue des lettres modernes* 6 (1995) : 75-97.

<sup>12</sup> Des facteurs biographiques avalisent cette hypothèse, comme le résume l'écrivain Brian Aldiss réagissant à l'article de David Moyle : « With regard to David Moyle's article on Martin Amis's writing ('Beyond the Black Hole'), he underestimates Amis Jr's long involvement with SF and the SF world. He says, 'Whether or not his (Kingsley Amis's) son was inspired by his father's interest ... is difficult to ascertain.' But not all that difficult, surely? For many years, Kingsley reviewed SF in the columns of 'The Observer', then a leading national Sunday paper with strong literary bent edited by Terence Kilmartin. He then handed [it] over to his son, who kept the column going for some while. Martin was steeped in SF; I have seldom known a household where more frequent reference was made to matters science-fictional ». Brian Aldiss, « Letters », *Extrapolation* 37.3 (Fall 1996): 272.

<sup>13</sup> Voir « Introduction générale », pages 16-17.

<sup>14</sup> « Apocalyptic Literature », *The New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., vol. 1, 1986.

## V.1. Le temps du courroux.

Le temps qui précède et annonce le déclenchement du *Dies Irae* se fait apocalyptique « dans une acception vulgarisée, celle d'annihilation ou d'effacement »<sup>15</sup>. En effet, il comprend pour élément déterminant l'entropie temporelle, rappelant ainsi la vision stoïcienne de la colère selon laquelle la colère est avant tout un désordre<sup>16</sup>. Le temps de la fin se caractérise par la fragilité du futur (« The future's futures have never looked so rocky. Don't put money on it » [M 208]), temps menacé d'extinction qui pourrait laisser la place au seul présent. C'est ce qu'atteste la tirade de John marquée par la répétition longinienne frisant la redondance : « Take my advice and stick to the present. It's the real stuff, the only stuff, it's all there is, the present, the panting present » (M 208). Le sentiment de précarité temporelle est en outre étayé par la contraction du présent que diagnostique Amis dans l'essai intitulé « Thinkability » en ouverture de *Einstein's Monsters* : « the present feels narrower » (EM 13). A l'instar de *Time's Arrow* qui acquiert un souffle apocalyptique<sup>17</sup> grâce à la technique science-fictionnelle du rebours<sup>18</sup>, le désordre du temps s'accroît au point d'impliquer la réversibilité de la flèche du temps. Sam résume l'éventualité de la menace insidieuse que fait peser le temps sidéral sur les êtres humains soumis à la possibilité de la contraction d'un univers dérégulé et effrayant : « Einsteinian to the end, Bujak was an Oscillationist, claiming that the Big Bang will forever alternate with the Big Crunch, that the universe would expand only until unanimous gravity called it back to start again » (EM 47). Mentionnée par le narrateur Sam (« Bujak's Big Crunch » (EM 28)), la prophétie apocalyptique

---

<sup>15</sup> Expression empruntée à Ganteau 2001 : 75.

<sup>16</sup> Le *Grand Larousse universel* définit l'entropie ainsi : « Nom donné par Clausius à la fonction d'état notée S qui caractérise l'état de 'désordre' d'un système et permet de préciser le deuxième principe de la thermodynamique ». « Entropie », *Grand Larousse universel* (Paris : Larousse, 1985) 3798.

<sup>17</sup> C'est ce qu'affirme M. John Harrison dans un compte rendu consacré à *Time's Arrow* : « telling the story backwards gives it the vigour, not to say the dark infinitely recessive architectonics, of apocalypse ». M. John Harrison, « Speeding to Cradle from Grave », rev. of *Time's Arrow*, by Martin Amis, *Times Literary Supplement* 20 Sept. 1991: 21.

<sup>18</sup> Outre les tentatives d'inversion de la flèche du temps notées dans l'introduction générale de ce travail (page 15, note 64), M. John Harrison en relève quelques-uns des hypotextes science-fictionnels susceptibles d'avoir influencé Martin Amis : « Generic precursors can be found for any novel which reverses the arrow of time : *An Age* (1967) by Brian Aldiss; J. G. Ballard's crisp short-story 'Mr F Is Mr F' (1961), with phased re-penetration of the womb; Philip K. Dick's *Counter-Clock World* (1967) » (Harrison 21). Brian Aldiss postule également que son propre roman *Cryptozoic* a sans doute fourni l'inspiration apocalyptique de divers récits de Martin Amis : « my admittedly faulty memory suggests that Martin reviewed *Cryptozoic* when the latter novel was published by Faber in 1967. As you may recall, the theme of my novel is that time runs backward » (Aldiss 272). Au-delà de la possible influence jouée par *Cryptozoic* sur la fiction amisienne, l'idée selon laquelle Martin Amis aurait publié le compte rendu de ce roman paraît fort peu probable dans la mesure où Amis était alors âgé de seulement dix-huit ans. En outre, James Diedrick, qui a recensé les écrits journalistiques amisiens non incorporés à *The War Against Cliché* ne fait état d'aucun compte rendu antérieur à 1973.

de Bujak, semblable aux prédictions catastrophiques de Daniel dans l'Ancien Testament, est reprise et développée par Bax Denziger dans *Night Train* qui propose une description de l'univers propice à évoquer le sublime apocalyptique :

If the total mass density is below a certain critical point, the universe will expand for ever. The heavens will go on getting emptier. If the total mass density is above a certain critical point, then gravity will eventually overcome expansion, and the universe will start to contract. From big bang to big crunch. Then—who knows?—big bang. And so on. What has been called the eighty-billion-year heartbeat. (NT 90-91)

S'il souligne l'affinité du sublime pour la figure du spasme<sup>19</sup>, le mouvement de va-et-vient cosmique symbolisé par le battement de cœur universel montre également que l'univers orienté à rebours possède le pouvoir de dévaster tout ce que les hommes ont érigé. En accord avec la prédilection de la science-fiction pour « la prophétie, voire le millénarisme »<sup>20</sup>, la fin qu'esquisse le temps du courroux prend une tonalité plus radicale encore dans *Other People* qui prophétise la disparition totale du concept même de temps : « Time will end too, one day. Time will end too, one day, you know, thank God » (OP 60). L'anaphore longinienne souligne la mort violente mais sublime de la quatrième dimension, terme du temps que résume le chapitre 24 de *London Fields* intitulé « The Deadline » (LF 464). L'impression selon laquelle l'époque mouvementée du courroux signale la disparition du temps chronologique s'accroît encore dans *Einstein's Monsters* : « There wasn't time » (EM 105). Le lecteur est en effet tenté de prendre au pied de la lettre cette expression dans la mesure où le temps semble réellement « hors de ses gonds », au sens propre comme au sens figuré. En faisant la part belle à l'entropie et à la menace qu'elle représente, le sublime apocalyptique amisien décrit l'ère de la « transition » qui selon Frank Kermode annonce et accompagne l'avènement du Jugement dernier : « Before the End there is a period which does not properly belong either to the End or to the *saeculum* preceding it » (Kermode 1966: 12). Cette « période intersticielle »<sup>21</sup>, caractérisée par un comportement déviant du temps, représente dans la pensée apocalyptique une période de précarité et d'angoisse qui correspond à l'incandescence de la colère divine et du jugement final. Le sublime apocalyptique de la fiction amisienne souligne ainsi la temporalité particulière du *Dies Irae* qui, contrairement au surgissement imprévisible de la colère humaine, s'annonce longuement par un processus de déstabilisation temporelle.

---

<sup>19</sup> Voir « Introduction de la deuxième partie », page 228.

<sup>20</sup> Jacques Goimard, « Science-fiction », *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Universalis, 1997) 728.

<sup>21</sup> Cette période entre-deux (« the interstitial period » [Kermode 1966: 28]) constitue un moment de transition qui devance de très peu le Jugement dernier : « [it] precedes the Last Days » (Kermode 1966: 12).

Le désordre entropique inhérent au temps du courroux se définit en outre par un processus d'emballage temporel, ce que « Bujak and the Strong Force or God's Dice » exprime par un paradoxe cher à Longin : « old-young faces, as if they had done their ageing a lot quicker than one year at a time » (*EM* 35). A l'instar du temps météorologique, le temps chronologique maltraite les personnages en décuplant la décrépitude humaine. Dans *London Fields* également, les injures laissées par le temps sont plus rapides à se former, Keith étant victime de cette espèce de colère du temps : « and he found, as he got older (and like the planet he was getting older at a peculiar rate) that darts was a stern mistress » (*LF* 111). S'il acquiert un brin de sagesse, Keith ploie prématurément sous le fardeau des ans. Comme le prouve le vieillissement exponentiel de Kim Twemloe, l'accélération du temps écourte l'espérance de vie humaine : « the years go past not singly but six or seven at a time, like the years of dogs » (*LF* 461). Définie par une sorte de devenir-canin de la flèche du temps qui animalise la vie terrestre (« It's not just the animals who aren't living so long » [*LF* 135]), la période dénommée « de transition » par Frank Kermode précipite le monde vers le *Dies Irae*, accélération inédite qui ne manque pas d'évoquer tant l'attrait du sublime pour la vitesse que la prédilection de la science-fiction pour le « temps malléable »<sup>22</sup>. Expliquant le sentiment d'urgence qu'évoque John dans *Money* (« the panting present » [*M* 208]) cette impression que la fin approche à grande vitesse effraie Mike qui tente de se révolter contre le dysfonctionnement du temps : « I've got to slow this shit down. I've got to slow it all down » (*NT* 67). Malgré le langage grossier qui atteste l'agacement de Mike emportée par le flot des événements, le sublime accusé par la sympleque se fait dysphorique tant elle est happée par un cercle vicieux aux effets délétères. Renforcé par l'image de la spirale (« spiral effect » [*NT* 74]), le risque semble grand qu'elle cède, dans le sillage de Jennifer, à la tentation du suicide. L'inquiétude apocalyptique s'empare du lecteur dès que *London Fields* souligne que le vieillissement accéléré de la population s'opère en conjonction avec la sénescence de la planète, comme si la vitesse de rotation de la terre était dérégulée : « Really the thing about life here was its incredible rapidity, with people growing up and getting old in the space of a single week. Like the planet in the twentieth century and its fantastic *coup de vieux* » (*LF* 36), « You got old quick, like the planet » (*LF* 69). Ainsi, l'entropie temporelle fait peser une lourde menace sur l'humanité, ce qui a tôt fait de mettre en exergue la subordination et la sujétion de l'humain à la quatrième dimension. Parce qu'il fait la part belle au désordre entropique, le temps du courroux

---

<sup>22</sup> Voir à ce sujet Gilbert Millet et Denis Labbé, *La science-fiction* (Paris : Belin, 2001) 189-94.

apocalyptique illustre le point de vue défendu par Deleuze et Guattari selon qui « le monde est devenu chaos »<sup>23</sup>.

Eclairant en outre les liens entre épuisement et entropie<sup>24</sup>, le temps qui précède et préfigure le jour sublime de la colère divine se manifeste par une impression de lassitude universelle. Un tel processus, à l'œuvre dès *Dead Babies* (« a feeling of vast and theoretical weariness » [DB 199]), informe particulièrement la description antithétique du frère de Denton que propose « Denton's Death » : « a huge exhausted man » (HW 25). Outre cette collocation paradoxale qu'affectionne le sublime, la fin universelle de l'énergie se dit aussi grâce à l'hypallage longinienne : « his cheeks often wet with exhausted tears » (HW 27). A l'image de *Einstein's Monsters* qui renforce l'impression que la transition précédant le *Dies Irae* dramatise l'épuisement humain (« exhausted and terrified husbands » [EM 105]), *London Fields* est très largement informé par la thématique de l'épuisement universel : « the air gave an exhausted and chastened sigh » (LF 229)<sup>25</sup>. Dans *Time's Arrow*, le sublime apocalyptique amisien diagnostique également une humanité éreintée : « Maybe I'm tired of being human, if human is what I am. I'm tired of being human » (TA 103). Pour communiquer au lecteur une impression d'épuisement extrême, la répétition s'allie à la différence dans la mesure où disparaît l'adverbe de phrase « maybe » qui traduisait une hésitation non résolue de la part du narrateur. Illustrée aussi par « la métanomase » qui caractérise Tod Friendly dans *Time's Arrow*<sup>26</sup>, la fatigue humaine dont l'intensité connote déjà la fin et la mort joue un rôle central dans *The Information* : « the tiredness of time lived » (I 10). Rehaussée par la prose allitérative mettant à l'honneur la dureté des consonnes dentales /t/ et /d/, l'impression d'épuisement humain domine l'information qui harcèle Richard en suggérant l'imminence de la mort : « The information is telling me—the information is telling me to stop saying *hi* and to start saying *bye* » (I 124)<sup>27</sup>. Outre l'épuisement du

---

<sup>23</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome : introduction* (Paris : Minuit, 1976) 17.

<sup>24</sup> « All spontaneous processes are irreversible; hence, it has been said that the entropy of the universe is increasing: that is, more and more energy becomes available for conversion into mechanical work, and because of this the universe is said to be 'running down' ». « Entropy », *The New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., vol. 3, 1986.

<sup>25</sup> L'épuisement constitue pour James Diedrick l'une des thématiques cruciales de *London Fields* : « Exhaustion is in fact the unifying theme of the novel's allegory » (Diedrick 2004: 128).

<sup>26</sup> Giorgio Agamben emploie ce terme pour désigner le changement de nom d'un personnage, procédé qui devient commun pendant le temps de la fin (Agamben 21-24). Les quatre identités du personnage caméléon au cœur de *Time's Arrow* sont dans l'ordre du texte Tod Friendly, John Young, Hamilton de Souza et Odilo Unverdorben.

<sup>27</sup> Il s'agit d'une thématique fédératrice qui donne lieu à de nombreuses occurrences de l'information éponyme : « And then there is the information, which comes at night » (I 39), « He was here for the information » (I 207), « The information is telling me to stop saying *hi* and to start saying *bye* » (I 282), « And then there is the information, which is nothing, and comes at night » (I 494).

protagoniste, l'information qui fédère le roman éponyme connote en réalité la fin apocalyptique de tout, comme si l'ire divine s'apprêtait à frapper le monde : « the information (it comes with the MLC) is apocalyptic: it's about death, local and universal » (Nash 217). Le caractère entropique du sublime apocalyptique amisien est consolidé par le pressentiment de la dévastation finale car théorie de l'information et entropie ont partie liée : « In the scientific field of Information Theory, information has nothing to do with communication, rather it is synonymous with entropy » (Ward 563). Grâce à l'entropique temps de la fin, le sublime apocalyptique débouche sur une littérature de l'épuisement humain<sup>28</sup> qui dépeint les hommes comme des morts-vivants, ce qui confirme l'intuition de Gilles Deleuze pour qui l'Apocalypse constitue « le livre des Zombies »<sup>29</sup>.

Confirmant cette impression de fin imminente, les prémices du Jour de la colère se mâtinent d'eschatologie, comme le montre la première nouvelle de *Einstein's Monsters* : « Bujak was insuperably convinced that the end was on its way » (EM 39). Ce recueil met à l'honneur l'attente du courroux apocalyptique divin aussi bien dans « Bujak and the Strong Force or God's Dice » qui thématise la fin du monde (« I have absolutely nothing to fear, except the end of the world. Along with everybody else » [EM 29]) que dans « The Immortals », nouvelle nommée par antiphrase qui repose sur la fin des temps : « until the end of time » (EM 125)<sup>30</sup>. La survenue prochaine de la mort, l'un des cavaliers de l'Apocalypse, informe également *Time's Arrow* qui affirme que l'existence humaine peut se comprendre comme un processus de préparation à la mort, comme le soulignent les deux occurrences du marqueur « be-ing » : « They are doing what we all have to do down here on earth: they are getting ready to die » (TA 87). La tonalité pessimiste et effrayante du sublime apocalyptique amisien est d'autre part mise en exergue par la structure « pseudo-clivée » de cet énoncé (« what we all have to do down here on earth »), laquelle retarde et focalise la révélation de l'information que l'énonciateur considère comme saillante, à savoir le segment « they are getting ready to die »<sup>31</sup>. L'affirmation de la mortalité

<sup>28</sup> Il s'agit pour Gavin Keulks d'une caractéristique générale de la production amisienne « [Amis] exemplifies the *fin du millenaire* exhaustion of human connection and love » (Keulks 2003: 241).

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, « Nietzsche et saint Paul, Lawrence et Jean de Patmos », Préface, *Apocalypse*, par D. H. Lawrence, traduit de l'anglais par Fanny Deleuze (1978 ; Paris : Desjonquères, 2002) 12. Cette présentation du texte de D. H. Lawrence est reproduite dans *Critique et clinique* (Deleuze 1993 : 50-70).

<sup>30</sup> Comme le montre la traduction française, cet exemple n'illustre pas la fin du temps en soi mais bien « la fin des temps ». Martin Amis, *Les monstres d'Einstein*, traduit de l'anglais par Géraldine d'Amico (Paris : Bourgois, 1990) 180.

<sup>31</sup> Selon Jean-Charles Khalifa, les pseudo-clivées sont des structures grammaticales dont le schéma peut être représenté par : WH- + [Y] + BE + [X]. Ces « structures focalisantes » permettent la « mise en relief » de la proposition désignée par la lettre [X]. L'énoncé amisien se distingue par son originalité car il substitue au marqueur



humaine ne constitue certes pas une information inédite, mais le rappel en est cruel car l'énoncé passe, grâce à une alternance entre les pronoms « they » et « we », de l'exclusion du narrataire à son inclusion. Ce processus d'universalisation est consolidé par le quantifieur « all » qui marque une opération de parcours avec totalisation et homogénéisation de la classe<sup>32</sup>, signifiant par là que nulle échappatoire n'existe pour quiconque. La fin constitue l'événement-horizon du sublime apocalyptique amisien, comme le laisse entendre le chapitre 5 de *London Fields* intitulé « The Event Horizon » (*LF* 65). La tonalité dysphorique inhérente au temps du courroux ne se dément pas dans *Time's Arrow* où il s'avère que l'une des propriétés du vocable « life » est d'être inexorablement borné à droite : « life will end » (*TA* 96). Outre qu'il signale le lien de congruence unissant le sujet de l'énoncé au prédicat, le modal « will » indique en effet que la base verbale « end » constitue « la conséquence nécessaire » de l'existence même de la vie<sup>33</sup>. Consolidée par la mise en italiques du modal, la prédiction de la fin inhérente au temps du courroux équivaut sémantiquement à une certitude<sup>34</sup>. Si la prophétie de la mort consolide la tonalité sublime du texte amisien (« [I]a condition mortelle et le moment du périr sont en jeu avec le *sublime* » [Deguy 1988 : 16-17]), elle symbolise le ton apocalyptique dont Derrida résume le message central : « Nous allons tous mourir, nous allons disparaître, et cet arrêt de mort ne peut que nous juger, nous allons mourir, toi et moi, les autres aussi, les goïm, les gentils et tous les autres » (Derrida 1983 : 70). Moment pendant lequel l'humanité redoute de manière aiguë la survenue de la mort, le temps du courroux se caractérise naturellement par l'*agōn*. « The Time Disease » montre en effet l'agressivité de personnages refusant d'accepter le destin funeste que laisse dans son sillage le temps du courroux : « They are the last; but they can't last (though try telling *them* that) » (*EM* 121). Le modal « can't » qui indique l'impossibilité de la survie de l'espèce humaine consolide la teneur eschatologique du sublime amisien, laquelle est en outre mise en exergue par l'antanaclase portant sur le terme « last ». Symbolisée par la « Crise » qui sert de toile de fond à *London Fields*

---

« be » les deux points, ce qui étonne le lecteur et accroît le poids de la révélation explicitée dans la dernière proposition. Jean-Charles Khalifa, *La syntaxe anglaise aux concours* (Paris : Colin, 1999) 211-38.

<sup>32</sup> Sur le fonctionnement de « all » et sur la terminologie employée, voir Bouscaren et al. 19-20.

<sup>33</sup> L'analyse de cette valeur de « will » est empruntée à Garnier, Guimier et Dilys 99-101.

<sup>34</sup> Il ne s'agit en aucun cas d'affirmer que cet énoncé relève du domaine modal du « certain ». Au contraire, l'occurrence du modal « will » prouve de manière univoque que cet énoncé appartient au domaine modal du « non-certain ». Il n'en demeure pas moins vrai que l'effet recherché par le texte auprès du narrataire et du lecteur est celui d'une certitude de la fin de la vie. Sur le « certain » et le « non-certain », voir Groussier et Rivière 34, 129.

(*LF* 161, 254, 359)<sup>35</sup>, le temps du courroux correspond au temps du *kairos*<sup>36</sup>, temps critique pendant lequel l'homme n'attend rien d'autre que la mort : « [Crisis] means both 'judgment' and 'separation'. Increasingly the present as 'time-between' came to mean not the time between one's moment and the parousia, but between one's moment and one's death » (Kermode 1966: 25). Le sublime apocalyptique amisien est donc à l'image de la période contemporaine : « La modernité a substitué la Crise au modèle linéaire de l'Apocalypse »<sup>37</sup>. Critique et anti-parousique, le temps du courroux, se signale par son caractère hautement dysphorique.

Le sublime apocalyptique amisien se situe dans le moment ultime qui précède le millénium. Si l'on en croit l'Apocalypse qui fait référence à une période de « mille ans » et suggère ainsi que le Jour de la colère surviendra à la fin d'un millénaire<sup>38</sup>, *London Fields* se place à l'extrémité ultime précédant le *Dies Irae* qui pourrait survenir lors de l'éclipse du 5 novembre 1999. L'impression de l'imminence du courroux millénaire se renforce par le biais d'une note paratextuelle indiquant que *London Fields* aurait pu s'appeler *Millennium*. Samson affirme en outre s'inspirer d'un ouvrage au titre révélateur : « *The Pursuit of the Millennium* by Norman Cohn » (*LF* 63). Privilégiant l'imminence, le sublime apocalyptique amisien se caractérise par l'omniprésence du chiffre 9 dont la récurrence provoque la colère grossière de John : « Time and temperature flashed above. 'Ninety-nine,' said the man at his stall. 'Son of a bitch.' I moved forward, and rocked on my plinth, and felt that my heart would take fire and that I too would squirt off in a dying spiral toward the kindled sky » (*M* 348). Parodie du thème science-fictionnel de l'ascension des saints<sup>39</sup>, « l'assomption métaphysique » propre au sublime (Lacoue-Labarthe 1988 : 100) ne constitue pas ici une expérience euphorique : la spirale agonisante qui semble porter John vers l'éther ne laisse présager aucune parousie et souligne au contraire le pouvoir

---

<sup>35</sup> Bette Pesetski relève l'importance structurelle de la Crise dans *London Fields* : « The approach of a global catastrophe he simply calls 'the Crisis' provides the background for a bitter tragicomedy of life in a world going noisily to hell » (Pesetski 42).

<sup>36</sup> Le terme de « *kairos* » désigne pour Frank Kermode, comme pour la plupart des philosophes travaillant sur le temps, le moment de la crise : « historical moments of intemporal significance » (Kermode 1966: 47).

<sup>37</sup> Frédéric Regard, « Bowing Down Before the Great God Entropy: postmodernisme, désir et mysticisme (sur l'imagination créatrice chez William Golding) », *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise*, éd. Max Duperray (Aix-en-Provence : PU de Provence, 1996a) 35.

<sup>38</sup> *The New Encyclopaedia Britannica* résume la possibilité d'une telle exégèse du texte religieux : « References to 'a thousand years' (chapter 20) have led some to expect that the final victory over evil will come after the completion of some millennium ». « Revelation to John », *The New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., vol. 10, 1986. Le passage dans l'Apocalypse est le suivant : « that he [the Devil] should deceive the nations no more, till the thousand years should be fulfilled » (Rev. 20.3).

<sup>39</sup> Il s'agit pour Leon Stover de l'un des thèmes favoris de la science-fiction. Leon Stover, « Ascent of the Saints », *Science Fiction from Wells to Heinlein* (London: McFarlan, 2001) 129-45.

dévastateur du temps de la fin. Pareillement, le classement mondial du joueur de tennis dans *London Fields* (« Dink hasn't come for thirteen years. And the hairy bastard is still only the world ninety-nine » (LF 409) souligne la proximité angoissante de la fin, impression que renforce *Night Train* en faisant par deux fois référence à l'ouvrage de Frank Kermode sur la mise en fiction de l'apocalypse : « A Sense of an Ending » (NT 76), « a sense of an ending » (NT 82). Les textes de Martin Amis mettent l'accent sur le moment-seuil qui déclenche et justifie le courroux dernier. Par conséquent, le sublime apocalyptique amisien, à l'instar de la veine gothique, privilégie moins l'étymologie grecque dénotant la splendeur que l'origine latine indiquant la liminalité. En d'autres termes, le sublime apocalyptique amisien se fait par le biais du courroux universel paroxystique, au sens temporel où Baudrillard entend ce terme : « [l]e paroxysme serait donc le temps de l'avant-dernier, c'est-à-dire non pas celui de la fin, mais celui juste avant la fin, juste avant qu'il n'y ait plus rien à dire »<sup>40</sup>.

Le temps du courroux tel qu'il est dramatisé par Amis se définit encore comme paroxystique mais dans une acception plus commune puisqu'il décrit un temps marqué par un faite de violence. En effet, le monde dépeint dans *Einstein's Monsters* se dégrade quotidiennement (« the world gets worse everyday » [EM 38]) au point que le temps du courroux se distingue par la prédominance du pire : « if not the worst of all possible dogs, then certainly the worst dog yet » (EM 98). Ainsi, les limites de la barbarie sont-elles sans cesse repoussées, comme le prouve l'indignation de Mike en ouverture de *Night Train* : « 'worst' is an elastic concept. You can't really get a fix on 'worst'. The boundaries are pushed out every other day. 'Worst?' we'll ask. 'There's no such thing as worst' » (NT 1). Même le superlatif, le plus haut degré possible du mauvais, n'arrive pas à cerner l'essence de l'impasse contemporaine qui a tout de l'indicible sublime. Le style hyperbolique de ce passage rappelle la rhétorique du surcroît d'horreur dont use le narrateur pour décrire l'activité médicale de Tod : « it turns out to be the same old stuff, only worse, more, again, further. I mean, where is the limit? » (TA 84). Complétée par une nouvelle interrogation sur l'infini contemporain de l'horreur (« What's the limit? » [TA 46]), la dégradation progressive et croissante du monde engendre une ambiance lugubre de temps derniers. Le sublime apocalyptique amisien dramatise la barbarie et la violence des hommes, à l'instar des atrocités que lit Ned dans le journal (« some new baby-battering atrocity in the newspaper » [EM 62]) et qui suscitent le commentaire révélateur de Dan : « It's exponential, like

---

<sup>40</sup> Jean Baudrillard, *Le paroxyste indifférent* (Paris : Grasset, 1997) n. pag.

everything else these days » (*EM* 62). Le temps de l'ire céleste désigne une époque marquée par l'horreur, comme le symbolise le chapitre 22 de *London Fields* intitulé « Horrorday » qui préfixe le substantif « horror » à de nombreux noms, tels que « horrorclock » ou « horrordust » (*LF* 437). Fonctionnant comme une prothèse greffée sur l'ère contemporaine, l'ubiquité de l'horreur caractérise la limite extrême avant la rupture et le surgissement du courroux divin que dépeint le sublime apocalyptique amisien. *Night Train* fournit une nouvelle preuve du paroxysme des ténèbres lorsque Mike enquête sur un meurtre éloquent dénommé : « the killing in the Ninety-Nine » (*NT* 124). Les circonstances du drame soulignent le monstrueux de l'époque contemporaine : « The body of a fifteen-month old baby boy had been found in a picnic-cooler in a public recreation facility in the Ninety-Nine, over to Oxville » (*NT* 124). Comme en témoignent les affects violents que trahit le visage de sa sœur (« Nancy's face suddenly swelled with hatred » [*NT* 126]), la meurtrière n'est autre que la tante du nourrisson et son mobile futile ajoute à l'absurdité de sa vengeance : « We even got a motive: Earlier the same day, Nancy had taken Sophie's last diaper » (*NT* 126). Tout en soulignant l'effondrement apocalyptique de la motivation, l'épithète « last » souligne la prédominance de l'ultime<sup>41</sup> dans un monde qui paraît en phase terminale de vie, comme le suggère « Denton's Death » : « He staggered down terminal arcades » (*HW* 27). Pour reprendre les thèses de Frank Kermode, le temps de la fin se caractérise par la décadence de la vie terrestre (Kermode 1966: 14), déchéance qui annonce, accompagne et justifie le Jour sublime de la colère divine.

La récurrence du chiffre 9 privilégiée par le temps paroxystique accentue la tonalité démoniaque qui sous-tend le sublime apocalyptique amisien. Par exemple, 99 représente le double inversé de 66 et semble ainsi annoncer à un chiffre près le nombre de l'apocalypse. *Einstein's Monsters* avale cette correspondance en faisant la part belle au chiffre biblique de la bête apocalyptique lorsque Sam se réjouit que sa femme et que sa fille aient échappé à l'apocalypse ambiante : « They made it. Home at last. Above them the gods shoot crap with their black dice: threes and fives and ones. The Plough has just rolled a four and a two. But who throws the six, the six, the six? » (*EM* 37). La question que se pose Sam à l'issue de ce monologue intérieur établit un parallèle avec l'Apocalypse de Jean qui dévoile le nombre de la Bête : « Six hundred threescore and six » (Rev. 13.18). L'imagerie démoniaque qui fédère le temps du courroux est confirmée par la figure diabolique de Nicola : « Old Nick. Double 3.

---

<sup>41</sup> Bien que le sublime apocalyptique partage avec le grotesque le goût de la barbarie, la tonalité, ici univoque,

6.6.6 » (LF 404)<sup>42</sup>. Ange déchu de l'apocalypse et « fiancée de Satan »<sup>43</sup>, Nicola qui s'évertue à écarter Guy du droit chemin de la fidélité conjugale emblématise la figure biblique de la grande prostituée de Babylone à l'origine du courroux divin (Rev. 17): « She really did a number on him. What was that number? Six. Six. Six » (LF 97). L'apogée contemporain de décadence et de déchéance souligne qu'en vérité le temps du paroxysme correspond à une période catastrophique de déclin<sup>44</sup> préfigurant la deuxième venue du Christ et le jugement dernier : « Second Coming » (LF 118). A l'instar du poème de Yeats<sup>45</sup>, c'est « l'impression d'appartenir à un monde qui prend fin, d'être le témoin d'une civilisation en déshérence »<sup>46</sup> qui domine le sublime apocalyptique amisien. Crépusculaire, le temps du courroux constitue un temps troublé de l'attente lors duquel les lumières sublimes sont supplantées par la noirceur absolue de l'apocalypse.

Le temps violent du paroxysme s'inscrit dans la durée. En effet, *London Fields* constate que l'humanité attend et redoute la révélation finale depuis deux mille ans alors que les Saintes Ecritures posent l'imminence du Jour de la colère : « Even the Old Testament expected the Apocalypse 'shortly' » (LF 64)<sup>47</sup>. Dramatisée dès *The Rachel Papers* (« The Rev. Northrop Frye fetchingly terms it 'queasy apocalyptic foreboding' » [RP 73]), la prémonition catastrophique informe aussi la réflexion désespérée de John qui adopte le ton prophétique typique de la littérature apocalyptique et de la science-fiction : « Everything is getting nearer to being over » (M 255). Le marqueur « be-ing » et le suffixe adverbial « -er » portant sur l'adjectif « near » signalent que le temps critique dramatisé par le sublime apocalyptique amisien constitue un processus de rapprochement asymptotique de la colère divine. En d'autres termes, il ne peut jamais entrer en contact avec le véritable déclenchement de l'apocalypse. Cette hypothèse se voit

---

n'offre aucune potentialité comique.

<sup>42</sup> James Diedrick relève également que le prénom Nicola renvoie au diable : « Her first name alludes to 'Old Nick,' the proverbial name for the devil » (Diedrick 2004: 127).

<sup>43</sup> Catherine Bernard, à qui cette expression est empruntée (Bernard 1992 : 4), fonde son affirmation sur le comportement de Nicola qui rappelle le numéro de la « bête de l'Apocalypse » : « She really did a number on him. What was that number? Six. Six. Six » (LF 97).

<sup>44</sup> Dans le portrait de Martin Amis que rédige Mira Stout, la journaliste affirme que le thème du déclin constitue l'un des sujets préférés de l'écrivain anglais : « One day Amis launches headlong into his pet topic, decline ». Mira Stout, « Martin Amis: Down London's Mean Streets », *The New York Times* 4 Feb. 1990, 15 June 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-stout.html>>.

<sup>45</sup> Le célèbre poème de Yeats dramatisant l'effondrement universel (« Things fall apart; the centre cannot hold; ») synthétise le fonctionnement du sublime apocalyptique amisien. W. B. Yeats, « The Second Coming », *Yeats's Poems*, ed. A. Norman Jeffares (1989; New York: Palgrave, 2001) 294-95.

<sup>46</sup> Jean-Jacques Chardin, « La 'décadence anglaise' : tentatives de définition », *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise*, éd. Max Duperray (Aix-en-Provence : PU de Provence, 1996) 11.

<sup>47</sup> *London Fields* se réfère aux tout premiers mots de l'Apocalypse : « The Revelation of Jesus Christ, which God gave unto him, to shew unto his servants things which must shortly come to pass » (Rev. 1.1).

confortée par les travaux de Jacques Derrida selon qui la période précédant et préfigurant le courroux divin s'étire en longueur : « [l]a fin approche mais l'apocalypse est de longue durée » (Derrida 1983 : 81). Frank Kermode postule même que l'attente du *Dies Irae* atteint les proportions infinies dont raffole le sublime : « the stage of transition [...] has become *endless* » (Kermode 1966: 101). *The Information* illustre tant la proximité extrême que la distance irrémédiable entre l'époque contemporaine et le Jugement dernier : « It was over. It was getting nearer to being over » (*I* 262). Par la technique rhétorique de la *correctio*, Richard rectifie son affirmation hâtive, ce qui met d'autant mieux en lumière que le Jour de la colère n'est pas authentiquement arrivé. Événement paradoxal et exaspérant, l'apocalypse est « toujours repoussée, toujours ailleurs, toujours déjà et à tout jamais hors d'atteinte » (Ganteau 2002a : 75). D'imminent, l'avènement du courroux divin se fait immanent (« No longer imminent, the End is immanent » [Kermode 1966: 25])<sup>48</sup>, illustrant ainsi le malaise contemporain que reflète le sublime apocalyptique dans l'œuvre de Martin Amis.

## V.2. La colère de l'atome.

Dans l'œuvre de Martin Amis, le sublime apocalyptique amisien se place sous le signe de la colère atomique dont le nucléaire figure l'incarnation suprême. Dans « Thinkability », l'écrivain n'hésite pas à lier armes nucléaires et apocalypse biblique : « Their size, their power, has no theoretical limit. They are biblical in their anger » (*EM* 2). La mise en fiction de cet adage apparaît dans « The Immortals » par le biais du narrateur autodiégétique : « I'm cosmic—in time—so are nukes: in power » (*EM* 124). Aussi le nucléaire angoisse-t-il fortement les personnages, que ce soit dans *Money* (« I'm too worried about earthquakes or nuclear warfare or extraterrestrial invasion or Judgement Day coming between me and my reward » [*M* 152]) ou dans *Time's Arrow* : « they're all talking about nuclear war again, and more intensely than ever before » (*TA* 90). Par le biais de Richard, *The Information* met aussi l'accent sur l'omniprésence du nucléaire dans l'imaginaire contemporain en soulignant que Gwyn pourrait servir à bord d'un engin de guerre : « He was like the chinless cadet in the nuclear submarine » (*I* 17). Suite à la découverte de l'énergie nucléaire, l'époque contemporaine ne peut être que celle de l'apocalypse,

---

<sup>48</sup> Frank Kermode explicite son diagnostic plus en détail : « And although for us the End has perhaps lost its naïve imminence, its shadow still lies on the crises of our fictions; we may speak of it as immanent » (Kermode 1966: 6). Frédéric Regard rappelle encore récemment la pertinence de ce verdict : « L'eschatologie est non plus imminente, mais immanente, perpétuellement sous-jacente à la structure » (Regard 1996a : 35)

comme le résume Samson dans *London Fields* : « In the year 999, in the year 1499, in the year 1899 (and in all the years between: the millennium is a permanent millennium)—it didn't really matter what people felt or what they felt like saying. The end of the world just wasn't coming. Nobody had the hardware » (*LF* 363). Le langage informatique est convoqué afin de montrer que la fin du 20<sup>e</sup> siècle se signale par son pouvoir mortifère supérieur en raison de l'invention du nucléaire, ce qui confère à l'ère atomique contemporaine une place à part dans l'histoire de l'humanité. Consolidant « l'obsession » du sublime apocalyptique amisien pour la bombe atomique<sup>49</sup>, le jugement rendu par Samson renvoie au postulat de Martin Amis dans « Thinkability » : « Our time is different. All times are different, but our time is different. A new fall, an infinite fall, underlies the usual—indeed traditional—presentiments of decline » (*EM* 17). L'infinité de la violence engendrée par la colère de l'atome en fait donc l'un des cavaliers de l'Apocalypse tout en maintenant le lien avec le sublime car, selon Frances Ferguson, le nucléaire devient sublime car il est impensable de puissance et de violence : « I take the nuclear as the unthinkable to be the most recent version of the notion of the sublime »<sup>50</sup>.

La colère atomique se matérialise par la récurrence d'images violentes d'embrassement, comme le souligne la prédiction formulée par *Other People* : « Perhaps one day soon all the earth would be fire » (*OP* 129). Evoquant aussi bien le thème héraclitéen de la dissolution par le feu que la prédilection de l'imagerie apocalyptique pour « la 'brûlure' holocaustique » (Derrida 1983 : 86), une angoisse similaire d'immolation universelle fédère en outre « Insight at Flame Lake » par l'intermédiaire de Dan, figure du prophète apocalyptique qui mentionne la possibilité de la destruction totale par le feu : « we might end our trial by fire » (*EM* 66). Le sublime amisien choisit de mettre en avant ce que Bachelard dénomme « le caractère démoniaque du feu »<sup>51</sup>,

---

<sup>49</sup> Pour Rachel Falconer, l'intérêt que porte la fiction de Martin Amis au nucléaire atteint des proportions telles qu'il tourne à l'obsession dans les années 1980 : « Amis's 1980s obsession with *the bomb* ». Rachel Falconer, « Bakhtin's Chronotope and the Contemporary Short Story », *South Atlantic Quarterly* 97.3-4 (Summer-Fall 1998): 720. Des facteurs biographiques aident à expliquer cet attrait maniaque pour la bombe, comme Amis lui-même l'explique dans l'*incipit* de « Thinkability » : « I was born on 25 August 1949; four days later, the Russians successfully tested their first atom bomb, and deterrence was in place. So I had those four carefree days, which is more than my juniors ever had » (*EM* 1). En outre, l'auteur explique qu'à cette période deux facteurs ont plus directement contribué à faire naître cet intérêt pour les armes nucléaires : « My interest in nuclear weapons was the result of a coincidence. The two elements were impending fatherhood and tardy reading of Jonathan Schell's classic, awakening study, *The Fate of the Earth* » (*EM* 5).

<sup>50</sup> Frances Ferguson, « The Nuclear Sublime », *Diacritics* (Summer 1984) : 5.

<sup>51</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (1937 ; Paris : Poche, 1985) 173. Pourtant le feu possède une symbolique duelle : « Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir nettement les

symbolique négative qui confirme la terminologie de Frye et rappelle les images bibliques du feu destructeur<sup>52</sup>. Alors que le sublime se fonde sur la lumière (Lacoue-Labarthe 1988 : 145), le sublime apocalyptique, en faisant la part belle à la violence de l'atome, privilégie la flamme vorace et le feu cataclysmique qui font du monde contemporain une géhenne en sursis, car, comme le résume Amis dans « Thinkability » : « Nuclear weapons could bring about the Book of Revelation in a matter of hours » (*EM* 21).

L'ère atomique se métaphorise en outre par la transformation saisissante que subit le soleil, lequel est régulièrement comparé à une centrale nucléaire spatiale : « The sun is really going it. You look up there and you think—the sun is really going it. The sun is really going nuclear » (*EM* 60). Utilisé à deux reprises de manière cataphorique, le pronom complément objet « it » pique au vif la curiosité du lecteur en retardant la révélation de la métamorphose solaire. La répétition chère à Longin souligne l'effroi s'emparant du narrateur qui se met à bégayer, comme s'il n'osait verbaliser la troublante vérité. « The Immortals » complète la sensation de menace latente<sup>53</sup> que dégage la colère atomique du soleil : « [The mortals] faced the anger, then they faced the cold; and now they're being nuked all over again. Now they're being renuked, double-nuked—by the slow reactor of the sun » (*EM* 124). Symbolisée par l'homéoptote initial et l'épizeuxie portant sur « nuked », l'exhaustivité que vise la rhétorique sublime met en exergue la récurrence et l'omniprésence du péril représenté par le soleil nucléaire. Parce qu'elle reprend l'imagerie démoniaque dont parle Northrop Frye, la mise en scène de l'apocalypse nucléaire effraie dans « The Time Disease » et confirme les liens que tisse cette nouvelle avec la science-fiction<sup>54</sup> : « In the west now the nuked heavens looked especially hellish and distraught, with a throbbing, peeled-eyeball effect on the low horizon—bloodshot, conjunctivitic » (*EM* 78-79). Le

---

deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse » (Bachelard 1937 : 23).

<sup>52</sup> Voir par exemple la seconde épître de Pierre : « But the heavens and the earth which are now, by the same word are kept in store, reserved unto fire against the day of judgement and perdition of ungodly men » (2 Pe. 3.7), « But the day of the Lord will come as a thief in the night; in the which the heavens shall pass away with a great noise, and the elements shall melt with fervent heat, the earth also and the works that are therein shall be burned up » (2 Pe. 3.10), « Looking for and hasting unto the coming of the day of God, wherein the heavens being on fire shall be dissolved, and the elements shall melt with fervent heat? » (2 Pe. 3.12).

<sup>53</sup> Représenter de manière effrayante et convaincante la menace constitue selon Mira Stout l'un des talents remarquables dont dispose Martin Amis : « He has an extortionist's talent for knowing people's secret fears, creating a climate of danger and paranoia » (Stout).

<sup>54</sup> Dans son compte rendu de *Einstein's Monsters*, Adam Mars-Jones pose que « The Time Disease » n'est autre que la nouvelle la plus science-fictionnelle du recueil : « the collection's most successful story, and also its nearest approach to pure science fiction ». Adam Mars-Jones, « Fireworks at the Funeral », rev. of *Einstein's Monsters*, by Martin Amis, *Times Literary Supplement* 1 May 1987: 457.



soleil fait peser sur l'humanité une menace que confirme *London Fields* en sollicitant la facette sonore de la colère atomique du soleil : « [Guy] went outside with the child and the sun was right there at the end of the street like a nuclear detonation » (*LF* 365). Confirmant l'idée selon laquelle le nucléaire avilit l'existence terrestre car il constitue une entrave à la liberté humaine<sup>55</sup>, cette « épée de Damoclès nucléaire »<sup>56</sup> qui écrase le monde décuple la tonalité dysphorique, voire désespérée, du sublime apocalyptique amisien.

Etayant la facette sonore de la colère atomique et de l'apocalypse<sup>57</sup>, l'explosion nucléaire joue un rôle crucial dans la mise en place du sublime apocalyptique. Présente en arrière-plan de l'univers urbain dépeint par « The Coincidence of the Arts » (« someone detonating a low-yield nuclear weapon » [*HW* 84]), la figure de l'explosion fédère « Insight at Flame Lake » : « The lake is like an explosion... » (*EM* 51). Les trois points de suspension qui closent cette comparaison soulignent l'imminence d'une déflagration dont l'inchoation ne saurait tarder, comme le confirme Dan : « the lake—the lake is like an explosion, in the last split-second before it explodes » (*EM* 52)<sup>58</sup>. L'explosion qui menace d'embraser le lac de feu éponyme ne manque pas d'évoquer l'Apocalypse johannique selon laquelle, au Jour de la colère, les mécréants doivent être engloutis dans un lac de feu (Rev. 20.14 et 20.15)<sup>59</sup>. Un tel héritage culturel souligne la manière dont le sublime amisien recycle et modifie la littérature apocalyptique biblique, ce qui permet d'avaliser l'adage de Frye : « the Biblical Apocalypse is our grammar of apocalyptic imagery » (Northrop Frye 141). Avatar contemporain des images testamentaires du courroux divin<sup>60</sup>, le souffle exterminateur de l'explosion informe l'imaginaire cataclysmique de Dan et cause l'effroi du lecteur : « the stars delineate Draco, the firebreather, up in the circumpolar heavens » (*EM* 65).

---

<sup>55</sup> Il s'agit d'une idée défendue par Frances Ferguson : « [the nuclear sublime] imagines freedom to be threatened by a power that is consistently mislocated » (Ferguson 9).

<sup>56</sup> Baudrillard définit ainsi l'omniprésence du nucléaire dans la conscience contemporaine (Baudrillard 1981 : 58).

<sup>57</sup> Cette double sollicitation sensorielle illustre le point de vue avancé par Jacques Derrida : « le découvrément n'ouvre pas seulement à la vision ou à la contemplation, il ne donne pas à voir seulement mais à entendre » (Derrida 1983 : 16).

<sup>58</sup> John Dern confirme que la colère atomique se fonde sur le symbole omniprésent de l'explosion : « the 'explosion' motif pervades [« Insight at Flame Lake »] through the metaphor of Dan himself, an explosion waiting to occur » (Dern 100).

<sup>59</sup> Les références à ce lac de feu sont légion dans l'Apocalypse : « these both [the beast and the false prophet] were cast alive into a lake of fire burning with brimstone » (Rev. 19.20), « And the devil that deceived them was cast into the lake of fire and brimstone, where the beast and the false prophet are » (Rev. 20.10), « And death and hell were cast into the lake of fire » (Rev. 20.14), « And whosoever was not found written in the book of life was cast into the lake of fire » (Rev. 20.15).

<sup>60</sup> Voir « Introduction générale », pages 58-59.

*London Fields* complète le lien entre explosion nucléaire<sup>61</sup> et apocalypse terrestre dans la mesure où le frère de Guy annonce l'irruption d'événements cataclysmiques déclenchés par l'arme nucléaire :

That at the moment of full eclipse on November 5, as the chancellor made his speech in Bonn, two very big and very dirty nuclear weapons would be detonated, one over the Palace of Culture in Warsaw, one over Marble Arch. That until the cease of the flow of fissionable materials from Baghdad, the Israelis would be targeting Kiev. That the President's wife was already dead. That the confluence of perihelion and syzygy would levitate the oceans. That the sky was falling—. (*LF* 394)

Comparable à la théorie des dominos, l'holocauste nucléaire déclenche des dérèglements apocalyptiques d'ampleur internationale qui confirment l'inéluctable annihilation du monde. L'éclipse dont l'attente domine la diégèse de *London Fields* met en exergue l'avènement de l'apocalypse mondiale car l'éclipse rappelle la manière dont le Léviathan, comparable à la bête de l'Apocalypse, possède quand il est courroucé la faculté « d'engloutir momentanément le soleil » (Chevalier et Gheerbrant 566-67). La menace posée par la colère atomique étant planétaire, le sublime apocalyptique amisien dévoile à l'humanité son statut précaire, comme le confirme l'image du suspens qui fédère « Insight at Flame Lake » (« leaden suspense » [*EM* 53], « the great suspense » [*EM* 66]), figure qui selon Martin Amis incarne la condition humaine actuelle : « the modern situation is one of *suspense* » (*EM* 17)<sup>62</sup>. Etoffant l'idée de Frank Kermode selon qui la terreur mondiale constitue l'un des éléments récurrents du schéma apocalyptique (« The Terrors » [Kermode 1966: 99]), le sublime apocalyptique amisien illustre que le monde, depuis l'invention de l'arme nucléaire, repose littéralement sur l'équilibre de la terreur universelle. L'affirmation de Kermode permet en outre de distinguer la terreur apocalyptique, collective et généralisée, de la terreur gothique qui constitue une expérience fortement individuelle.

L'effroi que font régner les potentialités d'anéantissement dont est dotée la « chose nucléaire » (« the nuclear thing » [*NT* 11]) est en outre suggéré par le motif de la cible. C'est ce qu'attestent les étonnants souvenirs d'enfance de Nicola : « On television at the age of four she saw the warnings, and the circles of concentric devastation, with London like a bull's-eye in the centre of the board » (*LF* 16)<sup>63</sup>. Matérialisée par la cible de fléchettes dessinée dans *London*

---

<sup>61</sup> Selon Leslie B. Mittleman, c'est le roman dans son intégralité qui illustre la figure de l'explosion : « a novel that is waiting to explode ». Leslie B. Mittleman, rev. of *London Fields*, by Martin Amis, *World Literature Today* 65.1 (Winter 1991): 123.

<sup>62</sup> Martin Amis révèle qu'il s'agit là d'une idée qu'il emprunte à son mentor américain, Saul Bellow (*EM* 17).

<sup>63</sup> Cette image renvoie presque *verbatim* au souvenir d'enfance que relate Martin Amis dans le premier paragraphe de « Thinkability » : « When I was eleven or twelve the television started showing target-maps of South-East

*Fields* (LF 98), cette figure informe déjà « The Immortals » dans la mesure où la ville de Tokyo attend avec angoisse le bombardement nucléaire programmé pour 2045 : « The city writhed in mortal fear » (M 125). L’holocauste nucléaire donne ainsi l’impression de désespérer ou de désarmer l’humanité au point que l’ère contemporaine correspond à une période de peur généralisée<sup>64</sup> placée symboliquement sous l’égide des deux satellites martiens : « Phobos and Deimos. Just so. Fear and Panic » (HW 143). Comme le confirment *Dead Babies* (« apocalyptic fear » [DB 200]) et *Money* (« It was a twentieth-century scene all right, planet panic, photojournalists, men with clipboards and name-tags, the loud grief of refugees » [M 362]), la colère atomique promeut la peur, la panique et le désespoir. Cette prédilection du sublime apocalyptique amisien accrédite l’idée de Malcolm Bradbury pour qui la fiction britannique des années 1980 traite en priorité du désarroi humain (« a tale of large-scale dismay » [Bradbury 2001: 450]), ce qui souligne aussi l’héritage science-fictionnel du texte amisien dans la mesure où « [l]e récit de science-fiction se déploie dans le temps d’un désarroi » (Goimard 725).

La colère nucléaire, infiniment dévastatrice, suggère même que la période contemporaine constitue une époque post-apocalyptique. Les textes en effet émettent l’hypothèse que la colère atomique, illustrée par les ravages cataclysmiques du 6 et du 9 août 1945 ouvre une ère nouvelle pour l’humanité. Comme l’atteste la date utilisée dans « Bujak » pour désigner l’année 1980 (« the late spring of 1980—or of PN 35, if you use the post-nuclear calendar [...] » [EM 28]), le calendrier grégorien est caduc depuis 1945<sup>65</sup>. « The Time Disease », « The Little Puppy That Could » et « The Immortals » soulignent plus avant les affinités liant sublime amisien et science-fiction au sens où elles se situent dans le sillage immédiat d’un holocauste nucléaire total<sup>66</sup>. « The Immortals » propose à cet égard une vision apocalyptique de Tokyo en 2045 : « Everybody knew it would start ending here: it started ending here a century ago. And by this time cities

---

England: the outer bands of the home counties, the bull’s eye of London. I used to leave the room as quickly as I could » (EM 1).

<sup>64</sup> Dès 1951, Ernst Jünger affirme que « [l]a peur est l’un des symptômes de notre temps » (Jünger 47).

<sup>65</sup> C’est ce que résume John Dern : « the Gregorian calendar is supplanted by one that began when the power to destroy the world was unleashed » (Dern 98).

<sup>66</sup> John Dern confirme que la ligne de partage qui traverse *Einstein’s Monsters* a pour origine le désastre nucléaire : « two [stories] set in the pre-nuclear-war age and three afterward » (Dern 97). Cette caractéristique trahit l’importance qu’accorde *Einstein’s Monsters* à la science-fiction, comme le remarque Amis lui-même : « Science fiction started concerning itself with doomsday weapons long before such weapons were ever mooted, and nowadays about one SF novel in four is set beyond the holocaust » (EM 18).

everywhere were all dying anyway... » (*EM* 124-25)<sup>67</sup>. Ainsi que le souligne le mode futuriste de ce passage, la colère atomique déclenche l'inchoation de l'anéantissement planétaire, 2045 devant être la dernière année du calendrier humain. Les bombardements de 2045 consolident l'impression d'arasement et d'embrasement que promet la colère atomique : « Tokyo after the nuclear attack was not a pretty sight. An oily black cake with little brocades of fire » (*EM* 128). Tout en communiquant par la négation l'ampleur incommensurable de la catastrophe, la litote utilisée pour décrire la violence nucléaire reprend l'un des procédés sublimes préconisés par Longin. Le caractère « démoniaque » du sublime apocalyptique amisien ne peut plus échapper au lecteur car ce réseau d'images se nourrit, selon Frye, de la figure de la ville en feu dont Sodome fournit le paradigme : « such burning cities as Sodom » (Northrop Frye 150)<sup>68</sup>. La métamorphose de la capitale japonaise en nécropole le montre, le déclenchement de l'apocalypse terrestre coïncide avec la découverte de l'arme nucléaire. Pour reprendre les termes physiques mis à l'honneur dans *Night Train*, le nucléaire agit comme un catalyste de la fin : « precipitant » (*NT* 112), « Stressors and Precipitants » (*NT* 132). Comme le résume également James Diedrick par l'expression « Apocalypse Now »<sup>69</sup>, le sublime apocalyptique amisien entérine le verdict de Derrida sur l'époque contemporaine : « L'imminence n'importe pas moins que la fin. La fin est proche [...], ce qui n'exclut pas qu'elle ait eu lieu déjà » (Derrida 1983 : 22).

Contrairement au Jour de la colère qui se contente de juger les hommes, la colère nucléaire contamine l'humanité au point d'entraîner sa dégradation ontologique, ce qui accrédite l'intuition de John Dern concernant *Einstein's Monsters* : « personal life and nuclear weapons are inseparable » (Dern 105-6)<sup>70</sup>. Sur le mode sarcastique, *The Information* compare le corps humain à des déchets radioactifs : « a little heap of nuclear waste » (*I* 194), « feeling like something in a

---

<sup>67</sup> Cette affirmation lugubre est à l'image de la nouvelle la plus désespérée du recueil, d'après Rachel Falconer : « ['The Immortals'] is the darkest story of the collection, not least because its chronotope is one in which agency seems to have been lost, and time to have been utterly transformed » (Falconer 719).

<sup>68</sup> Les conséquences du courroux divin sur Sodome et sur d'autres villes impies sont mentionnées à plusieurs reprises dans la Bible : « Then the LORD rained upon Sodom and Gomorrah brimstone and fire from the LORD out of heaven » (Ge. 19.24), « And that the whole land thereof is brimstone, and salt, and burning, that it is sown, nor beareth, nor any grass groweth therein, like overthrow of Sodom, and Gomorrah, Admah, and Zeboim, which the LORD overthrew in his anger, and in his wrath » (Deu. 29.23) ou encore « And turning the cities of Sodom and Gomorrah into ashes condemned them with an overthrow, making them an ensample unto those that after should live ungodly » (2 Pe. 2.6).

<sup>69</sup> Cette expression sert de titre au chapitre 5 de *Understanding Martin Amis* (Diedrick 2004:104-42).

<sup>70</sup> C'est également ce que postule Jacques Derrida lorsqu'il est amené à parler, au milieu des années 1980, de la course aux armements opposant l'URSS aux Etats-Unis d'Amérique, ce qui met en exergue le lien unissant sublime et vitesse : « no atom of our life (of our relation to the world and to being) is not marked today, directly or indirectly,

ten-gallon bag behind a nuclear power plant, humbly awaiting its next dreadful atomic declension » (*I* 321). Mettant en lumière le caractère effrayant (« dreadful ») de cette évolution identitaire dont le texte souligne la littérarité (« declension »), ces deux comparaisons attestent la méprisable déchéance humaine qu'induit la colère atomique. « The Immortals » illustre comment le comportement humain se teinte de nihilisme suite à la découverte de la violence de l'atome : « From 1945 to 2039—I was smashed. [...] I completely lost my self-respect. I was like the passenger on the crippled aeroplane, with the duty-free upended over my mouth, trying to find the state where nothing matters » (*EM* 127). Le nadir d'une humanité vivant sous le joug du nucléaire est atteint par les malfrats qui attaquent la famille de Bujak. Comme si la colère dévastatrice de l'atome avait entraîné des mutations génétiques et décuplé la barbarie humaine, l'accent est mis sur la férocité animale des assaillants : « these dogs, these superdogs, underdogs, threadbare rodents with their orange teeth » (*EM* 44)<sup>71</sup>. Le sublime apocalyptique se fait encore plus ouvertement ontologique grâce à la mise en exergue de la tératologie mentale de l'être humain contemporain. Par exemple, l'indignation de Bujak stigmatise l'animalisation des meurtriers qui ont exécuté sa mère, sa fille et sa petite-fille : « Really the hardest thing was to touch them at all. You know the wet tails of rats? Snakes? Because I saw that they weren't human beings at all. They had no idea what human life was. No idea! Terrible mutations, a disgrace to their human moulding. An eternal disgrace » (*EM* 47). La colère de Bujak qui éreinte les mutations génétiques endurées par les agresseurs fait écho à une première dénonciation par laquelle ce même personnage condamne la dégradation du genre humain pendant l'ère atomique : « We live in a shameful shadowland<sup>72</sup>. Quietly, our idea of human life has changed, thinned out. We can't help but think less of it now. The human race has declassified itself. It does not live any more; it just survives, like an animal » (*EM* 38). Comme le déplore Bujak, le nucléaire accouche d'un monstre humain dont se fait écho Sam pour décrire les jeunes agresseurs : « Einstein's Monsters » (*EM* 41). Cette référence était la note auctoriale ouvrant *Einstein's Monsters* : « We

---

by that speed race ». Jacques Derrida, « No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives) », *Diacritics* (Summer 1984): 20.

<sup>71</sup> Etayant ce que laissait entrevoir le temps du courroux, le devenir-chien de l'homme s'accroît dans l'ère nucléaire et fédère la fiction amnésique des années 1980 dans la mesure où la figure de l'homme-chien informe également *Money* : « human canines » (*M* 337), « Oh you man dog » (*M* 350), « new man dog » (*M* 377). Loin de faire naître du chaos contemporain un surhomme, la colère atomique accouche d'hommes devenus chiens (men like dogs), ce qui n'est pas sans établir une correspondance sarcastique avec *Men Like Gods*, utopie science-fictionnelle du début du siècle. H. G. Wells, *Men Like Gods* (1923; Harmondsworth: Penguin, 1987).

are Einstein's monsters, not fully human, not for now » (*EM ix*). Les ravages induits par la colère atomique amènent le sublime apocalyptique amisien aux frontières de l'humain, illustrant ainsi le verdict désenchanté de Gilles Deleuze et de Félix Guattari sur l'époque contemporaine : « Nous ne sommes plus nous-mêmes » (Deleuze et Guattari : 7).

Loin de n'être qu'une abstraite épée de Damoclès, la colère atomique devient mortifère, comme le symbolise le synergisme « radiogénique » auquel succombe Samson dans *London Fields* (*LF 161*). En outre, comme le mentionne « Bujak and the Strong Force or God's Dice », la famille de Michiko, l'épouse japonaise de Sam, compte parmi les victimes de l'holocauste nucléaire de 1945 : « [Bujak] was already shooting the breeze with Michiko, nonchalantly asking her if she'd lost any family at Nagasaki or Hiroshima. Michi had, as it happened—a cousin of her father's » (*EM 30*). Outre qu'elle déforme le corps et l'esprit de l'humain, la colère nucléaire pervertit le langage, comme le figure l'apocope (« Michi ») qui reflète la troncation subie par la famille de Michiko. Aussi dévastatrice que le courroux divin, la colère atomique promeut la liquidation de la présence humaine sur terre. Les cauchemars qui assaillent Dan l'attestent : « Last night I made a distinguished addition to my vast repertoire of atomic dreams, my dreams of nuclear supercatastrophe (you could hardly call them nightmares any more). The last civilian is running across the last plain pursued by the last pilot in the last aircraft with the last warhead » (*EM 54*). L'essoufflement du lecteur face à une syntaxe hypotaxique fait écho à l'essoufflement du personnage onirique lancé dans une folle course-poursuite dont le sublime est mis en exergue par l'épizeuxie portant sur l'épithète « last » et par un sentiment d'horreur à ce point hyperbolique qu'il en devient quasiment indicible. La portée eschatologique d'un tel rêve est consolidée par Dan qui détaille le comportement pour le moins sinistre et cynique de son père, scientifique spécialiste de l'énergie nucléaire :

Whenever they said goodbye, in person or on the telephone, they always signed off in the same way. Dad: 'Death to the babies.' Andrei: 'And to your babies.' Dad: 'And to your babies' babies.' Andrei: 'And to your babies' babies' babies.' And so on. It was kind of a joke. After all, everyone jokes about their work, even people in the extinction business. They said it to let off steam. To stay sane. (*EM 59*)

La répétition définit une fois de plus la rhétorique apocalyptique du nucléaire car la conversation psittacique, la réitération du vocable « babies » et la création d'un double génitif s'allient au polyptote portant sur « joke » et à l'allitération finale en /s/ et en /t/. Le sublime rhétorique

---

<sup>72</sup> Par l'image de l'homme réduit à une ombre, le texte amisien rappelle la violence apocalyptique des attaques nucléaires de 1945 au terme desquelles une ombre projetée sur un mur est parfois tout ce qu'il reste des habitants dont les corps se sont pour ainsi dire volatilisés au contact de la colère atomique.

longinien est convoqué pour montrer l'éternité mortifère de la colère atomique, comme le souligne la malédiction familiale affligeant plusieurs générations dont le procédé semble inspiré de la Bible. Ce type de plaisanterie, susceptible d'engendrer « dans la conscience collective le sentiment d'un profond pessimisme » (Chardin 14), montre que le nucléaire constitue à la fois le symptôme majeur de la crise actuelle et l'instrument de l'apocalypse contemporaine. Une telle mise en scène de l'extinction humaine confirme l'opinion de Frank Kermode pour qui la pensée apocalyptique se nourrit de la violence holocaustique : « The most terrible element in apocalyptic thinking is its certainty that there must be universal bloodshed » (Kermode 1966: 107). Comme le montre Samson en conversation avec Nicola dans *London Fields* (« We are most of us [...] in some kind of agony » [LF 62]), le sublime apocalyptique amisien relate les ultimes soubresauts d'un monde agonisant<sup>73</sup>, écrasé, déformé et anéanti par la violence atomique.

L'effroi que fait naître le sublime apocalyptique amisien s'appuie en outre sur la possibilité d'un conflit atomique à l'échelle non plus mondiale mais spatiale. Confirmant ainsi l'opinion de Jacques Derrida selon qui la guerre nucléaire est textuellement fabuleuse<sup>74</sup>, « The Janitor on Mars » relate par l'entremise de la science-fiction<sup>75</sup> la guerre civile martienne opposant deux clans mortifères : « Imagine two super-futuristic Japanese warrior cults » (HW 143). Le ton apocalyptique qu'adopte le sublime amisien dramatise par ce vocabulaire science-fictionnel la violence maximale et l'agressivité totale d'un tel antagonisme spatial tout en augmentant l'effet-sublime grâce à la portée interpellative de l'impératif qui, en s'adressant directement au récepteur, fait du lecteur un allocutaire et un témoin. De surcroît, le récit de cette guerre intestine mêle sublime et apocalypse car, après diverses courses à l'armement et des centaines d'années d'escarmouches, la solution nucléaire s'apparente à une solution « finale » :

We'd pepper each other with all kinds of superexotic weaponry in delightfully elaborate successions of thrusts and feints and counters. But in the end nothing could match the hit of central thermonuclear

---

<sup>73</sup> Selon Catherine Bernard en effet, *The Information* peut être défini comme un texte de l'agonie : « large scale agony fiction » (Bernard 2006: 116). A la lumière du désespoir qu'engendre la colère nucléaire, il est possible de généraliser ce point de vue à l'ensemble du sublime apocalyptique amisien.

<sup>74</sup> « In our techno-scientifico-militaro-diplomatic incompetence, we may consider ourselves, however, as competent as others to deal with a phenomenon whose essential feature is that of being *fabulously textual*, through and through. Nuclear weaponry depends, more than any weaponry in the past, it seems, upon structures of information and communication, structures of language, including non-vocalizable language, structures of codes and graphic decoding. But the phenomenon is fabulously textual also to the extent that, for the moment, a nuclear war has not taken place: one can only talk and write about it » (Derrida 1984: 23).

<sup>75</sup> L'appartenance de « The Janitor on Mars » au genre science-fictionnel n'a pas échappé aux exégètes, que ce soit Thomas Smyth (« Amis's stab at science fiction ») ou Edward B. St. John : « an sf tale ». Thomas Smyth, rev. of *Heavy Water and Other Stories*, by Martin Amis, *World Literature Today* 74.1 (Winter 2000): 155. Edward B. St. John, rev. of *Heavy Water and Other Stories*, by Martin Amis, *Library Journal* 15 Nov. 1998: 93.

exchange. We always ended up throwing everything we had at each other, in arsenal-clearing deployments. After the devastation, we rebuilt toward another devastation. No complaints. (HW 143)

Comme en témoigne l'occurrence à la forme contractée du modal « would » dit fréquentatif (« We'd pepper »), les chocs sublimes d'une violence titanesque font partie intégrante du quotidien martien et définissent une caractéristique de cette planète<sup>76</sup>. La rhétorique de l'exhaustivité (« all kinds », « always », « everything ») et la polysyndète (« thrusts and feints and counters ») soulignent également cette impression d'éternelle violence. Les ravages apocalyptiques de l'atome sont d'autre part mis en relief par l'épizeuxie portant sur « devastation », récurrence lexicale qui suggère le caractère absurde d'une guerre atomique sisyphéenne. En effet, le conflit martien s'étale sur des durées sublimes qui dépassent l'entendement humain : « The lulls lasted centuries. The battles were over in an afternoon » (HW 143), « The Hydrogen War of the Two Nations lasted for 112 million years, and was followed, six months later, by the Seventy Million Years War » (HW 144). Mars n'est autre que la planète du conflit infini, comme le rappellent aussi bien *The Information* (« Mars, the planet of war » [I 230]) que « The Janitor on Mars » : « Mars, the planet of war » (HW 143). Soulignant d'autre part que le vocable « Mars » désigne une divinité martiale (« Mars is the Roman god of war » [TA 17]), *Time's Arrow* accentue le sentiment d'angoisse et d'accablement promu par les rivalités atomiques martiennes. De planète de la colère à cause de sa couleur (« The Red One » [HW 158]), Mars devient la planète de la guerre et de la mort : « THE STAR OF DEATH » (HW 129), « Nergal: Star of Death » (HW 158). Le désespoir véhiculé par la colère atomique devient cosmique<sup>77</sup>, tonalité science-fictionnelle qui décuple l'effroi humain sur lequel s'érige le sublime apocalyptique amisien.

La colère et la guerre atomique règnent en maîtres dans l'univers au point que l'histoire de la formation de la galaxie renvoie aux guerres nucléaires et aux conséquences néfastes de la colère humaine. Le motif de la guerre interplanétaire, rappelant le *topos* science-fictionnel de « l'opéra spatial »<sup>78</sup>, ne manque pas d'accentuer la tonalité sublime de la colère atomique dans la mesure où les conflits intersidéraux se produisent à des distances (« Door to door, the round trip

---

<sup>76</sup> Voir Bouscaren, Chuquet et Danon-Boileau 62-63.

<sup>77</sup> Pour John Dern en effet, cette nouvelle emblématise le désespoir : « this story of hopelessness » (Dern 120).

<sup>78</sup> Voici comment Gilbert Millet et Denis Labbé définissent le ressort science-fictionnel défini par le vocable anglais « space opera » : « Aventures de l'espace où des empires humains ou extra-terrestres s'affrontent pour la possession d'une ou plusieurs galaxies, multipliant les combats de vaisseaux spatiaux et les affrontements sur des planètes étranges » (Millet et Labbé 401). Il s'agit, en d'autres termes, d'une variation sur le thème classique de la guerre interplanétaire (« interplanetary war » [Cuddon 839]).



took 150,000 years » [HW 146]) et à des époques défiant l'entendement humain : « In the year 2,912,456,327 B.C., by your calendar » (HW 146). Les vitesses atteintes par les engins nucléaires (« half light-speed » [HW 146]) sont pareillement susceptibles de stupéfier le lecteur. En outre, Mars détruit Cérès sur un mouvement impulsif, confirmant ainsi le point de vue des stoïciens pour qui la guerre découle de la colère : « It's possible that in the heat of the moment the Martian commander mistakenly inferred an undertone of sarcasm in the Cerean message of tribute. The War with Ceres, in any case, ended that same afternoon » (HW 145). Le résultat est apocalyptique en ceci que, de planète habitée et prospère, Cérès devient un rocher stérile et mort : « the biggest rock in the asteroid belt » (HW 145). Le pouvoir de destruction atomique est utilisé à mauvais escient par un militaire impétueux dont la hargne barbare rappelle le mot d'ordre défendu par Moloch, le « roi furieux » de « Paradise Lost » que met en scène *The Information* : « He liked Moloch best : *My sentence is for open war* » (I 62)<sup>79</sup>. Cette mise en scène du pandémonium cosmique fait d'autant plus frémir le lecteur que le nucléaire anéantit l'essence de la vie dans la mesure où Cérès, déesse romaine du blé et de la végétation, incarne la fertilité. Après avoir détruit Saturne grâce à des technologies futuristes dérivant de l'énergie atomique, la guerre des Martiens querelleurs contre les « Scythers » (« the Scythers of the Orion Spur » [HW 147]) suggère également la stérilité et la mort car, nonobstant les connotations positives liées à la moisson, le verbe « scythe » désigne surtout un processus violent, voire mortifère. La stérilité de Mars promeut une pareille impression d'effroi cosmique dans la mesure où elle résulte de la rébellion avortée des Martiens (« The Martian Slave Rebellion » [HW 150]) contre une puissance hostile et supérieure : « You see, the i-power had *imposed cosmic censorship on matter*. Poised to form the forbidden configuration, matter was *instructed* to destroy itself. This was 570 million years ago » (HW 150). L'extinction de la vie donne un aperçu sublime de l'hostilité spatiale, de l'infiniment petit et de l'infiniment court : « The Martian Slave Rebellion, as I came to call it, was over in the trillionth of the time it takes the speed of light to cross a proton. That was how long it took for all life on this planet to be extinguished ». (HW 150). Parce que la guerre des mondes se solde par l'éradication de toute forme de matière et de vie sur Mars<sup>80</sup>, la cosmogonie

---

<sup>79</sup> L'intervention de Moloch, « the strongest and the fiercest spirit » (II, 44), lors du conseil de guerre organisé par Satan se situe au vers 52, du livre II. La colère habite Moloch au livre VI également : « Moloc (sic) furious king » (VI, 357). John Milton, *Paradise Lost*, 1667, ed. Alastair Fowler (1968; London: Longman, 1996) 92, 327.

<sup>80</sup> Ce passage constitue une mise en fiction de la manière dont Martin Amis conçoit dans « Thinkability » la stérilité induite par le nucléaire : « The theory of nuclear winter was prompted by studies of dust storms on Mars, and Mars

paradoxalement apocalyptique que dépeint le sublime amisien donne au lecteur un aperçu du néant intégral.

### **V.3. L'effroyable révélation.**

Le sublime apocalyptique amisien recycle sur le mode science-fictionnel la figure religieuse de l'être ontologiquement supérieur<sup>81</sup>, comme le montre l'effroi sublime que fait naître la bête sanguinaire régissant l'univers décrit par « The Little Puppy That Could » : « reluctant awe » (*EM* 106). Dans « The Janitor on Mars », c'est un même sentiment qui préside à la rencontre entre l'humain et le gardien martien, donnant à penser que ce dernier correspond à une figure messianique, voire divine : « [Pop Jones] watched the screen with the kind of awe [...] » (*HW* 134). Bien que Martin Amis ne dépeigne que peu de cyborgs ou d'androïdes<sup>82</sup>, la créature extraordinaire habitant Mars dans « The Janitor on Mars » peut être assimilée à un robot zoomorphe (« Calmly inspecting the tips of his talons » [*HW* 145]) dont le pouvoir de destruction surprend et inquiète : « His face was a dramatically featureless beak of burnished metal; his hands clawlike, intricate, fidgety » (*HW* 139). Dès lors qu'il se sent menacé par l'un des émissaires humains, l'humanoïde exploite son statut hybride et fait montre de sa férocité : « the janitor on Mars, who leaned forward and cocked his beak at him » (*HW* 158). Dès lors, le sublime amisien dévoile une figure tutélaire qui n'a rien du divin horloger mais qui s'apparente plutôt à un avatar de l'irascible Dieu dépeint dans l'Ancien Testament. L'inquiétude s'accroît en raison du comportement colérique de la créature extraterrestre qui passe tant par une agressivité visuelle (« the grudge-harboring slant of his gaze » [*HW* 141]) que par un langage grossier : « the janitor on Mars, who, in a number of communications, had proved himself a brisk and abrasive stipulator [...] » (*HW* 136). Soulignée grâce à l'épithète « abrasive », l'animosité du concierge irascible se traduit par un langage ordurier en désaccord avec sa quiddité prétendument supérieure<sup>83</sup> : « The janitor on Mars was often petulant, insensitive, facetious and sour, and not

---

gives us a plausible vision of a post-nuclear world. It is vulcanized, oxidized, sterilized. It is the planet of war » (*EM* 17).

<sup>81</sup> Selon Gilbert Millet et Denis Labbé, la rencontre de l'humanité avec une entité supérieure, voire avec Dieu, constitue un *topos* de la science-fiction (Millet et Labbé 314).

<sup>82</sup> C'est ce que fait remarquer Jean-Michel Ganteau : « Amis's world is not peopled with cyborgs and nor does he dwell on body mutations [...] » (Ganteau 2006 : 133).

<sup>83</sup> Dans le même ordre d'idées, le narrateur de « The Immortals », qui s'affirme d'essence divine, a tôt fait de surprendre les lecteurs non à cause de son agressivité mais en raison d'un niveau langagier par trop familier : « I must have been a dud god or something; conceivably I came from another planet which ticked to a different clock. Anyway I never amounted to much » (*EM* 122).

infrequently profane » (*HW* 138). Le désespèment humain s'amplifie sous l'effet du ton grossier, étrangeté blasphematoire et comminatoire que le gardien adopte pour dialoguer avec ses interlocuteurs terriens : « Don't send me no fucking monkeys, okay. Monkeys no good. Just send me the talent » (*HW* 136), « Now get the hell out. Yeah. Go. Walk out of here with your eyes on the fucking floor. Exit through the left hall. Follow the goddammed signs » (*HW* 158). Le désarroi promu par le texte ne se dément jamais car le concierge martien prend un malin plaisir à dénigrer l'humanité dont il réduit l'essence à sa plus simple impression biologique : « DNA » (*HW* 129, 130, 139, 141, 155), « O double helix » (*HW* 153). Otant tout héritage divin à l'humanité, les quolibets de l'atrabilaire concierge indiquent qu'il met son intelligence artificielle au service de l'humiliation. Entrer en communication avec ce dieu irascible se solde d'autant plus par la négation et l'accablement que la divinité martienne n'est elle-même qu'un émissaire (« I'm not a person, lady. I'm a machine obeying a program » [*HW* 158]) dépêché par des êtres supérieurs non identifiés : « my makers » (*HW* 142). Si un tel brouillage narratif confirme l'accent apocalyptique du sublime amisien (« dès qu'on ne sait plus qui parle ou qui écrit, le texte devient apocalyptique » [Derrida 1983 : 77]), il entérine surtout l'impression de désespoir absolu d'un sublime qui se fonde sur le portrait de figures moins messianiques qu'anti-messianiques<sup>84</sup>. Un Antéchrist extraterrestre préside à la destinée humaine.

De plus, le sublime apocalyptique amisien privilégie la mystagogie dans la mesure où il repose sur la révélation d'un secret, comme l'affirme le narrateur autodiégétique de « The Immortals » : « Now I feel free to bare my secret » (*EM* 121). Se définissant comme un être sublime (« I am the Immortal » [*EM* 121]), il apparaît dès lors comme l'un de ces mystagogues qui, selon Derrida, « prétendent détenir comme en privé le privilège d'un mystérieux *secret* » (Derrida 1983 : 27)<sup>85</sup>. Cette dynamique de dévoilement préfigure « The Janitor on Mars » dans la mesure où la divinité atrabilaire de ce texte détient aussi un effroyable secret : « I think you'll be awed by some of the things I'm going to tell you. Other emotions, however, will predominate. Emotions like fear and contempt. Or better say terror and disgust. Terror and disgust » (*HW*

---

<sup>84</sup> L'effroi qui préside à la rencontre d'une créature supérieure mais irascible est consolidé plus avant par le *topos* burkien de la privation de lumière : « The conference room was now but feebly illumined » (*HW* 153), « On stage the robot moved among shadows » (*HW* 153).

<sup>85</sup> Derrida explique plus avant ce qu'il entend par ce terme dont les liens avec l'apocalypse sont très forts : « Ces gens se placent hors du commun mais ils ont en commun ceci : ils se disent en rapport immédiat et intuitif avec du mystère. Et ils veulent attirer, séduire, conduire vers le mystère et par le mystère. *Mystagogein*, c'est bien cela : conduire, initier au mystère ; c'est la fonction du mystagogue ou du prêtre initiateur » (Derrida 1983 : 27).

139)<sup>86</sup>. Comme le met en relief la répétition finale, le dévoilement semble de mauvais augure et la mystagogie accentue la tonalité désespérée du sublime apocalyptique amisien dans la mesure où l'irascibilité du gardien se marie au plus élémentaire cynisme : « I'll give you the bad news first. Then I'll give you the bad news » (*HW* 151). L'homéoptote défie la progression amorcée par les connecteurs « first » et « then », procédé illogique qui sert à illustrer le jeu mortifère auquel s'adonne le gardien démoniaque. Possédant la connaissance unique du « discours révélateur de l'à-venir » (Derrida 1983 : 79), le concierge martien convoque la science non pour annoncer la mort d'une seule personne, comme c'est le cas dans *London Fields*, mais pour dévoiler l'inéluctable fin de « l'histoire terrestre »<sup>87</sup> en raison de l'augmentation critique du taux d'oxygène : « At such a concentration, to light a cigarette and throw a match over your shoulder would spark a holocaust » (*HW* 157). Loin de symboliser la vie, l'oxygène en excès asphyxie l'espèce humaine, extermination qui suit un cours rendu irréversible par le fait que le cynique émissaire martien contacte la Terre une fois que le cours de l'histoire ne peut plus être infléchi<sup>88</sup>. Mettant ainsi un terme au suspense, l'atmosphère courroucée planifie l'extermination de l'engeance humaine (« the planet was now in some sense a living Mars, and life invested it everywhere with menace » [*HW* 135]), idée de vengeance et de châtement renforcée par la formulation religieuse qu'adopte Sam pour décrire « Bujak and the Strong Force or God's Dice » : « this is a story of violence, of visitation » (*EM* 28). Avatar machinique d'Atropos, le gardien se fait moins le prophète du millénium qu'il n'incarne l'inflexible et funeste *fatum*, sujétion sublime<sup>89</sup> qui synthétise le fonctionnement démoniaque de l'ordre divin théorisé par Frye : « The machinery of fate is administered by a set of remote invisible gods, whose freedom and pleasure are ironic because they exclude man, and who intervene in human affairs chiefly to safeguard their own prerogatives » (Northrop Frye 147). Le sublime apocalyptique amisien proscrit tout espoir en l'avenir terrestre de l'humain.

L'univers donne l'impression de vouloir en finir non seulement avec l'humain mais aussi avec la Terre elle-même. *Other People* illustre ainsi la menace diffuse que fait peser le cosmos

---

<sup>86</sup> *Time's Arrow*, l'une des « trois fictions du millénium » avec *Einstein's Monsters* et *London Fields* (Diedrick 2004: 105), repose également sur la découverte de l'inquiétant secret de Tod : « towards a terrible secret » (*TA* 12).

<sup>87</sup> John Nash utilise cette expression pour rendre compte de la dynamique négative qui fonde *The Information* : « The end of the 'terrestrial story' » (Nash 218).

<sup>88</sup> John Dern y voit la preuve suprême de l'agressivité gratuite de la planète rouge : « an unmotivated and final act of Martian aggression » (Dern 119).

sur la Terre en décrivant la trace laissée dans le ciel par une pluie de météorites : « like the sky at night after the death of kings, all lightning-flashes and hysterias of blazing meteorites » (*OP* 109). Tout en consolidant la tonalité sublime du texte (« Avec ses météores, ses comètes [...] la nature produit du ‘sublime’, de ‘l’admirable’, tous ‘concepts figurés’ protéiformes » [Buci-Glucksmann 147]), le passage de corps célestes à proximité de la Terre ne laisse pas d’angoisser, comme le souligne *Yellow Dog* dont la diégèse est placée sous le signe de l’attente d’une possible collision avec une comète capable en un instant d’anéantir le monde : « If it does [hit], the sky would ignite and then turn pitch black » (*YD* 296). L’éventuelle destruction de la Terre par un corps astral informe également le sublime apocalyptique de « The Janitor on Mars » car le concierge martien annonce que le compte à rebours<sup>90</sup> de l’humanité doit arriver à son terme en 2069 :

An asteroid the size of Greenland is due to ground zero on the Iberian peninsular in the unseasonably torrid summer of 2069. At ninety miles a second. Obviously a body this size moving at sixteen times the speed of sound will have kinetic energy: to be released as heat. And it’ll rip through the mantle and the crust, disgorging trillions of tons of magma. (*HW* 157-58)

Outre la vitesse saisissante d’un choc programmé et inéluctable (« is due to »), c’est la violence apocalyptique de la destruction planétaire qui ressort de cette prophétie et s’impose à l’esprit du lecteur. Par la force de cette révélation, le sublime apocalyptique amisien bascule dans la science-fiction : « *Fin de globe* stories are nothing new in science fiction » (Stover 155). Double inversé du Big Bang, la collision astrale annoncée met en lumière la précarité, voire l’absurdité de la condition humaine car l’espace anéantit la vie qu’il a lui-même créée que ce soit dans « The Immortals » (« space-seeded life » [*EM* 122]) ou dans « The Janitor on Mars » : « life is seeded 3.4 billion years ago » (*HW* 142)<sup>91</sup>. Le créateur revêt les atours violents du bourreau. Alors que Kant s’émerveille du sublime inhérent à l’expression de tout ce qui est<sup>92</sup>, le sublime apocalyptique amisien mentionne brièvement l’origine de la vie pour mieux indiquer la survenue

---

<sup>89</sup> La soumission absolue de l’homme à un ordre cosmique implacable et invisible était le sublime burkien, tel que le synthétise Frances Ferguson : « we love the beautiful as what submits to us, while we fear the sublime as what we must submit to » (Ferguson 6).

<sup>90</sup> Symbolisant la survenue prochaine de l’apocalypse, le compte à rebours devient le véritable « emblème de la culture fin de siècle contemporaine » (Ganteau 2001 : 62).

<sup>91</sup> Parce qu’il connaît le passé, le présent et l’avenir, le concierge de la planète Mars évoque l’oiseau d’or dépeint dans « Sailing to Byzantium » de Yeats qui possède une même omniscience : « Or set upon a golden bough to sing / To lords and ladies of Byzantium / Of what is past, or passing, or to come » (Yeats 301-2). La tonalité est toutefois beaucoup plus euphorique chez Yeats qui, dans ce poème, chante l’éternité de l’œuvre d’art.

<sup>92</sup> Au paragraphe 49 de *Critique de la faculté de juger* : « On n’a peut-être jamais rien dit de plus sublime ou exprimé une pensée de façon plus sublime que dans cette inscription du temple d’*Isis* (la mère *Nature*) : ‘Je suis tout ce qui est, qui était et qui sera, et aucun mortel n’a levé mon voile’ » (Cité dans Lacoue-Labarthe 1988 : 98).

de la mort universelle : « Jesus, the light through the open door looked like the end of London, the end of everything [...] » (*I* 37). L’apostrophe christique initiale renforce le caractère lugubre de ce passage en soulignant ironiquement la vacance laissée par la divinité absente du monde contemporain. Recyclant la dynamique du récit de science-fiction qui raconte « comment l’humanité a commencé et comment elle finira » (Goimard 725), la « mystagogie eschatologique » (Derrida 1983 : 23) débouche sur un sublime du néant frôlant le nihilisme<sup>93</sup>.

Le sublime apocalyptique amisien exclut toute idée d’un éventuel âge d’or à venir par une gradation dans le désespoir. A la mort de la vie humaine et à l’anéantissement de la Terre s’ajoute en effet la fin de la galaxie : « it seems that the solar system is shutting down » (*HW* 157). Alors que le prophète, « déjà plein de ressentiment [...] attend un avènement » [Deleuze 1993 : 56]), la fiction de Martin Amis déjoue les schémas traditionnels de l’apocalypse et adopte une posture résolument anti-millénariste en évacuant totalement la promesse d’une Jérusalem céleste. Alors que le courroux divin prélude au renouveau et à la restauration du royaume divin, seule advient dans l’univers amisien la fin violente de la galaxie dont l’ampleur figure pour l’entendement humain l’infini et la totalité. A l’instar de l’être que rencontre Jean de Patmos dans l’Apocalypse, la veine apocalyptique du sublime amisien possède uniquement les clés de l’enfer et de la mort<sup>94</sup>. En d’autres termes, les textes résolvent l’énigme du monde en privilégiant le néant, pierre de touche de la rhétorique apocalyptique contemporaine selon Catherine Bernard : « a new apocalyptic rhetoric may prove to be the hallmark of late 20<sup>th</sup>-century literature in its attempt to violently disclose, uncover rather than reveal, as would be the case with progressive *aletheia*, the nothingness that nevertheless lies at the core of our belated condition » (Bernard 2006: 128)<sup>95</sup>.

L’effroi sublime suscité par la proclamation du néant contemporain se renforce grâce à la description d’un univers immensément agressif, comme le confirment les luttes perpétuelles qui déchirent les diverses galaxies. Dans « The Janitor on Mars » par exemple, les planètes du système solaire vivent sous le joug d’entités supérieures fort menaçantes dénommées « The

---

<sup>93</sup> Pour John Dern en effet, cette nouvelle représente la pointe extrême de la noirceur amisienne : « With the exception of *Dead Babies*, ‘The Janitor on Mars’ (1997) is Amis’ deepest excursion into nihilism. [...] [T]his piece damns the human race to oblivion » (Dern 118).

<sup>94</sup> « I [...] have the keys of hell and death » (Rev. 1.18).

<sup>95</sup> Janis Freedman Bellow note la particulière importance du vide et du néant pour *The Information* : « Here, as in so many modern books, we are invited to stare into the void ». Janis Freedman Bellow, « Necropolis of the Heart », rev. of *The Information*, by Martin Amis and of *Sabbath’s Theater*, by Philip Roth, *Partisan Review* 62.4 (Fall 1995): 704. On peut noter également que la dynamique du sublime apocalyptique amisien reflète la production contemporaine car elle renvoie par exemple au sombre pressentiment qu’exprime Tom Crick dans *Waterland* de

Infinity Dogs » (HW 148). Or l'agressivité de l'univers transparait de manière encore plus manifeste si l'on songe que ces formations planétaires sont elles-mêmes en conflit avec un pouvoir rival dénommé « the Core Raiders », lequel vit à son tour sous la coupe d'un groupement inter-stellaire plus puissant : « I have since learned that both Infinity and Core are merely the errand boys of the type-I agency called the Resonance. Which in turn owes tribute to a type-J imperium called the Third Observer. Which... » (HW 149). L'aposiopèse décuple le vertige qui s'empare du lecteur au terme d'une gradation faisant la lumière sur les relations de pouvoir régissant un univers agonistique marqué par l'infini et l'absence de centre ou d'origine<sup>96</sup>. Le sublime apocalyptique prend des proportions proprement universelles, ce qui permet au lecteur de mieux appréhender les connotations dérivant de la manière dont *Dead Babies* décrit un théâtre très symboliquement nommé : « The interior décor of the Universal was not so much pretentious as straightforwardly apocalyptic [...] » (DB 101)<sup>97</sup>. Pour reprendre l'idiome kantien, l'univers atteint sur les plans spatial et temporel une grandeur sans pareille, comme l'attestent l'épizeux et le polyptote portant sur « infinite » : « In the Ultraverse there is an infinite number of universes and an infinite number of planets, and in infinity everything recurs an infinite number of times » (HW 152). L'univers, parce qu'il est « plus grand que grand »<sup>98</sup>, provoque même le dégoût aussi bien dans *Dead Babies* (« cosmic disgust » [DB 199]), dans *Einstein's Monsters* (« Else the distances are horrible. I'm nauseated » [EM 47]) que dans *The Information* : « Above, the creases of the sky glimmered like cellulite. Richard sat out a wave of nausea [...] » (I 214). L'emboîtement de mondes conflictuels met en lumière le principe kantien de médiocrité terrestre dont *The Information* se fait écho (« principle of terrestrial mediocrity » [I 129]) et que synthétise Mike sur un ton sarcastique : « the planet of retards » (NT 146). Dans le même ordre d'idées, le concierge martien se réjouit sadiquement de dévoiler que la Terre, monde de type y, se situe à l'avant-dernier barreau de l'échelle cosmique car les mondes de type z sont morts (HW 142). Comme le formule *Night Train* (« the naked-eye universe » [NT 90, 96]), le sublime apocalyptique amisien condamne l'homme à dévisager à l'œil nu la violence d'un univers

---

Graham Swift : « It's the old, old feeling, that everything might amount to nothing ». Graham Swift, *Waterland* (1983; London: Picador, 2002) 233.

<sup>96</sup> L'univers en quelle sorte rhizomatique décrit par le sublime amisien rappelle la sphère étrange inventée dans « The Aleph » par Jorge Luis Borges, l'importance de cet hypotexte étant noté par James Diedrick (2004: 150-52).

<sup>97</sup> Le parallèle est facilité par le contenu « apocalyptique » de *Dead Babies*, comme le résume la formulation de J. R. Banks : « the apocalyptic horrors of *Dead Babies* » (85).

<sup>98</sup> Il s'agit de l'expression qu'utilise Jeanette Winterson pour caractériser l'univers au tout début de *Gut Symmetries* : « bigger than big ». Jeanette Winterson, *Gut Symmetries* (1997; London: Granta, 1998) 3.

darwinien, confirmant ainsi que l'apocalypse est « essentiellement une contemplation » (Derrida 14). Outre qu'il annonce la fin de l'humain sur un axe temporel, le sublime apocalyptique amisien dilue l'humanité dans l'espace infini et dans le néant sidéral remarquable d'agressivité et de violence. Induit par ce coup de projecteur dans les ténèbres agonistiques du cosmos, le dévoilement apocalyptique désille les yeux du lecteur pour mieux le contraindre à contempler son insignifiance et sa futilité<sup>99</sup> dans une dynamique lugubre d'épiphanie accablante.

Confirmant l'opinion de Michel Deguy pour qui « le sublime mesure notre échec » (Deguy 1988 : 13), la fiction amisienne relate dès « Denton's Death » la frustration impuissante de l'humanité confrontée à un ordre autoritaire et arbitraire : « With hopeless anger he fought for the leader's attention, tumescing his eyes and squeezing thin final noises up from deep in his throat » (*HW* 29). La colère dénuée de tout espoir qui anime Denton et déforme son corps ne fait qu'entériner la sujétion de l'humanité à des forces supérieures qui effraient d'autant plus qu'elles sont mal identifiées et incompréhensibles. Pareillement, le narrateur de *Time's Arrow* soulève de manière indignée la question de la liberté dans le monde agonistique contemporain : « Are we all slaves? Are we somehow less than slaves? » (*TA* 102). La symploque qui fédère ces deux interrogations laissées à l'appréciation du lecteur use de la rhétorique longinienne du sublime pour accuser le nadir atteint par l'humanité. Tandis que pour Schiller le sublime permet à l'homme de recouvrer sa dignité et sa liberté<sup>100</sup>, le sublime amisien met en scène la servitude de l'homme soumis à un univers hostile et autocratique. Cette tyrannie ubiquitaire, qui confirme le caractère démoniaque du sublime amisien<sup>101</sup>, est encore accentuée par « The Janitor on Mars » dans la mesure où le concierge ne cache pas que la liberté humaine constitue un leurre. Parmi ses techniques guerrières, Mars possède en effet l'art de faire croire à certaines planètes qu'elles ne sont que des simulacres : « We fixed it so that they think they're simulations in a deterministic computer universe » (*HW* 146). Le destin enduré par « The Scythians » se généralise de manière troublante car il se produit également sur Mars, provoquant d'effroyables ravages : « Morale was generally low. Almost nihilistic. Martians started to believe, with varying degrees of conviction, that they were mere simulations in a deterministic computer universe » (*HW* 149). Parachevant l'impuissance humaine, l'irascible concierge martien révèle logiquement que notre univers n'est

---

<sup>99</sup> En entretien, Martin Amis met volontiers l'accent sur le sentiment d'inexistence contemporain : « There's a sense that you're just a speck or a dot in the infinite void » (Laurence and McGee).

<sup>100</sup> Voir « Introduction de la deuxième partie », page 230-31.

<sup>101</sup> En effet, Frye fait de la tyrannie l'une des figures du sublime démoniaque : « tyrant-leader » (Northrop Frye 148).



rien de plus que le sous-produit de galaxies dénuées d'identité précise : « There was no dark matter. The galaxies had all been *engineered*, brought on line. Including our own. Many, many cycles ago » (*HW* 147). Le sublime apocalyptique amisien, en laissant entrevoir l'effrayante éventualité d'un gouvernement cosmique mené par de féroces machines<sup>102</sup>, émet l'hypothèse que le « monde contemporain [est] livré au simulacre baudrillardien » (Bernard 1997b : 152). En d'autres termes, le sublime apocalyptique dans l'œuvre de Martin Amis force le lecteur à accéder au post-humain, si l'on adopte la terminologie de John Updike concernant *Night Train*<sup>103</sup>. Non content de souligner que l'être humain n'est qu'une vue de l'esprit<sup>104</sup>, le sublime amisien dramatise l'apocalypse du sens, comme le souligne la frustration exaspérée du narrateur dans *Time's Arrow* : « I keep expecting the world to make sense. It doesn't. It won't. Ever » (*TA* 91). A l'instar de « la secrète ordonnance du Chaos, qui se révèle en se *déniant* »<sup>105</sup>, l'absence de sens repose dans cet exemple sur la répétition de la négation que soulignent la gradation et le rythme saccadé dû à l'accumulation de phrases courtes. Caractérisé par le « déraillement universalisé » qui se situe au cœur du dévoilement apocalyptique (Derrida 1983 : 67), le sublime amisien se fait absurde en dépeignant un univers darwinien, violent et non-sensique.

Dans l'œuvre de Martin Amis, le sublime apocalyptique récrit le mythe des origines et des fins dernières du monde et de l'humanité de manière à souligner le désarroi et le désespoir inhérents à une ère contemporaine absurde. Accroissant les ténèbres du sublime gothique, le sublime apocalyptique amisien se veut aveuglant de noirceur et de violence dans la mesure où il bannit tout espoir parousique ou théophanique et semble en dernière instance culminer dans une sorte d'épiphanie anti-humaniste, voire post-humaniste. Il n'accorde aucune place au message d'espoir habituellement contenu dans la littérature apocalyptique d'essence religieuse. Outre cette évolution tonale, le sublime apocalyptique se distingue chez Amis par un ancrage générique original qui fait la part belle à la science-fiction. Bien que pour Frank Kermode la littérature apocalyptique soit liée à la tragédie (« Apocalypse, which succeeded prophecy, merges with tragedy » [Kermode 1966: 30]), la prégnance de la science-fiction, « genre si manifestement

---

<sup>102</sup> Le gouvernement des machines fournit l'une des thématiques canoniques de la science-fiction (Millet et Labbé 230-32)

<sup>103</sup> John Updike regrette l'existence d'une composante post-humaine dans l'écriture amisienne : « Amis writes out of a sensibility uncomfortably on the edge of the post-human » (Updike 1997: sec. 8. 2).

<sup>104</sup> La conclusion de Catherine Bernard concernant de *The Information* (« man has become but a figment ») peut servir à appréhender l'ancrage dysphorique du sublime apocalyptique amisien (Bernard 2006: 120).

moderne » (Goimard 725), souligne la contemporanéité du sublime apocalyptique amisien qui s'inscrit résolument dans la littérature populaire afin de rendre un diagnostic désespéré sur l'époque contemporaine.

Ce chapitre n'a toutefois pas répondu à la question cruciale que se pose Jacques Derrida à propos des textes et des écrivains qui adoptent le ton apocalyptique : « à quelles fins veulent-ils en venir avec ces proclamations échauffées sur la fin à venir ou la fin déjà accomplie ? » (Derrida 1983 : 23). En d'autres termes, les finalités que poursuit la fiction amisienne grâce à cet *aggiornamento* science-fictionnel de la littérature apocalyptique doivent encore être abordées tant il est vrai que la science-fiction peut devenir une « arme politique » (Goimard 726). Y-a-t-il un fossé entre prédire et prêcher la fin du monde ? Est-ce que Martin Amis mérite l'appellation baudrillardienne de « paroxyste indifférent » ? Les réponses à ces questions feront l'objet du chapitre suivant.

---

<sup>105</sup> Gérard Genette, « Ordonnance du chaos », *Figures IV* (Paris : Seuil, 1999) 127.

## Chapitre VI : Au-delà du néant : l'axiologie du sublime.

Il sera question dans ce chapitre de la portée idéologique du sublime. Une telle interrogation peut de prime abord surprendre dans la mesure où le sublime constitue pour Longin un art rhétorique doué de finalités exclusivement esthétiques qui déstabilisent et enchantent le lecteur : « ce n'est pas à la persuasion mais à l'extase que la sublime nature mène les auditeurs » (Longin 52 ; I, 3). Toutefois, comme l'a fait apparaître l'introduction de cette partie, le sublime chez Kant s'intègre à un système moral<sup>1</sup> tandis que, de son côté, Schiller apparie ce mode à la dignité et à la liberté humaine. Il paraît difficile de nier la composante axiologique du sublime étant donné que, selon Gary Shapiro dans « From the Sublime to the Political: Some Historical Notes », sublime et politique se combinent depuis Kant puis culminent dans la vision marxiste du sublime : « the tradition of the beautiful and the sublime has survived most obviously in some of the branches of Marxist aesthetics and criticism »<sup>2</sup>. Terry Eagleton prétend de même que les théories successives du sublime comprennent des ramifications idéologiques, comme il tente de le démontrer en soulignant notamment le conservatisme des thèses burkiennes :

The sublime is on the side of enterprise, rivalry and individuation: it is a phallic 'swelling' arising from our confrontation of danger although a danger we encounter figuratively, vicariously, in the pleasurable knowledge that we cannot actually be harmed. In this sense, the sublime is a suitably defused, aestheticized version of the values of the *ancien régime*. [...] As a kind of terror, the sublime crushes us into admiring submission; it thus resembles a coercive rather than a consensual power, engaging our respect, but not, as with beauty, our love<sup>3</sup>.

A la différence de Terry Eagleton, il ne s'agira pas ici d'étalonner les valeurs implicitement contenues dans les théories sublimes élaborées au fil des siècles. L'objectif consistera plutôt à retrouver les valeurs qui se cachent dans la fiction de Martin Amis derrière la noirceur du sublime gothique et derrière le néant du sublime apocalyptique.

La question de l'axiologie du sublime<sup>4</sup> se pose avec une acuité particulière dans le cas de Martin Amis car ses écrits, notamment *Einstein's Monsters*, *Time's Arrow* et *Koba the Dread*:

---

<sup>1</sup> Henry Hart, dans un article consacré au poète américain Robert Lowell, synthétise la manière dont Kant apparie sublime et moralité : « Kant's insistence on a moral and rational sublime ». Henry Hart, « Robert Lowell: The Politics of the Sublime », *Twentieth Century Literature* 37.1 (Spring 1991): 111.

<sup>2</sup> Gary Shapiro, « From the Sublime to the Political: Some Historical Notes », *New Literary History* 16.2 (Winter 1985): 233.

<sup>3</sup> Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (1990; Oxford: Blackwell, 2000) 54.

<sup>4</sup> L'on essaiera de reconstruire les valeurs à l'aide des outils proposés dans les travaux de Philippe Hamon et de Vincent Jouve. Dans cette optique, les adjectifs « axiologique », « idéologique » et « politique » seront indifféremment utilisés afin de désigner le système de valeurs élaboré par le texte. En outre, l'adjectif « politique » ne sera pas entendu au sens théorisé par Jean-Jacques Lecercle pour qui, dans le sillage des thèses de Jacques

*Laughter and the Twenty Million*, thématisent ce que l'écrivain considère être les trois faits majeurs du 20<sup>e</sup> siècle, à savoir l'invention de la bombe atomique, le nazisme et la dictature stalinienne : « I'd done one book on nuclear weapons, one on the Holocaust, and then the twenty million, so I'd sort of covered the three big cruxes of the twentieth century. I was aware that I was completing that trilogy »<sup>5</sup>. Dans le même entretien, Amis prétend plus généralement que tout écrivain place au cœur même de son écriture sa vision de l'expérience humaine : « That's really what novels are: your take on life » (Weich). Sans accorder une place indue à l'intentionnalité, une telle profession de foi permet de mieux comprendre pourquoi la parution de *Einstein's Monsters* marque, selon James Diedrick, le moment où Martin Amis « succombe à l'idée »<sup>6</sup>. Le critique américain explique notamment que la trilogie du millénium composée de *Einstein's Monsters*, *London Fields* et *Time's Arrow* explore l'histoire mondiale récente pour mieux mettre en avant l'indignation de l'auteur : « his savage indignation at these developments » (Diedrick 2004: 142). De même, Philip Tew souligne la moralité paradoxale de *Money* et de *London Fields* qui passent de la noirceur à l'édification : « the moral compulsion » (Tew 98)<sup>7</sup>. Force est toutefois de constater que la critique est très divisée à ce sujet car A. O. Scott, dans un compte rendu consacré à *Heavy Water and Other Stories*, affirme qu'une telle envie d'édifier le lecteur peut nuire à la fiction amisienne : « Amis has rarely been content to reflect the way we live now; he has to tell us what it's all about. And so he has occasionally fallen prey to some of the vices

---

Rancière, le texte joue un rôle politique car il « nous incite à réagir » tout en ambitionnant « de dissoudre le consensus pour introduire le dissensus » (Lecerle et Shusterman 245). Sur ces deux points, voir « Introduction générale », pages 77.

<sup>5</sup> Dave Weich, « Old Martin Amis Is in Your Face Again », *Powell's Author Interviews* 30 Nov. 2004, 22 Aug. 2005 <<http://www.powells.com/authors/amis/html>>. N'étant pas une œuvre de fiction, *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million* ne sera pas mentionné dans les pages qui suivent. Martin Amis lui-même reconnaît volontiers le statut particulier de cet ouvrage dans sa production littéraire : « I never strayed from the feeling that *Koba the Dread* was amateur history through a personal prism, up to a point. I didn't feel as I did with *Time's Arrow* that I'd got some essence of it and told the story in the only way that it could be told by me. It takes its place with those other books, but it's cordoned off into nonfiction » (Weich).

<sup>6</sup> Cette expression est adaptée de James Diedrick selon qui les années 1980 marquent une évolution dans la carrière de Martin Amis (Diedrick 2004: 106). Le critique américain souligne qu'il s'agit d'un changement paradoxal dans la mesure où Martin Amis publie en 1981 un article dans lequel il blâme « l'idée » pour expliquer le déclin de la carrière de Norman Mailer. Voici en effet ce qu'écrit Martin Amis à propos de *Barbary Shore*, roman publié en 1951 par Norman Mailer : « The prose gurgles with clichés, tautologies and uneasy mandarisms. What offended the critics, of course, was the book's supposed socialist message. What offends the present-day reader is the book's message, period. The truth is that in the vacuum of success Mailer had fallen prey to the novelist's fatal disease: ideas. His naïveté about 'answers', 'the big illumination', 'the secret of everything' persists to this day. An admirer of Malraux and the equally humourless Jean Malaquais, Mailer dubbed *Barbary Shore* the 'first of the existentialist novels in America' and himself 'a Marxian anarchist'—'a contradiction in terms, but a not unprofitable contradiction for trying to do some original thinking' » (*Moronic* 60).

<sup>7</sup> Philip Tew, *The Contemporary British Novel* (London: Continuum, 2004) 98. Dans ce passage, le critique montre les similitudes qui unissent *Money* et *London Fields* à *A Child in Time* de Ian McEwan.

that afflict our most talented writers—gigantism, obscurantism and pomposity »<sup>8</sup>. Geoffrey Wheatcroft se montre encore plus sarcastique en déplorant que Martin Amis adopte, au début des années 1980, ce que le critique dépeint comme une ridicule posture de prophète :

What went wrong is easily explained by something Evelyn Waugh once said: at a certain point in his life every writer has to decide whether he is going to be an aesthete or a prophet. Martin Amis is exceptionally well equipped to be an aesthete. [...] He is also unusually ill equipped to be what Waugh meant to be a prophet. Martin's political ruminations are vapid, his belief that he can grasp and impart large scientific ideas seems unfounded, and even his devotees ruefully admit that the attempts at philosophy in his novels are embarrassing. (Wheatcroft 115-16)

Dans le même ordre d'idées, Malcolm Bradbury considère que l'apparente noirceur des textes amisien débouche sur une profonde résignation : « Amis has always had a good deal of the enraged satirist, perhaps the nearest thing to a latter-day Swift modern British fiction has produced. But he is also a postmodern ironist, heavy with the information—meaning there is little point in indignation since the universe itself is clearly at a dead end » (Bradbury 2001: 535). Adam Mars-Jones dénonce même le vide idéologique des écrits de Martin Amis : « Amis is still in the business of making elegant terminal diagnoses, and has no interest in cures » (Mars-Jones 1990: 17). Grâce aux figures sublimes de la colère, il s'agira dès lors de déterminer laquelle de ces interprétations paraît la plus valide.

Afin d'apprécier la « portée euristique » du sublime amisien (Bernard 2000b : 39), l'on s'appuiera ici sur l'art rhétorique de l'*indignatio* tel qu'il est théorisé par Cicéron dans *De l'invention* :

Un développement excite l'indignation quand il aboutit à faire naître une vive hostilité contre une personne ou une grande aversion envers une chose. Nous voulons, pour ce passage, que l'on comprenne d'abord que l'on peut susciter l'indignation, à partir de toutes les sources que nous avons précisées concernant la confirmation. On peut en effet user de l'amplification et exciter l'indignation, comme on le veut, en parlant de tous les attributs des personnes et des actions<sup>9</sup>.

Par une succession de quinze « lieux » rhétoriques, l'orateur excite l'indignation de l'auditoire, en soulignant l'extrême cruauté du crime commis, en montrant qu'il s'agit d'une barbarie peu commune perpétrée à dessein par « celui qui avait le moins de droit de le faire », en incitant par l'hypotypose l'auditoire à voir « le plus nettement possible » l'horreur du crime et en invitant celui devant qui l'on parle à imaginer le désastre qui découlerait si tous agissaient comme le

---

<sup>8</sup> A. O. Scott, « Trans-Atlantic Flights », rev. of *Heavy Water and Other Stories*, by Martin Amis, *New York Times Book Review* 31 Jan. 1999, 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/99/01/31/reviews/990131.31scott.html>>. Scott précise par ailleurs que cette propension confirme la dimension américaine de l'œuvre amisienne.

<sup>9</sup> Cicéron, *De l'invention*, texte établi et traduit par G. Achard (Paris : Belles Lettres, 1994) 134.

criminel<sup>10</sup>. Comme le résume Francis Goyet, l'indignation, élément caractéristique du discours judiciaire et constitutif de la péroraison, comprend une forte composante idéologique : « Le crime met en péril, *periculum*, l'ordre public, c'est-à-dire le sens même de ce qui est *dignus*, ou, selon l'étymologie de cet adjectif (sur *decet*), de ce qui est moralement convenable, décent, *decus*. L'indignation crie à l'indécence, à l'attentat contre la pudeur publique. L'orateur doit montrer qu'on a affaire à un crime de lèse-dignité : lèse *dignitas* ou lèse-*decorum* »<sup>11</sup>. Les finalités de l'indignation sont pour Cicéron éminemment sociales : « l'indignation ne se développe pas simplement par une critique en général de tout criminel semblable à celui que l'on juge aujourd'hui. Chez Cicéron, l'accent est plus nettement sur l'enjeu général que représente ce crime particulier pour la société tout entière » (Goyet 88). Quant aux figures de l'indignation, elles rejoignent les figures qu'affectionnent le sublime car « le style caractéristique de l'indignation est l'amplification, la *copia* » (Goyet 102), à laquelle s'ajoutent l'hypotypose<sup>12</sup>, le parallèle, « le passage à la généralisation » et le « ton catastrophique » (Goyet 88). L'*indignatio* a en outre la particularité d'être un type de discours éminemment transitif qui cherche à faire naître dans l'auditoire un sentiment d'indignation, c'est-à-dire le « sentiment de colère et de mépris qu'excite

---

<sup>10</sup> Pour être plus précis, les quinze « lieux » rhétoriques répertoriés par Cicéron sont les suivants : (1) le premier argument « se tire de l'autorité, quand nous rappelons quel intérêt ont pris à cette affaire ceux dont le poids doit être le plus grand : les dieux immortels [...], mais aussi nos ancêtres [...] » ; (2) « en amplifiant et en excitant l'indignation, on montre quelles sont les personnes que l'acte en question concerne », soit tout le monde, soit la majorité, soit des supérieurs, des égaux ou des inférieurs ; (3) « nous cherchons ce qui arriverait si tous les autres en faisaient autant » ; (4) « nous montrons qu'il y a beaucoup de gens qui attendent le verdict » ; (5) nous montrons « qu'une sentence, une fois portée, ne peut être modifiée par un autre jugement ou par quelque pouvoir » ; (6) « on montre que l'acte a été commis à dessein et intentionnellement » ; (7) « nous nous indignons en disant que cet acte horrible, cruel, impie, tyrannique a été commis par la violence, à main armée, grâce à l'argent » ; (8) « nous montrons que le crime dont on débat n'est pas courant et qu'il n'est pas habituel au plus scélérat des hommes » ; (9) « on compare le crime en question avec les autres crimes reconnus pour tels et l'on montre [...] que le crime dont il s'agit est bien plus atroce et bien plus révoltant » ; (10) « nous rassemblons toutes les circonstances du crime [...] en plaçant, par notre description, le fait le plus nettement possible sous les yeux de celui devant qui nous parlons » ; (11) « nous montrons que le crime a été commis par celui qui avait le moins le droit de le faire » ; (12) « nous nous indignons en montrant que nous sommes les premiers à être victimes de ce forfait » ; (13) « on montre que l'affront se joint à l'injustice ; par ce lieu on excite l'animosité contre l'orgueil et l'arrogance » ; (14) « nous demandons aux auditeurs de rapporter les torts que nous avons subis à leur propre situation » ; (15) « nous disons que même des adversaires ou des ennemis passent habituellement pour ne pas mériter le traitement qui nous a été infligé » (Cicéron 135-38).

<sup>11</sup> Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun » : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et la Renaissance* (Paris : Champion, 1996) 89. L'indignation chez Cicéron consiste selon Francis Goyet à mettre en garde l'humanité contre le délitement du lien social qu'induit le crime : « Il s'agit moins de parler en général que de tonner contre l'atteinte à la *dignitas* : le crime particulier est une indignité, ou par cousinage étymologique une indécence. L'orateur parle au nom des grands principes qui fondent la stabilité de la société où il vit. Tous ses efforts visent donc à montrer que le crime commis ruine les fondements de la société » (Goyet 102).

<sup>12</sup> Le dixième lieu de l'*indignatio* qui cherche à mettre « le fait le plus nettement possible sous les yeux de celui devant qui nous parlons » renvoie clairement à la figure rhétorique de l'hypotypose, comme le confirme Francis Goyet (Goyet 87).

une personne ou une chose indigne »<sup>13</sup>. L'*indignatio* se conçoit donc à la fois comme une tonalité discursive et un effet.

Il s'agira de démontrer que le sublime amisien diagnostique l'impasse identitaire de la civilisation occidentale pour mieux en dénoncer les coupables : après avoir éreinté l'idée faussement sublime de progrès scientifique ou technologique, les écrits amisien condamnent les totalitarismes d'ordre économique et politique qui ravagent le 20<sup>e</sup> siècle. Ces dénonciations permettent au sublime amisien d'ériger l'art au rang de viatique universel, par opposition à la religion et au discours médiatique.

### **VI.1. Le « progrès rétrograde ».**

L'indignation du sublime amisien prend pour cible les scientifiques dont le manque d'intelligence est mis en exergue sur le mode hyperbolique :

What kept you back? Most salient, no doubt, was the failure of your science. The utter failure of your science. Your Einsteins and Bohrs, your Hawkings and Kawabatas—they'd have been down on their knees, licking the lab floors on Mars. Only now are you receiving your first whispers from the higher dimensions. On Mars, they always thought in ten dimensions. The Infinity Dogs are believed to think in seventeen, the Resonance in thirty-one, the Third Entity in sixty-seven, the higher entities in a number of dimensions both boundless and finite. But you think in four. (*HW* 153)

Placée sous le signe de l'épiphore et de l'homéoptote, cette condamnation générale de l'humanité fait ressortir l'extraordinaire médiocrité de la gent scientifique du 20<sup>e</sup> siècle dont les limites intellectuelles sont mises en relief par la gradation vertigineuse avec, pour point culminant, le paradoxe dont raffole le sublime : « boundless and finite ». Indiqué par la conjonction adversative « But », un bathétique retour sur terre clôt le réquisitoire à l'encontre des scientifiques qui sont dans l'incapacité d'ouvrir les « portes de la perception » menant selon William Blake à l'infini sublime<sup>14</sup>. Comme le souligne *London Fields* grâce au titre du chapitre 6 (« The Doors of Deception » [*LF* 82-102]), l'échec des scientifiques se double d'une généralisation de la tromperie car le génie des grands penseurs de l'espace ne traduit en rien l'intelligence humaine, paradoxe qu'explicite le concierge martien :

'For example, take this gentleman Aristarchus. Almost exactly twenty-three centuries ago there's this Greek gentleman working in the brightness fluctuations of the planets'<sup>15</sup>. I put him to that—'

<sup>13</sup> « Indignation », *Le Littré*, tome 4, 1963.

<sup>14</sup> « If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite ». William Blake, « The Marriage of Heaven and Hell », *Blake's Poetry and Designs*, ed. Mary Lynn Johnson and John E. Grant (New York: Norton, 1979) 93.

<sup>15</sup> Le gardien fait référence à un authentique astronome de l'Antiquité « Aristarchus of Samos (c. 310-230 BC), Greek astronomer, first to maintain that the Earth rotates and revolves around the Sun. On this ground, Cleanthes the Stoic declared that he ought to be indicted for impiety ». « Aristarchus of Samos », *The New Encyclopaedia*

‘You put it to him?’

‘Yes. On the neural radio. When your scientists talk about their great moments of revelation—a feeling of pleasant vacuity followed by a ream of math—they’re usually describing a telepathic assist from Mars.’  
(*HW* 156)

Le gardien démystifie ainsi les moments épiphoniques du soi-disant génie scientifique de l’homme. Loin d’incarner l’intelligence terrestre, la révélation d’une vérité astronomique symbolise l’échec de la pensée humaine. La colère méprisante du concierge contre les humains permet de dénoncer l’incapacité des scientifiques à tutoyer les sublimes vérités du monde phénoménal.

La fiction amisienne s’avère plus acerbe encore envers les physiciens, comme l’atteste la manière dont Mike, narrateur autodiégétique de *Night Train*, brocarde l’aspect peu avenant des chercheurs travaillant dans le même laboratoire que Jennifer : « And the agitated physicists—the little dweebs and nerds and wonks » (*NT* 96). Symbolisant une fois encore l’échec de la caste scientifique, ce portrait dépréciatif qui allie termes péjoratifs et polysyndète évoque la manière dont Samson dans *London Fields* apparie excentricité physique et mentale pour dépeindre la dangerosité de l’astrophysicien symboliquement nommé Sheridan Sick, spécialiste du « nouveau phénomène d’éclair de superfoudre »<sup>16</sup> : « Sheridan Sick: a smart cookie. Yeah, a biscuit, with a haircut on top, powered by a certain je-ne-sais-quoi. It takes all kinds to make a world. It takes only one kind to unmake it. My father was of the latter school [...] » (*LF* 324). Le processus de dénigrement opère de manière plus indirecte dans « Insight at Flame Lake », comme le montre la manière dont est décrite la profession exercée par le père de Dan : « Dad was a physicist, of a kind. I’m going to be one, too. He worked in the subatomic realm » (*EM* 55). En dénotant l’infériorité, l’épithète « subatomic » semble indiquer que la physique nucléaire est, pour reprendre une expression de *The Information*, « *Infra dignitatem* », c’est-à-dire inférieure à la dignité humaine (*I* 240). Les textes de Martin Amis vilipendent le métier exercé par les physiciens nucléaires, suggérant que des recherches de ce type avilissent, voire dénaturent, l’humanité. Ainsi, Samson dans *London Fields* met en avant la régression qu’induit l’époque

---

*Britannica*, 15th ed., vol. 1, 1986. Par l’intrusion de ce personnage historique dans un texte de science-fiction, la nouvelle de Martin Amis flirte très nettement avec la pratique postmoderne que Linda Hutcheon appelle « métafiction historiographique » consistant à mêler auto-référence et historicité : « By this [historiographic metafiction] I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages ». Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (London: Routledge, 1988) 5.



nucléaire : « Oh, and nuclear weapons: *those* dinosaurs » (*LF* 118). Le style dépouillé de cette déclaration renforce l'univocité de la conclusion : la connaissance nucléaire enlise l'humanité dans une barbarie bestiale inédite depuis la nuit des temps.

L'inversion sur laquelle s'appuie le sublime burkien préside à la condamnation du nucléaire proposée par la fiction de Martin Amis : « Dad was one of the fathers of the nuclear age. Then, when the thing was born, he became its son, along with everybody else. So Dad really threw an odd curve on that whole deal about fathers and sons. First he was the thing's father, then he was the thing's son. Great distortions and malformations should clearly be expected to follow from such a reversal » (*EM* 57). Traduisant le crime contre-nature commis par la physique nucléaire, le chiasme accroît l'irritation du lecteur contemporain en développant l'idée d'une malédiction qui menace les générations nées après l'avènement de l'ère atomique<sup>17</sup>. La dangerosité de la science apparaît de manière éclatante grâce à la manière dont Nicola et Samson détaillent les activités professionnelles du père de ce dernier :

She knew about the clusters—though of course she didn't know that I was in the centre of the bunch. And she is interested. She is familiar with it all. At one point she said, 'Hang on. So your father was working for her.' 'Her? Pardon me?' 'HER. High Explosives Research. That's what they called it.' 'Right.' Or again she'd come out with something like 'And plutonium metallurgy. That was another area the British were behind on.' (*LF* 161)

Par le *topos* de l'explosion, le texte met en avant la dangerosité potentielle des découvertes scientifiques. C'est dans un style apparemment digressif que le texte révèle ses valeurs dans la mesure où la connaissance de Nicola, en contraste avec l'ignorance de Samson, sert à informer le lecteur, ce qui souligne la transitivité à laquelle aspire le sublime amisien. Le texte cherche à créer dans l'esprit du lecteur une image mortifère de la science. *London Fields* pose encore plus clairement la dangerosité de la science : « 'Science', said Slizard, in his epigrammatic style (his

---

<sup>16</sup> L'on adopte ici la traduction que Géraldine D'Amico propose pour ce passage : « the new phenomenon of superbolt lightning » (*LF* 324). Martin Amis, *London Fields*, traduit de l'anglais par Géraldine d'Amico (Paris : Bourgois, 1992) 370.

<sup>17</sup> La malédiction induite par l'irresponsabilité infantile des physiciens constitue pour Martin Amis une aberration historique que « Thinkability » développe longuement : « In fact there is a resilient theme of infantilism throughout the history of nuclear arrangement. Trinity, the first bomb (nicknamed 'the Gadget'), was winched up into position on a contraption known as 'the cradle'; during the countdown the Los Alamos radio station broadcast a lullaby, Tchaikovski's 'Serenade for Strings'; scientists speculated whether the Gadget was going to be a 'girl' (i.e. a dud) or a 'boy' (i.e. a device that might obliterate New Mexico). The Hiroshima bomb was called Little Boy. 'It's a boy!' pronounced Edward Teller, the father of the H-bomb, when 'Mike' ('my baby') was detonated over Bikini Atoll in 1952... It is ironic because *they* are the little boys; *we* are the little boys. And the irony has since redoubled. By threatening extinction, the ultimate anti-personnel device is in essence an anti-baby device. One is not referring to the babies who will die but to the babies who will never be born, those are queuing up in spectral relays until the end of time » (*EM* 5).

good colour, his busy eyes, his accountant's beard), 'is getting very good at explaining how it killed you. How it killed things » (*LF* 345). Comme le souligne l'épithète « epigrammatic », le verdict lucide rendu par Slizard s'apparente à l'une de ces « maximes intemporelles » dans le contenu desquelles se loge, pour Vincent Jouve, l'idéologie d'un texte<sup>18</sup>. Par cette affirmation donc, Slizard<sup>19</sup>, hypostase fictionnelle du scientifique Leo Szilard<sup>20</sup>, dévoile le paradoxe d'une science qui, incapable d'accéder aux mystères de la vie terrestre, se contente de théoriser ses propres déprédations. Car elle a tôt fait d'évoquer le célèbre vers de Wordsworth « we murder to dissect »<sup>21</sup>, cette tautologie montre la circularité criminelle du soi-disant progrès scientifique. Ce dernier est dénoncé comme un leurre, comme le rappelle encore le néologisme « lurex » utilisé dans « The Little Puppy That Could » pour désigner le pelage du monstre canin (*EM* 99)<sup>22</sup>. La science, censée contribuer à l'accroissement de la sagesse humaine, ne saurait être confondue ni avec la sagesse, ni avec le progrès. L'indignation que le texte cherche à faire naître chez le lecteur illustre la devise qu'envoie Gargantua à son fils Pantagruel en voyage à Paris : « science sans conscience n'est que ruine de l'ame (sic) » (Rabelais 110).

Refusant toutefois la facilité idéologique du manichéisme, les écrits amisens montrent que les responsabilités liées à l'incommensurable crime nucléaire sont multiples dans le sens où les scientifiques ne sauraient être considérés comme les seuls coupables. En effet, la menace nucléaire sert moins à condamner la validité de la recherche fondamentale que l'application néfaste qui en est faite. C'est ce qu'atteste la manière dont Bujak, sur le mode hyperbolique et par la récurrence du rythme ternaire, sanctifie Albert Einstein tout en dénonçant les ravages issus des trouvailles du physicien : « It was his central paradox that the greatest—the purest, the most

---

<sup>18</sup> Pour de plus amples précisions, on pourra se reporter à la partie intitulée « La fonction idéologique : l'explicite et les maximes intemporelles » (Jouve 2001 : 93-94).

<sup>19</sup> Dr Slizard est présent en arrière-plan aussi bien dans « Insight at Flame Lake » (*EM* 51, 59, 67) que dans *London Fields* (78, 345). Le patronyme de ce scientifique, en raison de sa proximité phonétique avec le substantif « sleaze » qui dénote la malhonnêteté, trahit le parti pris idéologique du texte contre la gent scientifique.

<sup>20</sup> La référence à Leo Szilard est d'autant plus manifeste que ce scientifique des années 1930 s'intéresse, comme le rappelle Anthony Rowland, à la fois à la littérature et à la potentielle destructivité de l'énergie nucléaire : « In 1932, the prominent scientist Leo Szilard read Wells's book [*The World Set Free*], and spent the whole spring in London's Strand Hotel, immersed in a bath during the morning, mulling over the novel's representation of futuristic weapons. During this time he realised the possibility of an atomic bomb; and when he finally published his theories, he prefaced them with references to the novel ». Antony Rowland, « Silence and Awkwardness in Nuclear Discourse », *English* 43.175 (Spring 1994): 151.

<sup>21</sup> « Our meddling intellect/ Mis-shapes the beauteous forms of things:/ We murder to dissect ». William Wordsworth, « The Tables Turned », 1798, *Lyrical Ballads*, ed. W. J. B. Owen (Oxford: OUP, 1967) 105.

magical—genius of our time should have introduced the earth to such squalor, profanity and panic » (*EM* 37). La science devient dangereuse et répréhensible si et seulement si l'on en use à mauvais escient. Ainsi, l'échec des scientifiques n'a d'égal que la faillite des élites politique et militaire des pays possédant la puissance nucléaire. Bujak capture par exemple l'ineptie de la « dissuasion nucléaire » : « 'Deterrence theory,' said Bujak, with his grin. 'It's not just a bad theory. It's not even a theory. It's an insanity' » (*EM* 39)<sup>23</sup>. Fondée sur l'anaphore et la gradation ternaire, cette très sèche condamnation comprend une forte visée idéologique que renforce la manière dont l'unilatéralisme de Sam vise à dénoncer indirectement la course aux armements nucléaires : « Someone's got to make a start sometime. Make a start. England is historically well placed to give it a try. So the Russians take Europe, maybe. But that risk must be smaller than the other risk, which is infinite » (*EM* 39). Concluant le raisonnement de Sam, le modal « must » à valeur épistémique dénote que le désarmement, fût-il unilatéral, ne peut être qu'un bienfait par rapport à l'anéantissement total de la planète indiqué par la périphrase à but euphémisant « the other risk ». Alors que, par sa vitesse, la course aux armements constitue l'un des éléments du sublime nucléaire selon Derrida<sup>24</sup>, *Night Train* démontre l'inanité de cette doctrine politique et militaire :

Ten or twelve years back, during the arms buildup toward the end of Reagan's first term, when the nuclear thing was on everyone's mind, it seemed to me that the ultimate homicide was coming and one day I'd get the dispatcher's call alerting me to five billion dead: 'All of them, except you and me.' In full consciousness and broad daylight men sat at desks drawing up contingency plans to murder *everybody*. I kept saying out loud: 'Where are the women?' Where *were* the women? I'll tell you: They were witnesses. Those straggly chicks in their tents on Greenham Common, England, making the military crazy with their presence and their stares—they were witnesses. Naturally, the nuclear arrangement, the nuclear machine, was strictly men only. Murder is a man thing. (*NT* 11)

*Night Train* oppose la dignité des manifestantes dont le silence sublime et le regard, pareil à l'œil de Caïn hugolien, dévoilent la culpabilité des élites qui planifient rationnellement l'extermination

---

<sup>22</sup> « The dog's chief personal breakthrough was his coat, which was thick, patchy, fungoid and yet synthetic-looking, too shiny, like rayon or lurex » (*EM* 99).

<sup>23</sup> Dans « Thinkability » Martin Amis ne fait pas mystère de l'imbécillité logique que représente pour lui la théorie de la dissuasion nucléaire et du discours belliqueux qu'elle entraîne : « we hear talk of *retaliating first* » (*EM* 4). Dans un article intitulé « Nuclear City: The Megadeath Intellectuals » initialement publié en 1987, année de la parution de *Einstein's Monsters*, Martin Amis s'attaque avec une grande virulence aux penseurs et aux acteurs politiques de cette théorie (*Visiting* 13-33).

<sup>24</sup> « We are speaking of stakes that are apparently limitless for what is still now and then called humanity. People find it easy to say that in nuclear war 'humanity' runs the risk of its self-destruction, with nothing left over, no remainder. [...] we have to recognize that these stakes appear in the experience of a race, or more precisely of a *competition*, a rivalry between two rates of speed. It's what we call in French a *course de vitesse*, a *speed race*. Whether it is the arms race or orders given to start a war that is itself dominated by that economy of speed throughout all the zones of its technology, a gap of a few seconds may decide, irreversibly, the fate of what is still now and then called humanity—plus the fate of a few other species » (Derrida 1984: 20).

de l'humanité<sup>25</sup>. Malgré une apparente simplicité stylistique et un recours au langage démotique (« chicks »), la résistance féminine face à l'extraordinaire crime commis par les militaires et les politiciens est rendue plus efficace encore grâce à la répétition chère à Longin. *London Fields* propose un verdict analogue étant donné que Nicola Six condamne sans barguigner les tests nucléaires effectués dans l'atoll des Bikini au cours des années 1940 et 1950<sup>26</sup> : « What American men did there—one of the greatest crimes in human history. If you got the world's most talented shits and cruelty experts together, they couldn't come up with anything worse than Bikini » (*LF* 127). Comme le préconise Cicéron, Nicola souligne l'immensité inouïe du crime contre l'humanité perpétré par les tenants du pouvoir afin de faire partager son indignation à son interlocuteur. Nicola devient en outre l'un des porte-parole indignés des valeurs du texte et la portée didactique de cette *indignatio* vise indirectement à édifier le lecteur contemporain.

Bannissant tout simplisme anti-élitaire, *Einstein's Monsters* met l'humanité en garde contre sa propre méchanceté par une longue question rhétorique : « How could man (that dangerous creature—I mean, look at his *record*), how could man resist the intoxication of the PerfectCrime, one that destroys all evidence, all redress, all pasts, all futures? » (*EM* 39). Rapportée en style indirect libre, cette longue tirade de Bujak s'adresse non pas seulement aux lecteurs de sexe masculin mais bien à tous les lecteurs afin de leur faire comprendre, grâce au ton catastrophique définitoire de l'*indignatio*, l'intolérable danger incarné par le nucléaire militaire, comme le souligne la création d'un vocable « PerfectCrime ». En outre, l'implication du narrateur autodiégétique dans son texte (« I mean ») lui confère un statut d'orateur et accroît la portée phatique d'une tirade en vertu du principe énoncé par Emile Benveniste selon lequel « là où il y a un Je, il faut nécessairement poser un Tu »<sup>27</sup>. On voit ici la force pragmatique de l'indignation qui force l'humanité à se prémunir contre sa propre dangerosité, pulsion que la

---

<sup>25</sup> Les accusations de sexisme portées à l'encontre d'une partie de la production amisienne sont une fois encore relativisées par l'insistance avec laquelle le crime nucléaire est dépeint comme la conséquence d'élites composées en majorité par des hommes.

<sup>26</sup> L'ancrage historique de l'*indignatio* ne se dément pas chez Amis : « Bikini was a site dor peacetime atomic explosions conducted for experimental purposes by the United States between 1946 and 1958. [...] Bikini in 1946 became the theatre for Operation Crossroads, a vast military-scientific experiment to determine the impact of atomic bombs on naval vessels. Further tests, some of them thermonuclear, were conducted from 1954 to 1958, when Bikini, together with Enewetak Atoll (190 mi to the west) constituted the Pacific Proving Ground of the United States Atomic Energy Commission ». « Bikini », *The New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., vol. 2, 1986.

<sup>27</sup> Cité dans François Piquet, *Le romantisme anglais : émergence d'une poétique* (Paris : PUF, 1997) 237.

psychanalyse appellerait Thanatos<sup>28</sup>. Sans aller jusqu'à proclamer, à l'instar de Jonathan Swift, une profonde haine envers l'animal humain, le sublime amisien se défie du nucléaire car il est possédé par une espèce peu recommandable qui, comme le précise Swift dans la même lettre, est moins un « *animal rationale* » que simplement « *rationis capax* »<sup>29</sup>. Malgré les théories de Linda Hutcheon qui posent que le postmodernisme se complaît dans ce qu'il dénonce<sup>30</sup>, le sublime amisien refuse toute complicité avec le nucléaire et l'utilisation militaire qui en est faite, traduisant ainsi un ancrage axiologique dénué de toute équivoque.

L'indifférence de l'humanité face au crime nucléaire est en outre vilipendée<sup>31</sup>, comme l'illustre la diégèse de *London Fields* qui est bâtie sur les conséquences néfastes de l'oubli du crime nucléaire. Guy, qui appartient pourtant à la partie éduquée de la communauté humaine, se fait duper par Nicola car il méconnaît l'histoire nucléaire du 20<sup>e</sup> siècle. Pour cette raison, Guy se met naïvement en quête d'une amie d'enfance de Nicola dont le nom dévoile la supercherie :

'Little Boy was always known simply as Little Boy, though he's almost a man now. Her name is En Lah Gai. I called her Enola. Enola Gay.'  
She checked Guy's face. Nothing. And a little knowledge might have helped him here. A little knowledge might even have saved him... (LF 124)

Outre l'aposiopèse finale indiquant que Guy mérite d'être châtié en raison de son ignorance, ce commentaire répétitif complété par une gradation prend toute son ironie dramatique et sa force pragmatique dans le fait qu'il semble s'adresser moins à Guy qu'au lecteur. Le texte joue en effet sur l'homophonie entre « En Lah Gai » et « Enola Gay », variante orthographique que perçoit seulement le lecteur qui peut alors saisir, à condition de connaître les détails des bombardements

<sup>28</sup> Dans le système freudien, Thanatos, terme grec signifiant la Mort, est « parfois utilisé pour désigner les pulsions de mort, par symétrie avec le terme d'Eros ». Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967 ; Paris : PUF, 2002) 484.

<sup>29</sup> Cette déclaration se trouve dans la célèbre lettre adressée le 29 septembre 1725 à Alexandre Pope : « but principally I hate and detest that animal called man, although I hartily love John, Peter, Thomas and so forth. this is the system upon which I have governed my self many years (but do not tell) and so I shall go on till I have done with them I have got Materials Towards a Treatis proving the falsity of that definition *animal rationale*; and to show it should be only *rationis capax*. Upon this great foundation of Misanthropy (though not Timons manner) The whole building of my Travells is erected [...] ». Jonathan Swift, *The Correspondence of Jonathan Swift*, ed. Harold Williams (Oxford: Clarendon, 1990) 103.

<sup>30</sup> L'ambivalence axiologique constitue pour Linda Hutcheon l'un des traits primordiaux du postmodernisme : « the basic defining feature of postmodernism in this study has been its paradoxical, not to say, contradictory nature. In both formal and ideological, terms, as we have seen, this results in a curious mixture of the complicitous and the critical » (Hutcheon 201).

<sup>31</sup> Il suffit de se reporter aux déclarations fort acerbes de Martin Amis dans « Thinkability » pour se rendre compte de l'irritation qu'éprouve l'auteur envers l'insouciance avec laquelle le *vulgum pecus* traite de la question du nucléaire : « Everyone is interested in nuclear weapons, even those people who affirm and actually believe that they never give the question a moment's thought. We are all interested parties. Is it possible never to think about nuclear weapons? If

atomiques de 1945, la tromperie dont est victime Guy. Dans le cas inverse, le lecteur est lui-même pris au piège et condamné pour son ignorance crasse. L'indignation de *London Fields* face à l'oubli du crime nucléaire atteint son paroxysme lorsque l'un des représentants de Greenpeace partage l'insuffisance de connaissances affligeant Guy : « the man at Greenpeace in whom the name Enola Gay had briefly rung a bell, another lead that led nowhere » (*LF* 146). Mettant en scène une épiphanie tronquée brocardée par le polyptote, cette réaction montre l'impasse dans laquelle se trouve l'humanité en raison d'une amnésie d'autant plus paradoxale et impardonnable qu'elle émane d'un personnage théoriquement soucieux de la préservation de la vie terrestre et sensible au devoir de mémoire. La philippique qu'adresse *London Fields* aux personnages dont la mémoire défaille se veut clairement didactique dans la mesure où le texte prend soin d'informer le lecteur que la quête dans laquelle se lance Guy constitue une supercherie mise sur pied par Nicola. C'est ce que signalent à la fois le dialogue entre Nicola et Samson (« 'So you know about Enola Gay.'/ 'Oh yes. And Little Boy.' » [*LF* 161]) et la question posée par Nicola à Paul Go, le joueur de fléchettes japonais qui concourt contre Keith en demi-finales : « 'Tell me. Do you know what I mean by Enola Gay?'/ He gave a sudden nod » (*LF* 379). En ressassant sur le mode oblique le passé, le texte titille le lecteur et le prépare pour la révélation finale lorsque l'avion à bord duquel se trouve Guy amorce sa descente sur Heathrow<sup>32</sup> :

'Enola Gay' was the plane that flew the mission to Hiroshima. The pilot named the aircraft after his mother. He was once her little boy.  
But Little Boy was the name of the atom bomb. It killed 50,000 people in 120 seconds. (*LF* 445)

Par un style épuré rappelant que le sublime peut jaillir de la plus extrême concision, ce passage de *London Fields* exprime l'immensité de la violence nucléaire tout en prenant soin de désabuser Guy et d'édifier l'éventuel lecteur inculte. Grâce à la description du péril encouru par ceux qui oublient ce crime de guerre, Amis pourfend également le diktat critique selon lequel les bombardements atomiques de 1945 seraient littéralement indicibles et ne pourraient être représentés par le langage<sup>33</sup>. La fiction amisienne, en montrant au contraire l'importance du devoir de mémoire par l'écrit, fût-il fictionnel, rejoint en cela l'affirmation catégorique

---

you give no thought to nuclear weapons, if you give no thought to the most momentous development in the history of the species, then what *are* you giving them? » (*EM* 5).

<sup>32</sup> L'*anagnorisis* de Guy est annoncée par le mouvement descendant de l'avion, qui symbolise la redescente sur terre littérale et figurative du chevalier servant échoué dans un monde postlapsaire : « The descent began » (*LF* 445).

<sup>33</sup> Anthony Rowland rappelle en effet que, pour de nombreux théoriciens du nucléaire tels que Thomas Morrissey et David Dowling, un tel crime ne pourrait se mettre en mots : « some writers are still convinced that it is beyond linguistic representation » (Rowland 152).

d'Anthony Rowland : « To say that the 1945 bombing of Hiroshima and Nagasaki should be represented not with language but silence is naive » (Rowland 151). Par le biais de l'indignation, le texte amisien montre que l'innommable faute à la fin du 20<sup>e</sup> siècle est tout autant le crime en soi que la non-connaissance de ce crime.

C'est bien par le langage que le sublime amisien dénonce les bombardements nucléaires de 1945, comme le souligne une apparente digression philologique pendant laquelle Nicola explique à Keith l'étymologie du mot « Bikini » : « *From Bikini Atoll in the Marshall Islands, Keith, the site of the US weapons tests in 1946 and 1954. First atomic bombs. Then, in the Fifties, the Super: the hydrogen bomb* » (LF 127). Grâce à cette leçon qui fait se côtoyer philologie et histoire, Nicola s'élève contre le relativisme du 20<sup>e</sup> siècle dont le langage met sur un pied d'égalité les effets dévastateurs de la bombe atomique et du maillot de bain<sup>34</sup> :

'And how do we commemorate the crime, Keith?' She indicated the two small pieces of her two-piece.  
'Certain women go about wearing this trash. It's very twentieth-century, don't you think?'  
'Yeah. Diabolical.'  
'You know those coral lagoons will be contaminated for hundreds of years?'  
Keith shrugged. 'Chronic, innit.' (LF 127)

Par le biais de ce dialogue socratique en apparence digressif, l'indignation de Nicola face aux erreurs du passé et aux errements du présent édifie Keith et ne manque pas de parfaire l'érudition historique du lecteur. La leçon d'étymologie s'avère donc signifiante et militante car elle privilégie la transmission de ce que la rhétorique appelle la « *doctrina* », c'est-à-dire la leçon que le texte tente de transmettre au lecteur<sup>35</sup>.

Dans le sillage de l'ambivalent progrès scientifique, le sublime amisien dénonce également l'évolution technologique et ses conséquences néfastes sur l'environnement, comme l'atteste l'omniprésence de la pollution tant à New York (« pollution even in the day-time » [RP 106]) qu'à Londres : « A close and polluted summer night, crying out for thunder, just like this one » (I 81). L'eau est particulièrement tributaire de l'activité humaine, que ce soit dans *Einstein's Monsters* (« Now the human beings are all going inside. Some will fall into a trembling sleep. Others will gather by the polluted well and talk their bullshit all day long » [EM 126]) ou dans *The Information* : « And there was the canal, sickly-hued even in the dark, turbid,

---

<sup>34</sup> Selon Nicola, la métaphore de la bombe sexuelle est à l'origine de ce glissement sémantique : « a comparison between the devastating effects of the explosion and the devastating effects of the costume » (LF 127).

<sup>35</sup> La *doctrina* fait partie du *docere* de l'art oratoire et concerne donc la manière dont le langage cherche à instruire l'auditoire (Mathieu-Castellani 24).

caustic, like a Chinese medicine of ferocious efficacy. The season was about to change » (*I* 149). Faisant référence de manière à peine déguisée au phénomène des pluies acides, *London Fields* contraint le lecteur à se confronter au cercle vicieux de la pollution par une déclaration à portée générale que rehaussent les procédés sublimes de la répétition et du chiasme : « it's all so desperate when you try to wash something unclean in unclean water » (*LF* 205). Outre la souillure de l'eau, la fiction de Martin Amis déplore la pollution atmosphérique, liée aux activités humaines, notamment chimiques : « We both stood there and gazed at the sky, at the spillages, at the running colours, at the great chemical betrayals... » (*EM* 76). L'aposiopèse, qui donne le temps au lecteur d'interpréter ce que voient Roy et le narrateur, accroît la force perlocutoire de cette condamnation portant sur la « trahison chimique ». La contamination chimique du brouillard confirme l'impression que *The Information* décrit un monde avili par cette industrie : « Ancient and stupid, but equipped with new chemical elements and contributions, the fog loomed and idled, hoping it wasn't in the way » (*I* 63). Les phénomènes atmosphériques, loin d'être gratuits, renforcent la dénonciation des ravages écologiques, comme en témoigne l'impossibilité de trouver dans les pays développés un air frais et vivifiant qui soit vierge de toute pollution :

There wasn't any. And hard to explain that one away, hard to justify it—to the young (Guy meant), to those who would come after. How would you begin? Well, we suspected that sacrifices might have to be made, later, for all the wonderful times we had with our spray cans and junk-food packaging. We knew there'd be a price. Admittedly, to you, the destruction of the ozone layer looks a bit steep. But don't forget how good it was for us: tangy armpits, our piping hamburgers. Though maybe we could have got by with just roll-ons and styrofoam... (*LF* 156)

L'indignation que cherche à éveiller cette catilinaire dirigée contre l'indécente société contemporaine démasque la responsabilité qui incombe à chacun. En d'autres termes, les destructions consécutives au progrès constituent un crime contre l'humanité commis par l'humanité elle-même dont la sarabande suicidaire est allégorisée par des personnages évanescents tels que « Day Farraday » (*M* 318) ou « Happy Farraday » (*EM* 72). Comme le dramatise la référence à la disparition de la couche d'ozone, l'*indignatio* dans la fiction amisienne exprime un manifeste écologique<sup>36</sup> qui condamne la pollution humaine et l'éphémère jouissance matérielle sur laquelle repose, selon Fredric Jameson, la société contemporaine : « our entire

---

<sup>36</sup> Selon M. John Harrison, la fiction de Martin Amis dans son ensemble s'attaque aux dévastations écologiques perpétrées pendant les années 1980 : « infuriated by the ecology of the Thatcher period » (Harrison 21).



contemporary social system has little by little begun to live in a perpetual present and in a perpetual change [...] »<sup>37</sup>.

Sur fond de menace nucléaire et de faux progrès technologique, la disparition de la couche d'ozone constitue un forfait sans pareil que « The Time Disease » métaphorise par la douloureuse décrépitude du ciel : « The sky hangs above me in shredded webs, in bloody tatters » (*EM* 84-85). Rehaussée par l'homéoptote qui fédère les deux compléments du nom, la destruction du sublime céleste caractérise l'existence actuelle, comme le suggère le présent simple auquel recourt le narrateur autodiégétique<sup>38</sup>. Le texte amisien convoque également le pathétique pour signifier au lecteur l'agonie des cieux, lesquels connotent dorénavant moins l'élévation et l'euphorie que la douleur et le déclin : « [Lou] looked up at the aching, the hurting sky » (*EM* 84). La binarité de l'homéoptote et de l'homéoteleute cède la place à la ternarité, rythme caractéristique du style amisien<sup>39</sup> qui souligne la destruction du ciel : « what happens to these thoughts as they hover and mass, up there in the blasted, the totalled, up there in the fucked sky? » (*EM* 79). Apparaît par cette question la manière dont est sollicité le lecteur qui se voit contraint de s'impliquer dans le texte afin d'en partager l'indignation. Instrumentalisant l'hypotypose, le sublime amisien incite le lecteur à contempler l'anormale luminosité du soleil :

But even through the treated glass of the windshield I could see and sense the atrocious lancings and poppings in the ruined sky. It gets to you. Stare at the blazing noon of a high-watt bulb for ten or fifteen minutes—then shut your eyes, real tight and sudden. That's what the sky looks like. You know, we pity it, or at least I do. I look at the sky and I just think... *ow*. Whew. Oh, the sky, the poor sky. (*EM* 77)

Dans un monde sous l'emprise de la technologie et de la médiation chimique (« Through the treated glass »), l'agonie des cieux constitue un spectacle inquiétant qui défie le langage humain (« *ow*. Whew. Oh ») par son caractère inédit. La destruction de la couche d'ozone est symbolisée par l'image récurrente du nuage mort, lequel constitue l'un des *topoi* de *London Fields* : « A dead cloud. The Death of the Novel. The Death of Animism [...] » (*LF* 296), « I saw a dead cloud not long ago » (*LF* 345), « the dead cloud » (*LF* 345). La disparition des nuages, objets poétiques symbolisant pour Gaston Bachelard « les nuées qui adoucissent et qui tamisent la lumière du

---

<sup>37</sup> Fredric Jameson, « Postmodernism and Consumer Society », 1983, *Modernism / Postmodernism*, ed. Peter Brooker (London: Longman, 1992) 179.

<sup>38</sup> La même image de déchirure apparaît déjà dans les pages précédentes : « then I saw the faint tremors and pulsings of the sun, up in the east. The heavy green light sieved down through the ripped and tattered troposphere, its fissures as many-eyed as silk or pantyhose, with a liquid quality too, churning, changing. Green light: let's go... » (*EM* 74).

<sup>39</sup> La propension de l'écriture amisienne à instrumentaliser la ternarité est notée aussi bien par Adam Mars-Jones (« one of Amis' favourite tropes, the cadenced triptych of synonyms » [Mars-Jones 1990: 15]) que par James Diedrick : « verbal triplets » (Diedrick 2004: 115).

ciel »<sup>40</sup>, donne lieu à la dénonciation indignée de l'incurie affichée par les générations précédentes : « Dead clouds made you hate your father » (*LF* 242)<sup>41</sup>. Par ce recours à la généralisation conforme aux prescriptions cicéroniennes, les meurtriers du ciel sont identifiés et voués aux gémonies car leurs forfaits pénalisent les générations futures. L'allégorie de la lente agonie céleste comprend une dimension axiologique qui passe par une nouvelle interpellation du lecteur : « the vivid torment, the boiling acne of the dying sky. When the sky is dead, will they give us a new one? » (*EM* 84). Une telle interrogation, qui oblige le lecteur à prendre position, traduit l'impéritie d'une civilisation pour qui le monde est jetable et peut se renouveler. L'incurie humaine, parce qu'elle s'accommode de l'inacceptable, est vivement condamnée. Les textes amisien reversent l'agonie de la planète et des cieux au compte de la pollution liée aux activités humaines et aux évolutions technologiques, ce qui confirme l'ancrage postmoderniste de la fiction amisienne et son incrédulité à l'égard du mythe du progrès.

Le sublime amisien vise à démontrer l'imbécillité des comportements contemporains en rappelant l'interdépendance de l'homme et de la nature. « The Time Disease » souligne par exemple que la disparition de la protection offerte jusqu'à peu par le ciel représente un danger mortel pour l'humanité : « I remember what the sky was like, when the sky was young—its shawls and fleeces, its bears and whales, its cusps and clefts. A sky of grey, a sky of blue, a sky of spice. But now the sky has gone, and we face different heavens. Some vital casing has left our lives » (*EM* 82). La vulnérabilité humaine décuplée par la pollution s'exprime de surcroît par la maladie d'origine solaire qui frappe les personnages et le narrateur autodiégétique de « The Immortals » : « The human beings around here are in very bad shape, what with the solar radiation, the immunity problem, the rat-and-roach diet and so on » (*EM* 121), « a second-rate New Zealand schoolmaster who [...] is now painfully and noisily dying of solar radiation along with everybody else » (*EM* 131). De manière encore plus visuelle, Samson dans *London Fields* s'adresse au lecteur pour mieux lui signifier, que le crime commis contre la planète constitue en réalité un crime contre l'humanité :

---

<sup>40</sup> Bachelard 1943 : 243. La mort des nuages est d'autant plus préjudiciable que Bachelard lie poésie et nuées : « Les nuages comptent parmi les 'objets poétiques' les plus oniriques. Ils sont les objets d'un onirisme du plein jour » (Bachelard 1943 : 239).

<sup>41</sup> Cette formulation renvoie le lecteur aux premières pages de « Thinkability » dans lesquelles Martin Amis note que la question nucléaire n'est pas dénuée de ramifications générationnelles (« Out on the fringes there are people who believe that we ought to start killing certain of our fathers, before they kill us » [*EM* 11]) avant de décrire l'antagonisme qui l'oppose sur ce sujet à son propre père. Amis fils rapporte qu'il met fin à de telles querelles par

Imagine the planet as a human face—a man’s face, because men did it. Can you see him through the smoke and heat-wobble? His scalp churns with boils and baldspots and surgeon’s scars. What hair is left is worried white. The face beneath is saying: I know I shouldn’t have tried that stuff. I know I shouldn’t have messed with all that stuff. I really want to change and straighten out but I think I went and left it a little too late. I get an awful feeling that this is stuff you can’t recover from. Look what it’s done to me. Look what it’s *done* to me... (LF 370)

Cette hypotypose, qui repose sur la métaphore du vieillard cacochyme remarquable de décrépitude, constitue un « Memento Mori » moderne que le texte amisien adresse à l’humanité comme une mise en garde<sup>42</sup>. Par le biais de cet énoncé injonctif, le texte définit un pacte de lecture qui intègre le lecteur au point que ce dernier prend les traits d’un « allocutaire-témoin »<sup>43</sup>. Par cette « coopération interprétative », ce que Wolfgang Iser dénomme le pôle esthétique est intégré à la construction du sens, accroissant ainsi la portée didactique de l’indignation amisienne. Le message de cette vanité est extrêmement univoque : en détruisant la nature, l’humanité se suicide, comme le souligne « Bujak and the Strong Force or God’s Dice » : « genocide has had its day and we’re on to something bigger now. Suicide » (EM 29). L’auto-destruction humaine par interdépendance avec la Terre est consolidée par la déclaration de Nicola : « I identify with the planet, thought Nicola » (LF 396). Ce manifeste écologique est renforcé par des tirades narratoriales visant à dénoncer de manière féroce les agissements humains dans « The Time Disease » notamment : « Me I think it was the twentieth century that did it. The twentieth century was all it took » (EM 72). « The Immortals » se montre encore plus sarcastique à l’encontre de l’être humain : « What was the matter? Was it too *nice* for you or something? Jesus Christ, you were only here for about ten minutes. And look what you did » (EM 130-31). L’indignation du narrateur, derrière laquelle s’entend l’indignation militante de

---

des moyens expéditifs : « I usually end by saying something like, ‘Well, we’ll just have to wait until you old bastards die off one by one’ » (EM 12).

<sup>42</sup> Martin Amis n’a jamais caché son irritation envers la pollution humaine et la subséquente sénescence de la planète qu’elle implique, comme lorsqu’il s’entretient en 1990 avec Mira Stout : « Paradise is a toilet! [...] It’s as if the planet had aged four billion years in the last two centuries. If this had happened to a human being, you’d say, ‘Jesus, what’s he been up to? He looked like Apollo yesterday, now he looks like Methuselah » (Stout). En conversation avec Susan Morrison la même année, Amis souligne de manière analogue le vieillissement fulgurant de la planète qui fait suite au règne humain : « Last week apelike creatures evolved into man. Agriculture began at the weekend. In the last sixty seconds, industrialization began, and in that one minute we turned paradise into a toilet. Certainly it’s man who’s done it » (Susan Morrison 102). Dans un entretien accordé en 2003, Martin Amis reprend des arguments analogues afin d’expliquer la situation unique de l’écrivain contemporain confronté à l’éventuelle mort de la planète : « We write about change, planetary change, changes in consciousness, but also about our own ageing, which has a unique unprecedented affinity with the ageing of the planet because a seventeenth-century novelist or eighteenth-century novelist would have no more sense of the planet getting older, than would the dog at his or her feet... It wasn’t in their consciousness. But now we do very much have a sense of finite time, vis-à-vis the planet » (Noakes 18).

l'auteur<sup>44</sup>, constitue un véritable réquisitoire contre les us et coutumes du 20<sup>e</sup> siècle qui font sombrer l'humanité dans le désespoir :

Rationalism and the industrial revolution. Growth, progress, the whole petrochemical stampede. Just as I was thinking that no century could possibly be dumber than the nineteenth, along comes the twentieth. I swear, the entire planet seemed to be staging some kind of stupidity contest. I could tell then how the human story would end. Anybody could. Just the one outcome. (EM 127)

La finalité de l'indignation amisienne consiste à amener l'être humain à s'amender, comme le suggère de manière oblique « The Time Disease » : « Before me through the restraining bars the sunset sprawls in its polluted pomp, full of genies, cloaked ghosts, crimson demons of the middle sky. Red light: let's stop—let's end it » (EM 82). Bien qu'il semble renvoyer dans un premier temps au soleil ou au monde, le pronom personnel complément « it » peut être interprété de différente manière. En effet, le texte suggère également qu'il est temps de mettre un terme à la pollution qui cause le déclin du ciel. Ainsi, la fiction de Martin Amis dramatise la destruction de l'atmosphère afin de responsabiliser l'homme dont les agissements au 20<sup>e</sup> siècle menacent l'équilibre de la planète et l'avenir de l'espèce humaine. Confirmant ainsi l'opinion de Jeanette Winterson pour qui l'art doit pressentir la vie (« Art does not imitate life. Art anticipates life » [Winterson 1995: 40]), la fiction de Martin Amis met en garde l'humanité contre les dangers que recèle pour l'avenir sa conduite actuelle.

## **VI.2. Le monstrueux sublime des totalitarismes.**

Dans le sillage de l'insouciance du consommateur, *Einstein's Monsters* stigmatise parmi les maux contemporains la dictature de l'argent (« the ever-less-tacit totalitarianism of money » [EM 38]), dénonciation qui correspond à un positionnement idéologique très marqué tant il se situe dans le droit fil du sublime capitaliste condamné par Marx, comme le résume Terry Eagleton :

There is, to be sure, a 'bad' sublime for Marx, along the lines of Hegel's 'bad' infinity: it resides in the restless, overweening movement of capitalism itself, its relentless dissolution of forms and commingling of identities, its confounding of all specific qualities into one indeterminate, purely qualitative process. The movement of the commodity is in this sense a form of 'bad' sublimity, an unstoppable metonymic chain in which one object refers itself to another, to infinity. Like Kant's mathematical sublime, this endless

---

<sup>43</sup> L'expression est reprise de Pascal Zinck, « Double 'je' et jeux du double », *Lectures d'une œuvre : The Remains of the Day de Kazuo Ishiguro*, éd. François Gallix (Paris : Temps, 1999) 77.

<sup>44</sup> Brian Finney rapporte à cet égard que Martin Amis a été critiqué pour avoir adopté dans ses écrits une posture excessivement écologiste : « the portentousness of the reborn eco freak and the whine of the nuke neurotic ». Brian Finney, « What's Amis in Contemporary British Fiction? Martin Amis's *Money* and *Time's Arrow* ». *The Martin Amis Web* 5 Mar. 2003. 20 Dec. 2005 <<http://www.martinamisweb.com/scholarship.shtml>>.

accumulation of pure quantity subverts all stable representation, and money is its signifier. [...] Money for Marx is a kind of monstrous sublimity, an infinitely spawning signifier which has severed all relation with the real, a fantastical idealism which blots out specific value as surely as those more conventional figures of sublimity—the raging ocean, the mountain crags—engulf all particular identities in their unbounded expanse. The sublime, for Marx as for Kant, is *Das Unform*: the formless or monstrous. (Eagleton 1990: 212-13)

L'immense péril que représente l'argent pour l'humanité est illustré dans *Money* par l'entremise de John qui apprend à survivre au 20<sup>e</sup> siècle en lisant des ouvrages très symboliquement nommés : « I read my book—*Freud*, say, or *Hitler*. Not *Money*. *Money* gives me panic attacks, even when the guy is going on about Italian banking or the birth of American corporations. I don't know why » (*M* 321). Bien que le titre du film qu'il doit tourner oscille entre « *Good Money* » et « *Bad Money* » (*M* 332), la terreur s'emparant de John face au gigantisme tentaculaire du capitalisme suggère que l'argent constitue l'un des fléaux contemporains, au même titre que les crimes perpétrés lors de la Seconde Guerre mondiale. Dans *Success*, une terreur analogue des flux monétaires se situe à l'origine de la colère de Gregory (« Damn it, *any* exchange of money for goods fills me with inordinate fear » [*S* 182]) tandis que *Other People* se montre plus directement critique par le biais de l'attitude indignée de Mrs Botham : « But Mrs Botham still couldn't find it in her heart to forgive money. She hated money; she really had it in for money. She would repeatedly abuse money all day long » (*OP* 57). Mary Lamb confirme que l'irascibilité envers l'argent est partagé par tous dans *Other People* : « Money, of course, was still in everyone's bad books; in shops and coffee-bars people talked bitterly about money and its misdeeds » (*OP* 193). Le syntagme prépositionnel « of course » souligne le lien que tisse le texte avec le lecteur et pose comme acquis son consentement tant le caractère négatif de l'argent est présenté comme une évidence empirique. *London Fields* se montre tout autant explicite dans une longue *indignatio* censément attribuable à Guy :

[...] the scurfy smell of old money. It always struck him, the fact that money stank, like the reminder of an insidious weakness inside himself. Of course the poets and the novelists had always patiently insisted as much. Look at Chaucer's cock. Look at Dickens (Dickens was the perfect panning-bowl for myth): the old man up to his armpits in Thames sewage, searching for treasure; the symbolic names of Murdstone and of Merdle, the financier. But all that was myth and symbol, a way of saying that money could somehow be thought of as being smelly, of being scatological. It was frightfully literal-minded of money, he thought, to be actually stinking up the whole place like this. *Pecunia non olet* was dead wrong. *Pecunia olet*. Christ, heaven stops the nose at it... (*LF* 251)

Grâce à cette longue digression intertextuelle qui se veut un « point idéologique » manifeste (Hamon 21)<sup>45</sup>, l'indignation textuelle affleure et apporte ainsi une réponse à la question que Sam pose au lecteur dans *Einstein's Monsters*, dans une sorte d'aparté idéologique : « (money—what is this shit anyway?) » (EM 38). Au-delà de la noirceur gothique et du nihilisme apocalyptique se dégagent par conséquent l'indignation du texte amisien et une axiologie univoque qui vise à condamner ce que Marx dénomme la dangereuse sublimité de l'argent. Brian Finney le note, l'indignation du texte amisien dénonce les travers du capitalisme post-industriel (« the sordid, ugly, threatening phenomenon of late capitalist Western civilization » [Finney 2003]), ce qui confirme l'opinion de Jean-François Lyotard pour qui le totalitarisme redouté par Orwell est, à la fin des années 1980, non d'ordre politique mais d'essence économique (Lyotard 1986 : 142).

L'indignation du texte amisien vise en outre à dénoncer comment la sublimité dégradante du capitalisme débouche sur ce que l'on pourrait appeler, dans le sillage de Jameson, la « commodification de l'humain ». A l'instar de *Money* qui stigmatise l'obsession pécuniaire par le biais d'un John consumé par la consommation<sup>46</sup>, la crise identitaire dont Gregory fait l'expérience dans *Success* exprime les ravages du totalitarisme de l'argent : « I feel like the buckled L of a pound sign or like a note on a thin rippling banner » (S 182). Dans le même ordre d'idées, l'indignation amisienne vise à mettre en exergue l'hégémonie du capitalisme sur les esprits contemporains dans la mesure où Rod ne peut utiliser l'abréviation « Bt » pour renvoyer à son titre « Baronet » de peur que ces deux lettres ne soient interprétées de manière mercantile : « Americans might think that Bt was short for Bought » (HW 91). Dans des sociétés sous la coupe de Mammon comme celle décrite dans *Money*, l'argent finit par faire office de tortionnaire :

We are all stomped and roughed up and peed on and slammed against the wall by money. Should the earth enter turnaround tomorrow, nuke out, commit suicide, then we'll already have our suicide notes, pain notes, dolour bills—money is freedom. That's true. But freedom is money. You still need money. We ought to shake money like a dog shakes a rat. Grrrrrr! (M 270)

Sur le mode démotique qui atteste l'avilissement général induit par l'argent, l'accumulation de verbes à la voix passive et la polysyndète attestent que le fiduciaire, typique du sublime négatif selon Marx, tyrannise et maltraite l'humain. Outre le paradoxe orwellien et le chiasme qui montrent l'ambigu statut de l'argent, l'homophonie entre « dolour » et « dollar » souligne, grâce

---

<sup>45</sup> La valeur normative de cette longue réflexion s'avère d'autant plus évidente que, selon Vincent Jouve, l'intertextualité constitue l'une des indications majeures de lecture (Jouve 2001 : 139-43).

<sup>46</sup> « [John] is consumed by consumerism » (Finney 2003).

à une sorte de *felix culpa*, la tyrannie violente qu'exerce la finance sur la vie humaine. Par le biais du pronom personnel « we », l'indignation utilise la généralisation et incite l'humanité à recouvrer sa dignité (« ought to ») en luttant contre l'emprise capitaliste. Un univers dans lequel la seule sublimité se fonde sur le culte rendu à l'argent<sup>47</sup> ne peut que conduire à l'auto-destruction, comme le résume Brian Finney à propos de John Self : « His only god is money. It proves a destructive god, which is why Self (and Amis in the subtitle) calls *Money* a suicide note » (Finney 2003). Les textes de Martin Amis condamnent les méfaits du capitalisme en des termes très militants dont les articulations rappellent comment Terry Eagleton accuse ce système économique de détruire les fondements de la vie réelle : « It is capitalism which pitches every value into question, dissolves familiar life-forms, melts all that is solid into air or soap opera »<sup>48</sup>.

Outre la condamnation sans appel de l'argent et du système capitaliste, la cupidité des possédants est dénoncée, comme en témoigne le portrait des beaux-frères fort argentés de Demi dans *The Information* :

Here came the husbands, arriving in four Porsche-formation, from the City. How had they spent their Saturday? Buying and selling, Richard assumed, and sleeping with women who hadn't had any children. Car doors slammed, seeming to entrain further illumination from the courtyard lamps and lanterns. He could see them through the window. He could even see their teeth, their slablike teeth, dripping with avidity. (I 268)

Ce passage met en scène le faux sublime ostentatoire de l'argent connoté par l'arrivée triomphale des jeunes hommes (« in four Porsche-formation ») et par leur présence si intense qu'elle illustre le « fiat lux » divin<sup>49</sup> (« Car doors slammed, seeming to entrain further illumination from the courtyard lamps and lanterns »). En réalité, les financiers se distinguent par des traits vampiriques auxquels s'ajoute la carnalité stérile de leurs amours. Apparaît ainsi la négativité de ces personnages dont le symbolisme dysphorique rejaillit sur leur lieu de travail (« the City »). La force perlocutoire de l'indignation amisienne à l'encontre des possédants se fait d'autant plus manifeste que « The Coincidence of the Arts » n'hésite pas à mettre en exergue l'immoralité de la fortune constituée par les familles des deux personnages britanniques :

Rod and Rock: their family trees stood tall. Their family trees stood tall and proud. But what kind of trees were they—weeping willow, sallow, mahogany, ash? And something ailed or cankered them, shaping their branches all arthritic and aghast... The Peels had been among the beneficiaries when, on a single day in 1661, Charles II created thirteen baronetcies on the plantation island of Barbados. [...] But the Peels and the

---

<sup>47</sup> Selon Philip Tew, la religion de l'argent fédère *Money* (« the religion of money » [Tew 95]).

<sup>48</sup> Terry Eagleton, « The Crisis of Contemporary Culture », 1992, *The Eagleton Reader*, ed. Stephen Regan (Oxford: Blackwell, 1998) 149.

<sup>49</sup> La genèse de la lumière constitue selon Boileau l'acte sublime par excellence dont le *fiat lux* divin incarne la plus pure expression. Voir « Introduction de la deuxième partie », page 202.

Robvilles alike had flourished at a time when every English adult with cash or credit owned a piece of it: a piece of slavery. The place where Rock's dad lived had been assembled by massive shipwright profits out of Liverpool, circa 1750. Intelligence of these provenances could never be acknowledged openly by either of the two men. [...] Still, Rock was a businessman. And he had never expected business to be pretty. (HW 88)

Par cette leçon d'histoire, le texte amisien met à la question la richesse des tenants du pouvoir<sup>50</sup>, en montrant que l'arbre généalogique de ces familles prestigieuses ne présente aucun lien avec l'arbre de la vie. Ce passage, comme le préconise Cicéron pour susciter l'indignation du destinataire, incite ainsi le lecteur à considérer que la richesse peut être le fruit d'une injustice sociale et historique. Si la domination du totalitarisme économique dans l'axiologie amisienne confirme les affinités qui unissent selon Jameson postmodernisme et capitalisme<sup>51</sup>, elle montre également l'engagement idéologique de la fiction amisienne qui souhaite apporter son correctif à la sublimité néfaste du capitalisme<sup>52</sup>.

Outre ce qu'elle décrit comme le totalitarisme insidieux d'un capitalisme monstrueusement sublime, la fiction de Martin Amis s'emploie à dénoncer la terreur politique, comme en témoigne dans *London Fields* la référence aux « Khmer Rouge » (LF 142). C'est toutefois le nazisme qui constitue pour la fiction amisienne le crime majeur du 20<sup>e</sup> siècle. *Money* se montre militant sur ce point grâce à John qui, sous l'impulsion de Martina, découvre la barbarie de l'hitlérisme :

As for Hitler, well, I'm consternated. I can't fucking believe this stuff. Look how far he spread his violence. And I thought *I* was aggressive. Boy, Germany must have had some dizzy spell or drunk on, in the Thirties

---

<sup>50</sup> Suivant les brisées de la comédie qui, comme l'a fait apparaître le premier chapitre de cette étude, s'amuse de la colère sociale des Prométhée de pacotille, le sublime amisien se montre particulièrement acerbe à l'égard des possédants. Une telle dénonciation met en perspective l'affirmation de Carter Kaplan pour qui Martin Amis traiterait dans *The Information* les pauvres et les minorités avec un mépris peu recommandable : « There is something contemptuous in Martin Amis's treatment of the poor and minorities that goes beyond the license of literary realism ». Carter Kaplan, rev. of *The Information*, by Martin Amis, *World Literature Today* 70.1 (Winter 1996): 189. Une telle prise de position est d'autant plus surprenante que *The Information* éreinte de manière systématique la figure du parvenu qu'incarne Gwyn. Que dire par ailleurs du traitement infligé à la riche héritière Lady Demeter et à sa famille aliénée ?

<sup>51</sup> Dans la conclusion de *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Fredric Jameson rappelle qu'il existe pour lui une totale fusion entre le postmodernisme et le capitalisme : « our perspective here, which consistently affirms the identity of postmodernism with capitalism itself in its latest systematic mutation [...] » Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991; Durham: Duke UP, 2001) 343.

<sup>52</sup> L'on voit ici que la fiction résistante de Martin Amis, écrivain pourtant réputé être postmoderne, apporte une réponse sous forme de démenti à l'interrogation qui se fait jour à la fin du texte que Fredric Jameson consacre en 1983 aux liens que tisse le postmodernisme avec la société de consommation : « There is some agreement that the older modernism functioned against its society in ways which are variously described as critical, negative, contestatory, subversive, oppositional and the like. Can anything of the sort be affirmed about postmodernism and its social moment? We have seen that there is a way in which postmodernism replicates or reproduces—reinforces—the logic of consumer capitalism; the more significant question is whether there is also a way in which it resists that logic. But that is a question we must leave open » (Jameson 1983: 179).



and Forties there, to have given headroom to a sick little gimp like him. I'm consternated. I can't believe this stuff. And you're telling me it's *true*? (M 297-98)

Retranscrire sur le mode démotique, l'indignation incrédule de John trahit l'ampleur incommensurable du crime contre l'humanité commis par les nazis<sup>53</sup>. *Money* réitère cette leçon axiologique en montrant la nouvelle conscience historique<sup>54</sup> de John lorsque ce dernier se réjouit de l'issue du Reich : « I sat with *Hitler* on my lap—night of the generals, scorched earth, collapse and humiliation and death: a happy ending » (M 334). Alors que John se réjouit que le régime nazi ne dure pas le millénaire escompté par la vanité hitlérienne (ce que *London Fields* appelle « Hitlerian hubris » [LF 395]), l'état du monde à la fin du siècle ne laisse tout de même pas d'inquiéter tant la dévastation fait rage. C'est notamment ce que laisse entendre Nicola : « From what she knew about events in the Middle East, from what she gathered from what remained of the independent press (contorted comment, speculation), it seemed possible to argue that Hitler was still running the century—Hitler, the great bereaver » (LF 395). L'homéotéleute qui fait rimer « Hitler » avec « bereaver » trahit le contenu idéologique de la remarque faite par Nicola, laquelle s'indigne de l'état de la planète et cherche à communiquer au lecteur son irritation envers la figure de proue du nazisme.

*Time's Arrow* dépeint plus systématiquement encore les mécanismes de « l'Horreur absolue, la faute impardonnable » de l'Holocauste<sup>55</sup> :

Here the guards have a habit of touching the women. Sometimes—certainly—to bestow a jewel, a ring, a small valuable. But at other times quite gratuitously. Oh, I think, they mean well enough. It is done in the irrepressible German manner: coltishly, and with lit face. And they only do it to the angry ones. And it definitely has the effect to calm them down. (TA 130)

Contraint par la technique narrative du rebours à reconstruire la scène et le sens par antiphrase<sup>56</sup>, le lecteur qui peut difficilement ignorer les principales caractéristiques de l'horreur nazie<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> David Moyle note à ce propos que les textes de Martin Amis se confrontent à une barbarie telle qu'elle n'en paraît plus réelle : « to express the inexpressible, to write about a reality (ours) in which the level of savagery often seems unreal » (Moyle 313-14).

<sup>54</sup> La lecture de cet ouvrage s'inscrit dans le programme éducatif qu'élabore Martina à l'attention de John pour l'amener à mieux comprendre la situation contemporaine de l'humanité : « a how-to kit for the twentieth-century » (M 334). Il est difficile de ne pas considérer que ce processus d'édification diégétique s'adresse de concert au lecteur empirique.

<sup>55</sup> Expression empruntée à Liliane Louvel (164).

<sup>56</sup> Comme le rappelle Martin Amis en entretien, l'entropie temporelle et causale permet d'accroître le rôle du lecteur dans la renormalisation d'Auschwitz : « another oddity of the book is that the moral work has to be done by the reader » (Weich).

<sup>57</sup> L'incompréhension historique et axiologique ne constitue, pour Brian Finney, qu'un écueil théorique tant, selon le critique, les camps de la mort font dorénavant partie d'une sorte de connaissance culturelle possédée par tous : « And there is the modern reader's sinking knowledge of what really went on at Nazi death camps like Auschwitz » (Finney 2003). Bien qu'il soit possible d'objecter que Brian Finney fait preuve d'un optimisme excessif, il paraît toutefois

comprend que les attentions et autres attouchements des gardes correspondent en réalité à des exactions ou à des brimades. Le texte fait par ailleurs en sorte de condamner de tels agissements grâce à l'adverbe « gratuitously » dont le sémantisme reste identique dans un monde à rebours comme dans un univers défilant normalement. Si l'on en croit David Moyle, c'est dans cette perspective sans cesse contradictoire confinant à la diplopie interprétative que se loge la portée axiologique de *Time's Arrow* : « By describing the terrors of our modern civilization in such a way that they appear to be celebrations, miracles of goodwill, Amis forces us to react against our instincts, to behave unnaturally in the face of horrific events » (Moyle 313-14).

La cupidité barbare des militaires nazis est encore plus clairement dénoncée par un texte faussement candide : « Entirely intelligibly, though, to prevent needless suffering, the dental work was usually completed while the patients were not yet alive. The *Kapos* would go at it, crudely but effectively, with knives or chisels or any tool that came to hand » (TA 129-30). Faisant en effet mine de louer l'extraordinaire sollicitude des gardes par l'entremise d'un narrateur émerveillé, ce passage traduit l'avidité nazie grâce notamment au syntagme nominal « any tool that came to hand ». En effet, le déterminant indéfini « any » opère un parcours des intruments utilisés pour spolier les prisonniers, parcours lors duquel « [v]olontairement l'énonciateur s'en tient à l'identification minimale et générique » du substantif « tool ». Accentué par le substantif « tool » qui a le statut lexical d'hyperonyme, le « désir d'imprécision » manifesté par l'énonciateur<sup>58</sup> dévoile l'âpreté des nazis à la curée. Ainsi, le texte amisien cherche à susciter l'indignation du lecteur en lui faisant cerner la nature méprisable et inédite du crime nazi, quête herméneutique programmée par le sous-titre de *Time's Arrow* : « *The Nature of the Offence* »<sup>59</sup>. Grâce à son labeur interprétatif rendu incessant par la narration à rebours, le lecteur est amené à prendre conscience de l'incommensurable crime nazi, dans un processus d'implication que résume Madelena Copley-Gonzalez : « It is precisely in this process of turning things round that we are led to recreate this horror in all its revolting particulars, examining the act back to front,

---

très difficile de redouter qu'un lecteur occidental contemporain soit tenté, en raison d'une totale ignorance historique, de prendre au pied de la lettre la bienveillance des gardes nazis d'Auschwitz.

<sup>58</sup> L'analyse du marqueur « any » est empruntée à Pierre Cotte (Cotte 1996 : 220).

<sup>59</sup> Dans la postface, Martin Amis rappelle qu'il emprunte cette expression à Primo Levi : « My alternative title was *The Nature of the Offence*—a phrase of Primo Levi's. The offence was of such a nature that perhaps we can see Levi's suicide as an act of ironic heroism, an act that asserts something like: My life is mine and mine alone to take. The offence was unique, not in its cruelty, nor in its cowardice, but in its style—in its combination of the atavistic and the modern » (TA 176).

from an angle which makes it strange and then sickeningly familiar » (Cropley-Gonzalez 1996 : 125)<sup>60</sup>.

Plus encore que les soldats vénaux et brutaux, *Time's Arrow* condamne par antiphrase les médecins nazis d'Auschwitz qui jouent aux apprentis sorciers et pêchent par *hubris* : « *Hier ist kein warum*<sup>61</sup>. Here there is no why. Here there is no when, no how, no where. Our preternatural purpose? To dream a race. To make a people from the weather. From thunder and from lightning. With gas, with electricity, with shit, with fire » (TA 128). Comme le suggèrent les multiples anaphores, épizeuxes et homéoptotes de cette tirade enthousiaste, le texte feint de célébrer sur le mode sublime la genèse d'une race à laquelle président les médecins nazis doués d'attributs divins. Or l'horreur ne tarde pas à souiller cette impression magique de création euphorique dans la mesure où une référence scatologique incongrue (« with shit ») dénonce l'imposture macabre accomplie par les médecins-bourreaux qui, à l'instar de faux prophètes, détruisent la vie au lieu de l'engendrer. La monstruosité sublime de cette entreprise criminelle devient plus explicite encore dans la mesure où le narrateur se glorifie paradoxalement de l'emprise scatologique sous laquelle vit Auschwitz : « The Auschwitz universe, it has to be allowed, was fiercely coprocentric. It was *made* of shit. [...] we sometimes refer to Auschwitz as Anus Mundi. I can think of no finer tribute than that » (TA 133). Par le sublime parodique sur lequel débouche l'expression Anus Mundi qui reprend et déforme l'*Agnus Dei* de la liturgie, la fiction amisienne fait mine de rendre hommage au plus célèbre camp de la mort tout en mettant au jour l'aberration morale d'Auschwitz, comme le souligne Donald E. Morse : « time in Amis's novel serves to unmask evil » (Morse 218). Suivant les brisées d'Alain Badiou, Amis fait comprendre par

---

<sup>60</sup> De la même manière, Donald E. Morse souligne que la narration à rebours demande au lecteur un effort d'imagination tel que ce dernier ne peut être protégé de l'horreur par la médiation et la distance esthétique : « By so involving the reader Amis insures that far from aestheticizing the atrocities or providing aesthetic pleasure from the misery and pain of the victims as Adorno feared, this process renders them part of the reader's immediate experience since in re-reversing time the reader must impel time forward towards the full banality of its horror, for all the potentialities which become possibilities, only one will be actualized. Thus historical reality is brought back to consciousness through imagination ». Donald E. Morse, « Overcoming Time: 'The Present of Things Past' in History and Fiction », *The Delegated Intellect: Emersonian Essays on Literature, Science and Art in Honor of Don Gifford*, ed. Donald E. Morse (New York: Lang, 1995) 217.

<sup>61</sup> Reprise comme un *leitmotiv* par le texte (« *Hier ist kein warum...* » [TA 133]), cette formule lapidaire est empruntée à Primo Levi, comme le note Pearl K. Bell : « In his memoir of the camp, Levi recalls plucking an icicle from a window only to have it snatched away by a guard. When he asked 'Warum?' the guard replied '*Hier ist kein warum*' ». Pearl K. Bell, « Fiction Chronicle », rev. of *Time's Arrow*, by Martin Amis, *Partisan Review* 59.2 (1992): 286. Bell relève par ailleurs l'effroi, propice au sublime, que véhicule cette formule : « the only genuinely chilling words in this novel » (Bell 286).

l'inversion du temps et de la causalité que le nazisme, à l'instar du Mal, « est le processus d'un simulacre de vérité »<sup>62</sup>.

L'indignation qui fédère la tonalité de *Time's Arrow* repose en outre sur un fort ancrage historique par le biais du personnage dénommé « Uncle Pepi » qui peut être interprété comme une version fictionnelle de Joseph Mengele<sup>63</sup>, l'un des principaux artisans de la Solution finale<sup>64</sup>. Décrite comme messianique, la survenue de Uncle Pepi renforce la description monstrueusement sublime de l'Holocauste tant le lecteur, rompu à l'exercice de l'exégèse antiphastique, comprend que ce personnage constitue une figure mortifère : « We needed magic, to resolve significance from what surrounded us, which scarcely permitted contemplation: we needed someone godlike—someone who could turn this world around. And in due course he came... » (TA 127). La terreur qui s'empare du lecteur à la vue de l'aposiopèse s'amplifie lorsque Tod relate sur le mode héroïque les activités du docteur de la mort : « 'Uncle Pepi' was then sometimes obliged to bring them to their senses with a few slaps about the face. The corpses were pink and blue-bruised. Death was pink but yellowish, and contained in a glass cylinder labelled *Phenol* » (TA 137). Loin d'être témoin d'une résurrection collective, le lecteur reconstitue la vérité : le génocide d'une population perpétré par des docteurs adeptes de pratiques léthales, comme le renforce le prénom Tod signifiant la mort en allemand<sup>65</sup>. La lecture inversée à laquelle est perpétuellement soumis le lecteur accentue l'effet pragmatique du texte, comme le résume Madelena Croyley-Gonzalez : « This imposed *flashbacktofront* makes the story doubly horrible » (Croyley-Gonzalez 1996 : 124). En d'autres termes, la technique rhétorique du « mentir-vrai » systématisée par *Time's Arrow* renforce les valeurs de respect de la vie d'autrui que bafoue l'entreprise nazie<sup>66</sup>.

L'horreur des camps de la mort apparaît de manière plus forte encore grâce à la naïveté avec laquelle Tod relate, comme s'il s'agissait d'exploits, les tortures qu'inflige à ses patients

---

<sup>62</sup> Alain Badiou, *L'éthique : essai sur la conscience du mal* (Paris : Hatier, 1998) 69.

<sup>63</sup> Voir sur ce point M. John Harrison (21) ou Uwe Klawitter (187)

<sup>64</sup> Surnommé « Angel of Death » ou « Todesengel » en allemand, Josef Mengele (1911-1979) fut l'un des médecins bourreaux d'Auschwitz : « Nazi doctor at Auschwitz extermination camp (1943-45) who directed the operation of the gas chambers and conducted medical experiments on inmates in pseudoscientific racial studies ». « Mengele, Josef », *The New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., vol. 8, 1986.

<sup>65</sup> Outre qu'il est associé à la mort, ce personnage, autrement prénommé Odilo, accumule les connotations dysphoriques dans la mesure où Odilo évoque, pour Madelena Croyley-Gonzalez, l'adjectif « odious » (Croyley-Gonzalez 1996 : 131).

<sup>66</sup> Pour Julia Kristeva, « le mentir-vrai » exprime « l'ambition de dire la vérité à travers mille déguisements, masques et théâtralité » (Kristeva 1996 : 193).

Uncle Pepi, docteur de l'extermination quasi certaine<sup>67</sup> : « As to the so-called 'experimental' operations of 'Uncle Pepi': *he* had a success rate that approached—and quite possibly attained—100 per cent. A shockingly inflamed eyeball at once rectified by a single injection. Innumerable ovaries and testes seamlessly grafted into place. Women went out of the lab looking twenty years younger » (TA 143). Grâce à cette accumulation morbide qui procède par hypotypose, *Time's Arrow* cherche à faire visualiser au lecteur l'ampleur du crime contre l'humanité commis par les nazis, au premier rang desquels sont condamnés les médecins ayant collaboré à la « Solution finale » en contradiction avec le serment d'Hippocrate dont se rit, tel un démon, Tod : « Tod had a good laugh at that... » (TA 32)<sup>68</sup>. Pour susciter l'indignation du lecteur, le texte dépeint la cruauté insoutenable des énucléations systématiques perpétrées par Uncle Pepi : « On his desk he had a box full of eyes. It was not uncommon to see him slipping out of his darkroom carrying a head partly wrapped in old newspaper [...]. The next thing you knew, there'd be, oh, I don't know, a fifteen-year-old Pole sliding off the table and rubbing his eyes and sauntering back to work, accompanied by an orderly and his understanding smile » (TA 142). Le lecteur, en reconstituant cet incident à partir de son issue et jusqu'à son commencement, comprend qu'il s'agit là d'une nouvelle illustration de la cruauté médicale dirigée par Uncle Pepi. Par la description de scènes stupéfiantes d'horreur, *Time's Arrow* réussit à montrer que l'esprit du nazisme constitue l'exact inverse de l'humanité, comme le relève Michiko Kakutani : « With such shocking passages, Mr. Amis creates a devastatingly specific portrait of the Nazis' warped mentality: only in a completely upside-down, backward world, he suggests, are their actions comprehensible »<sup>69</sup>. Par conséquent, la leçon de *Time's Arrow* se veut l'antonyme du verdict

---

<sup>67</sup> Brian Finney note la perspective candide du narrateur : « There is the naive narrator's celebration of Odilo's seeming miracles of healing » (Finney 2003).

<sup>68</sup> Greg Harris souligne que le comportement de Tod à Auschwitz est régi par une opposition absolue à la déontologie médicale (« Tod (then 'Odilo') was able to effectively perform his work as a Nazi doctor, which necessitated his adherence to a fundamentally un-Hippocratic oath [...] »), constat qu'établit en termes similaires Brian Finney : « There is Odilo's perverted misinterpretation of the Hippocratic oath » (Finney 2003). Greg Harris, « Men Giving Birth to New World Orders: Martin Amis's *Time's Arrow* », *Studies in the Novel* 31.4 (Winter 1999): 490. En d'autres termes, *Time's Arrow* transpose dans la littérature les théories de Robert Jay Lifton pour qui « seule une forme de schisme ou de dédoublement peut expliquer la bipolarité » des médecins nazis devenus bourreaux dans les camps de concentration. Robert Jay Lifton, *Les médecins nazis : le meurtre médical et la psychologie du génocide*, traduit de l'américain par Bernard Pouget (Paris : Laffont, 1989) 458. Martin Amis reconnaît l'importance considérable de l'ouvrage de Robert Jay Lifton sur la genèse de *Time's Arrow* : « I also owe a great debt to my friend Robert Jay Lifton. Two summers ago I found myself considering the idea of telling the story of a man's life backward in time. Then, one afternoon, after a typically emotional encounter on the tennis court, Lifton gave me a copy of his book *The Nazi Doctors*. My novel would not and could not have been written without it » (TA 175).

<sup>69</sup> Michiko Kakutani, « Time Runs Backward to Point Up a Moral », *New York Times Book Review* 22 Oct. 1991, 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-arrow.html>>.

enthousiaste rendu par Tod concernant Auschwitz : « It would be criminal—it would be criminal to neglect the opportunity which Auschwitz affords for the furtherance... » (TA 142). Le lecteur déduit de cette déclaration que le véritable crime serait d'oublier Auschwitz et d'occulter les leçons que l'humanité doit en tirer pour l'avenir, visées téléologiques suggérées par l'apostrophe. Le texte souligne grâce aux italiques le devoir de mémoire qui incombe au lecteur, tâche cruciale car « l'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination » (Baudrillard 1981 : 77). Loin de parasiter la leçon axiologique, l'inversion temporelle et causale se met au service de la portée idéologique du texte en exigeant du lecteur un effort inhabituel de reconstruction mentale. *Time's Arrow* confirme ainsi l'intuition de Frédéric Regard pour qui « l'entropie est un anti-totalitarisme » (Regard 1996a : 49). Ainsi, Amis « essaie de réchauffer un événement historique froid » (Baudrillard 1981 : 78) afin, comme le précise Donald E. Morse, de le prendre présent à l'esprit du lecteur contemporain : « in other words, he [Amis] present-ed those past events » (Morse 219)<sup>70</sup>. La conclusion de Donald E. Morse est reprise et complétée par Anne-Laure Fortin-Tournès pour qui la présentation qu'opère *Time's Arrow* permet d'accéder au sens de la Shoah : « *Time's Arrow* ne représente pas la Shoah, il la présente, en lui faisant systématiquement **rendre sens** »<sup>71</sup>.

Bien qu'elle repose en grande partie sur le labeur interprétatif du lecteur, la renormalisation causale et axiologique d'Auschwitz s'appuie en outre sur l'indignation de divers personnages qui se font porteurs des normes textuelles. A l'instar du rôle joué par Lucy dans *Dead Babies*<sup>72</sup>, l'épouse de Tod dénonce sur un ton indigné le travail pseudo-médical effectué par son mari dans les camps de concentration : « I also got the distinct impression that Herta disapproves of the work I am doing here. In her incensed whisper she called me names I didn't understand. They made her face ugly, even in the dark. Why can't I answer? » (TA 140-41). Outre qu'il met en lumière l'incapacité de Tod à répondre, le modal « can't » inclus dans la

---

<sup>70</sup> Frank Kermode partage l'enthousiasme de Donald E. Morse en soulignant l'intérêt tant artistique qu'axiologique de la narration à rebours : « If one asks whether such an effort of fantasy and contrivance is worth the very considerable trouble involved, for reader as well as author, the answer, in the case of *Time's Arrow*, is emphatically yes. For the author it was an extraordinary feat—for readers it is a genuine test—of imagination ». Frank Kermode, « In Reverse », rev. of *Time's Arrow*, by Martin Amis, *London Review of Books* 12 Sept. 1991: 11. Dès lors, on comprend mieux la finalité de la narration à rebours. Comme le rappelle Martin Amis, *Time's Arrow* cherche à défamiliariser l'horreur d'Auschwitz pour mieux la rendre présente à l'esprit du lecteur : « Those images of the rail tracks and the smoke stacks and the terrible emaciated bodies are almost too familiar to us now. There has to be another route to Auschwitz » (Weich).

<sup>71</sup> Anne-Laure Fortin-Tournès, « Violer, voiler, voir dans *Time's Arrow* de Martin Amis », *Tropismes* 10 (2002) : 270. Nous respectons la typographie d'origine.

<sup>72</sup> Voir « Chapitre III », page 166.

question finale suggère également qu'il n'est pas de contradiction possible à la désapprobation de Herta. Se fondant sur le onzième « lieu » rhétorique par lequel l'orateur tente de susciter l'indignation, Herta montre que le crime perpétré par son mari ne se peut excuser car il est commis par celui qui, en tant que médecin, avait « le moins le droit de le faire » (Cicéron 137). La colère de Herta, laquelle fait office de personnage « évaluateur » (Hamon 1984 : 35), aiguille d'autant mieux la quête axiologique du lecteur qu'elle se montre à plusieurs reprises intraitable envers Auschwitz : « In one of her baffling letters Herta goes so far as to question the *legality* of the work we are doing here » (TA 141-42). En contraste avec la continuelle perplexité de Tod, l'indignation du personnage féminin trahit l'engagement de *Time's Arrow* qui vitupère la fondamentale indécence des forfaits commis à Auschwitz par la caste clivée des médecins-bourreaux analysés par Robert Jay Lifton<sup>73</sup>. *Time's Arrow* dévoile également la culpabilité de Tod grâce à l'antiphrase. En effet, Tod Friendly s'appelle Odilo Unverdorben lorsqu'il sévit à Auschwitz, patronyme qui connote « le non gâché, le non abîmé, le non souillé, le non altéré » (Morel 1995 : 55). Tod Friendly/Odilo Unverdorben symbolise le fantasme de pureté raciale sur lequel repose ce que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dénomment « le mythe nazi »<sup>74</sup>. Par ce nouveau recours à l'antiphrase, *Time's Arrow* dénonce la culpabilité du bien mal nommé Unverdorben et la souillure mentale et morale qui gît au cœur même du nazisme.

Outre la voix indignée de Herta, *Time's Arrow* souligne l'horreur des agissements nazis par le biais du double qui se tapit dans le corps même de Tod : « Calling on powers best left unsummoned, he took human beings apart—and then he put them back together again. For a while it worked (there was redemption) [...] But of course you shouldn't be doing any of this kind of thing to human beings... » (TA 156). La voix de l'âme dont Tod s'est séparé à son arrivée à Auschwitz<sup>75</sup> constitue un point-valeur crucial qui parachève la transmission axiologique en montrant les dangers liés à la perte du sens moral. L'aposiopèse renforce la mise en garde véhiculée par l'auxiliaire de modalité « should » à la forme négative. La dénonciation du nazisme

---

<sup>73</sup> Pour Robert Jay Lifton, les docteurs de la mort agissent en contradiction absolue avec les principes médicaux car ils deviennent à Auschwitz « deux ensembles agissants, de telle façon qu'un moi partiel agisse comme un moi entier » (Lifton 459).

<sup>74</sup> Ces auteurs rappellent que le mythe nazi repose sur l'exaltation de « la puissance de la race, ou du peuple, du *völkisch* [...] [L]a race, le peuple, tient au sang, et non à la langue. Cette affirmation est sans cesse reprise par Rosenberg et par Hitler : le sang et le sol, *Blut und Boden*. [...] C'est ainsi, en particulier, qu'il y a un sang aryen, que Rosenberg fait remonter à l'Atlantide ». Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi* (1980 ; Paris : Aube, 2005) 51-53.

<sup>75</sup> Michel Morel émet en effet l'hypothèse que le double tapi au sein du corps de Tod correspond à l'âme de ce dernier. Voir « Introduction générale », page 15.

débouche ainsi sur un impératif moral de deux ordres : ne jamais séparer l'âme du corps sous peine de commettre l'irréparable et ne jamais soumettre les êtres humains à des traitements rappelant Auschwitz. Plaidoyer pour le respect de la vie humaine (« plea for bringing out creation rather than destruction, for our world not to fall back into the horrors of the past » [Brendle 437]), *Time's Arrow* incarne pour Brian Finney la pointe extrême de l'indignation auctoriale : « The way Amis makes use of the technique of narrative reversal is responsible for the savage irony of this book. It is not surprising that *Time's Arrow* has been compared to Swift's *A Modest Proposal*, for it shares with that work an indignation that is all the more powerful for its restraint » (Finney 2003). Dans l'*indignatio*, la colère œuvre de concert avec la raison de l'orateur ou de l'écrivain afin d'amener l'auditeur ou le lecteur à partager le système axiologique défendu par le texte.

### **VI.3. Le viatique sublime de l'art.**

Si la fiction de Martin Amis dénonce les discours faussement sublimes que représentent la science, le capitalisme et le nazisme, elle se montre tout autant acerbe envers ce qu'elle perçoit comme l'imposture religieuse. Même si « The Janitor on Mars » pose que la religion et l'art sont marqués par un désir analogue de permanence (« Art and religion are rooted in the same hunger for immortality » [HW 154]), la comparaison n'ambitionne en fait que de dénoncer les limites inhérentes à la religion. Selon l'irascible concierge martien, le retard qu'accuse l'humanité sur le reste de l'univers tient à la persistance de la religion terrestre : « Next: terrestrial religion and its scarcely credible tenacity. Everywhere else, they just kick around a few myths for a while and then snap out of it when science gets going » (HW 153). Ironiquement, le texte souligne que l'évolution de la pensée humaine telle qu'elle est définie par les âges successifs d'Auguste Comte semble s'appliquer à toutes les planètes de chacun des univers, à l'exception de la Terre. Le gardien extraterrestre vitupère la religion car cette dernière freine, en raison de son obscurantisme, le développement du savoir humain : « This Aristarchus happens on a completely coherent heliocentric system. He spreads the word around the land. And what happens? Ptolemy. Christianity. You weren't ready. So it had to sit and wait two thousand years for Copernicus. Stuff like that happened all the time » (HW 156). La religion est mise en accusation car elle entraverait l'illumination humaine, archaïsme intellectuel dénoncé de manière lapidaire par une définition très acerbe de la Bible : « the holy book of one of your Bronze Age nomad tribes »



(*HW* 156). En replaçant les religions monothéistes issues de la Bible dans un creuset tellement ancestral qu'il en devient ridicule, le texte de Martin Amis déplore la manière dont l'humanité s'inféode à des croyances ostensiblement surannées. Toutefois, Samson dans *London Fields* dénonce avec une virulence égale les croyances modernes qui abandonnent toute prétention aux mystères de la transcendance et deviennent ouvertement loufoques : « humans worshipped the human, the anthropomorphic. They worshipped promiscuously: anybody. An Indian keep-fit fanatic, an Ethiopian mass-murderer, a nineteenth-century angel called *Moroni*—Guy's own Catholic God or Nobodaddy » (*LF* 148). Alors qu'étymologiquement la religion est censée lier les hommes, cette liste montre que la désunion prévaut et que la religion constitue en outre un dangereux facteur de dissensions. Par le biais d'un aparté narratorial, *The Information* vilipende les croyances des Mormons en se livrant à une analyse lexicale du patronyme dont est affublé le prophète : « Big clue, that: Moroni. Moron with an *i* on the end of it. Moronic without the *c* » (*I* 173). En mettant en lumière l'idiotie langagière qui se dégage de ce patronyme, *The Information* cherche à communiquer au lecteur l'idée que la religion équivaut à « la castration de la raison »<sup>76</sup>.

Outre l'imposture incarnée par le sublime religieux prétendument afférent aux divers monothéismes et dévoyé par des communautés à tendances sectaires, c'est l'idée même d'un culte rendu à un Dieu transcendant que la fiction de Martin Amis condamne avec indignation. Le concierge de Mars ne cache pas son mépris envers la manière dont les humains s'avilissent en adorant une entité unique et suprême qu'ils considèrent comme leur créateur : « This entity [the Ultrajantor], through his surrogate the Third Observer, created life on Mars. And what am I supposed to do about Him? *Worship* Him? You must be out of your fucking mind. That's *your* thing. When all is said and done, you *are* very talented adorers » (*HW* 154). Grâce à cette variante martienne du procédé de l'œil neuf, la religion apparaît comme une absurdité néfaste à l'épanouissement du genre humain. Au contraire, le véritable sublime ne saurait être transcendant mais peut devenir immanent pour peu que l'homme tente, grâce à une révolution mentale, de se substituer à Dieu, métamorphose que résume le robot martien : « For us, 'God' isn't top-down. He's bottom-up. Why yearn for a power greater than your own? Why not seek to become it? » (*HW* 154). Par le biais de deux questions rehaussées d'une anaphore, le gardien qu'agacent les mœurs humaines propose de supplanter la religion transcendante par un humanisme immanent. Samson dans *London Fields* partage l'indignation de ce personnage mystérieux lorsqu'il pose que

---

<sup>76</sup> Cette expression est empruntée à Jacques Derrida qui l'utilise non à propos de la religion mais pour analyser les

la disparition de Dieu ne constitue en rien une perte mortelle pour l'humanité : « The death of God was possibly survivable in the end » (*LF* 132). Concluant la célèbre déclaration nietschzéenne, Samson replace l'homme au centre du monde dans un mouvement humaniste qui proclame au sens littéral la religion humaine.

Alors que la religion échoue à mettre l'humanité en rapport avec une authentique transcendance, l'intelligence atteint une vitesse telle qu'elle en devient sublime : « Thoughts, it might please you to learn, are infinity-tending and travel at the speed of light » (*HW* 141). L'infini véritable réside dans la noèse humaine, et plus précisément, dans l'intelligence des artistes. C'est ce que souligne « The Janitor on Mars » en prenant l'exemple apparemment paradoxal de l'astronomie : « I quote: 'Two lesser stars, or satellites, revolve around Mars; whereof the innermost is distant from the center of the primary planet exactly three of its diameters, and the outermost five.' That's not one of your early Mars watchers, some chump like Schiapperelli, or Percival Lowell. That's *Gulliver's Travels* » (*HW* 143). Plus précise que les théories scientifiques une fois encore mises à l'index, la littérature est en prise avec la réalité du monde phénoménal dont elle peut mettre au jour la véritable configuration. Un tel plaidoyer pour la pensée artistique se confirme lorsque le concierge explique à l'aréopage humain présent devant lui que l'art permet de tutoyer la vérité : « Congratulations. The only time you ever get anywhere is when you follow the artistic pulse » (*HW* 143). Le présent se fait ici gnomique et insuffle à cette déclaration la force d'une vérité générale. Une telle sentence est encore avalisée par la supériorité du poète visionnaire sur le scientifique aveugle et impuissant : « Your scientists had no idea what to look for or where to look for it, but your poets, I sometimes felt, divined the universal... » (*HW* 155). L'aposiopèse, typique du style sublime selon Longin, met en relief le fait que l'art constitue une sorte d'éclair à l'origine de moments épiphoniques lors desquels l'humanité découvre la vérité du monde. L'ambiguïté du vocable « divine » qui est tantôt verbe tantôt adjectif renforce en outre l'idée que le surhomme de lettres se substitue à Dieu afin d'aider l'humanité à recouvrer sa dignité.

L'art constitue le domaine dans lequel l'homme montre véritablement son excellence et sa supériorité par rapport au reste de l'univers :

Art is not taken very seriously elsewhere in this universe or in any other. Nobody's interested in art. [...] It may be that nobody's interested in it because nobody's any good at it. 'Painters'—if you can call them that—never get far beyond finger smear and stick figures. And, so far as 'music' is concerned, the Ultraverse in its entirety has failed to advance on a few variations on 'Chopsticks'. Plus the odd battle

---

théories kantienne de l'apocalypse (Derrida 1983 : 47).

hymn. Or battle chant. Likewise, 'poets' have managed the occasional wedge of martial doggerel. There are at least a dozen known limericks. And that's about it. (HW 154)

La nullité artistique des sociétés spatiales soi-disant très avancées est dénoncée par l'inventaire fort succinct d'œuvres qui frappent par leur caractère primitif. Apparaît ainsi le caractère unique de l'humanité qui excelle dans le domaine où les divers mondes disséminés dans les multiples univers brillent par leur insigne médiocrité. Pareillement, le narrateur autodiégétique de « The Immortals » vante les mérites artistiques de l'humanité. Bien qu'il fustige tout d'abord le Moyen Age (« The arts and crafts stank » [EM 126]), il rend compte de la Renaissance, comme s'il s'agissait d'un moment transcendant de perfection intellectuelle :

Know what my favourite period was? Yes: the Renaissance. You really came through. To tell the truth, you astonished me. [...] I was in Oslo when I heard what was happening. I dropped everything and was on the next boat to Italy, terrified I'd miss it. Oh, it was heaven. Those guys, when they painted a wall or a ceiling or whatever—it stayed painted. We were *living* in a masterpiece over there. (EM 126)

L'euphorie transcendante qui s'empare du narrateur dès l'avènement de la Renaissance (« Oh, it was heaven ») traduit que l'émotion artistique constitue un mouvement de l'âme, voire le transport divin qu'exprime étymologiquement l'enthousiasme<sup>77</sup>. A la religion qu'elle vilipende car il s'agit d'un crime contre l'intelligence humaine, la fiction amisienne substitue la religion euphorique de l'art. L'homme ne descend ni du singe, ni de Dieu mais du signe et de l'art<sup>78</sup>.

La foi qu'accorde la fiction amisienne à l'art se fait plus explicite si l'on songe à la fonction de témoignage qui incombe à la création humaine. C'est ce rôle joué par le désir artistique que finit par comprendre le concierge martien, lequel imagine dans un premier temps que l'art cause les catastrophes historiques affligeant l'humanité :

Like Guernica happened so Picasso could paint it. No Beethoven without Bonaparte. The First World War was to some extent staged for Wilfred Owen, among others. The events in Germany and Poland in the early 1940s were set in motion for Primo Levi and Paul Celan. Etcetera. But I'm already getting the feeling it isn't like that. It isn't like that, is it, Miss World?  
'No, sir,' said Miss World. 'It isn't like that.'  
'I didn't really think so.' (HW 155)

La réponse laconique de Miss World et la subséquente réaction du concierge attestent que l'art, loin de causer les cataclysmes historiques mentionnés dans cet inventaire, relate au contraire les

---

<sup>77</sup> Le terme grec « enthousiasmos » signifie littéralement « transport divin ». « Enthousiasme », *Grand Larousse universel* (Paris : Larousse, 1985) 3788. De même, Walter W. Skeat rappelle que le substantif « enthusiasm » signifie « inspiration », « I am inspired » ou « full of the god ». Walter W. Skeat, « Enthousiasm », *An Etymological Dictionary of the English Language* (1879; Oxford: Clarendon 1953) 196.

<sup>78</sup> C'est Claude Maillard-Chary qui émet l'hypothèse que l'homme, pour les surréalistes, descend non du singe mais du signe (Maillard-Chary 67-70).

traumatismes de l'histoire humaine pour en cerner, voire en dénoncer, l'essence. L'activité artistique possède la faculté d'ébranler les idéologies mortifères, comme le prouvent l'antipathie et la terreur qui s'emparent de Tod à la vue d'un personnage dénommé Art : « Tod likes it in the clubroom, but there is a man here whom he hates and fears. The man's name is Art—another gorilla of a grandad, with a murderous backslap and a voice of millennial penetration and power » (TA 21). Derrière la façade débonnaire de l'aïeul à la longévité inhabituelle, ce personnage symboliquement prénommé allégorise l'art dont la vitalité joyeuse maltraite les survivants nazis (« with a murderous backslap ») et s'oppose à la mort, symbolisée par le prénom mortifère de Tod. Apparaît ainsi le pouvoir de résistance dont est doué l'art qui, comme le résume Jean-François Lyotard à propos de la littérature, tараude les idéologies de mort : « Même quand le totalitarisme a vaincu et qu'il occupe tout le terrain, il n'est pleinement accompli que s'il a éliminé la contingence incontrôlable de l'écriture » (Lyotard 1986 : 140). En outre, l'écrit et la lettre dans *Time's Arrow* semblent pouvoir donner corps à ceux que la Shoah extermine, comme l'atteste le vocable allemand « Die... die Auseinandergeschrieben » qu'incorpore le roman (TA 141) et que Stephen Baker traduit par l'expression anglaise « the written asunder »<sup>79</sup>. Par l'homonymie qui lie le déterminant allemand au verbe anglais « die », le texte souligne l'infinie fragilité de l'existence humaine face à l'Histoire cauchemardesque<sup>80</sup>. Parce qu'elle tente de restaurer la dignité humaine tout en illustrant la devise amisienne selon laquelle le style littéraire exprime la moralité de l'œuvre, la rhétorique de l'indignation « contribue éminemment à la cohésion de la communauté, à maintenir le lien social : elle a donc proprement un rôle religieux » (Goyet 113).

L'importance axiologique de la littérature transparaît de manière plus évidente encore grâce au contraste qui sépare le témoignage artistique du discours journalistique. Contrairement à la littérature qui rêve de donner corps aux victimes, les médias sont accusés de vampiriser l'horreur quotidienne avec une avidité sans égard pour la souffrance humaine. *Night Train* suggère sur le mode hyperbolique la rapacité des médias quand est retrouvé le cadavre d'un enfant : « a Vietnam of geo-stationary network helicopters » (NT 124). *London Fields* éreinte

<sup>79</sup> Stephen Baker, « Martin Amis's *Time's Arrow*: The Art of Justification », *The Fiction of Postmodernity* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2000) 146.

<sup>80</sup> Brian Finney rappelle, à propos de *Time's Arrow*, le credo défendu par Amis : « his belief in the moral power of language used creatively » (Finney 2003).

plus ouvertement encore la couverture médiatique d'une guerre imaginaire se déroulant en Indochine à la fin du millénaire :

On the one hand the monosyllabic affirmatives or distracted giggling of survivors thrown clear by the crash or the blast; on the other, the unsleeping testimony of the satellites, triumphantly affectless, seeming to exclude everything human from their diagrams of the dead—corpse fields, skull honeycombs. This was a new kind of conflict; *spasm war* and *unfettered war* and, unavoidably, *superwar* were among the buzzwords; *proxy war* because the world powers seeded it and tested weapons systems in it and kept each other busy with it [...]. (LF 142)

L'idiome journalistique, se distinguant par une accumulation stérile de termes jargonnants délicats à décrypter, est vilipendé car il évacue toute véritable émotion, comme le traduit l'adjectif « affectless ». Contrairement à la littérature qui souhaite exprimer dignement la souffrance personnelle ou collective, les médias exhibent de manière indécente des victimes encore hébétées dans une course voyeuriste au sensationnel. C'est cet utilitarisme mercantile que dénonce le roman dont la forte portée axiologique repose une fois encore sur le mode apparemment digressif. *London Fields* dénonce avec une égale virulence le cynisme des journalistes qui jouissent d'un paradoxal confort en contraste indécent avec la situation des pays concernés : « telex their stories over cocktails from the garden rooftops of scorched Hiltons » (LF 142). *Other People* stigmatise encore plus ouvertement la désinvolture des journalistes en suggérant que l'information se fait en fonction de leurs desiderata et non en fonction des nécessités objectives : « No, I hate that place. Give me Guadeloupe every time. Yeah, or St Lucia. Or Tobago, yeah, Barbados? *Barbados?* » (OP 134). Le discours journalistique est dénoncé par la fiction de Martin Amis car il constitue un témoignage insincère et intéressé qui brise l'impératif catégorique de Kant en considérant que la souffrance humaine n'est pas une fin mais un moyen mercantile.

A l'inverse du discours journalistique qui se complaît dans le spectacle stérile mais lucratif de la souffrance et de la mort, l'*indignatio* tire son unique profit de la restauration de la dignité humaine. A cet égard, Pop Jones fonctionne dans « The Janitor on Mars » comme un *exemplum* dans la mesure où, face à la noirceur du destin humain et aux prévisions apocalyptiques du concierge martien, il incarne la possible pérennité de la décence humaine en continuant à s'occuper de Timmy et en amenant ce dernier à avouer le nom de son agresseur : « In this new time, when he, in common with everybody else on Earth, was submitting to an obscure and yet disgustingly luminous reaffiliation, Pop Jones found that thing in himself that had never been there before: the necessary species of self-love » (HW 159). Contrairement à

l'oxymoronique sublime qu'incarne un concierge extraterrestre à la fois lumineux et obscur, l'épiphanie dont Pop Jones fait l'expérience symbolise la dignité quotidienne d'un homme du commun qui, épris de décence et d'honneur, met sa liberté au service du respect de la vie humaine. Pop Jones donne ainsi un sens à l'indignation d'un des camarades de Timmy dès l'ouverture de la nouvelle : « The only whispers of support were coming from a confused and indignant eleven-year-old, called Ryan » (*HW* 132). Au cœur du déraillement apocalyptique, il ne succombe pas à la tentation du vide axiologique mais apporte une réponse univoque à la question que pose le texte après l'intervention du gardien et la révélation de l'inéluctable fin : « Yes, it would be important to try to go on just as before. But could you do that? » (*HW* 158). Même si la fin du monde approche, la conduite morale doit être privilégiée de concert avec le respect de la vie humaine, démarche positive qui rappelle le lien entre indignation et dignité : « Dans *indignatio* il y a *dignitas* : voilà l'important » (Goyet 85). Le combat indigné que mène Pop Jones et son illumination finale sont empreints de sublime car, Jacob Rogozinski le théorise, « [c]e qui fait effraction dans la détresse de ce temps, ce qui lui [le sujet] rappelle sa chance et le convoque à sa liberté—cela est sublime »<sup>81</sup>.

Malgré le verdict en apparence désespéré que propose Samson dans *London Fields* (« Anyway at the moment reality is behaving unimprovably » [*LF* 39]), la fiction de Martin Amis ne s'accommode pas de l'hégémonie du néant. En effet, le narrateur autodiégétique de « The Immortals » dénonce vigoureusement l'attrait de ses concitoyens pour le nihilisme : « I was like the passenger on the crippled aeroplane, with the duty-free upended over my mouth, trying to find the state where nothing matters. That was how the whole world seemed to be behaving. And you cannot find this state. Because it doesn't exist. Because things do matter. Even here » (*EM* 128). La répétition martèle la leçon que transmet le texte au lecteur et valorise la décence humaine, même dans l'adversité la plus extrême. L'appel à la responsabilité lancé par le narrateur confirme que, dans l'indignation, la colère agit non comme un opposant mais comme un adjuvant de la raison. De la même manière, Cora Susan, pourtant définie par James Diedrick comme une figure nihiliste<sup>82</sup>, rappelle dans *Yellow Dog* les obligations morales qui incombent à l'humanité : « Oh you mean the void and nothing mattering and everything being allowed. I don't think nothing matters » (*YD* 296). Par cette réponse dénuée d'ambiguïté, Cora Susan réaffirme que le

<sup>81</sup> Jacob Rogozinski, « Le don du monde », *Du sublime*, éd. Jean-Luc Nancy (Paris : Belin, 1988) 210.

<sup>82</sup> Voir « Chapitre III », page 199.

nihilisme constitue un crime contre « l'espèce humaine » dont parle « The Janitor on Mars » : « self-awareness as a species » (*HW* 138)<sup>83</sup>. Sur le mode répétitif de l'épistrophe, *Time's Arrow* réitère le caractère sublime de la résistance humaine : « Human beings want to be alive. They are dying to be alive » (*TA* 145). Le jeu de mots portant sur l'ambigu sémantisme de « dying » ne fait le jeu ni du nihilisme ni de la mort mais souligne au contraire l'instinct de survie qui anime l'humanité. En tentant de s'opposer à la mort, le texte amisien prône ainsi une littérature de la « survivance »<sup>84</sup> : « It seemed to him that all the time he used to spend writing he now spent dying. This was the truth. And it shocked him to see it, naked. Literature wasn't about living. Literature was about not dying » (*I* 446). Cette lutte contre la fatalité constitue le véritable sublime inhérent à l'écriture et à toute démarche artistique, comme le pose « Thinkability » : « Art celebrates life, and not the other thing, not the opposite of life. And art raises the stakes, increasing the store of what might be lost » (*EM* 19)<sup>85</sup>.

L'*indignatio* qui fédère la fiction amisienne dénonce méthodiquement les discours faussement sublimes de la science, des religions et des médias tout en s'élevant contre les totalitarismes d'ordre économique et politique. En accordant une place importante à la créativité langagière, la fiction de Martin Amis propose au bout du compte une sagesse de l'art parce que ce dernier représente la seule facette authentiquement sublime de l'activité humaine. Dépasant le constat désespéré de Gilles Deleuze (« la honte d'être un homme, y a-t-il une meilleure raison

---

<sup>83</sup> La conversion de Cora Susan à la valeur incite le lecteur à reconsidérer la formule censée capturer dans *London Fields* l'essence de Nicola : « She's beyond the black hole » (*LF* 76). Au-delà du trou noir, l'on trouve peut-être moins le néant que l'espoir d'un possible renouveau.

<sup>84</sup> Jacques Derrida appelle « survivance » une sorte de résistance ou d'instinct de survie que symbolise le mouvement et que le nucléaire menace d'anéantir : « an absolute nuclear catastrophe that would irreversibly destroy the entire archive and all symbolic capacity, would destroy the 'movement of survival', what I call 'survivance', at the very heart of life » (Derrida 1984: 28).

<sup>85</sup> Amis se situe donc aux antipodes des tentations de désengagement artistique que déplore Gary Shapiro : « those currents in contemporary aesthetic theory and practice which deliberately seek to repress the moral and political aspects of the artistic » (Shapiro 233).

d'écrire ? » [Deleuze 1993 : 11]), Martin Amis souhaite plutôt souligner que l'écriture et l'indignation salutaire qu'elle cherche à susciter tentent de parfaire l'humanité, comme le résume David Moyle : « we can become, in the end, fully human » (Moyle 309). C'est la veine utopiste d'une écriture rêvant à une humanité accomplie que met au jour l'axiologie du sublime.



## Troisième partie : le pathétique de la colère.

### Introduction de la troisième partie : le pathétique.

Parce que le pathétique littéraire ou artistique n'est autre qu'une « représentation des affects »<sup>1</sup>, une étude sur les figures de la colère mettant à l'honneur la notion d'effet ne saurait se priver d'explorer les liens que tisse ce mode avec la fiction amnésienne. Une telle interrogation s'impose d'autant plus naturellement à l'issue d'une partie consacrée au sublime de la colère que Longin, dans un passage célébrant les figures « cachées », souligne les affinités unissant sublime et pathétique : « C'est ainsi que dans les discours le pathétique et le sublime qui s'étalent plus près de nous, à cause d'une parenté naturelle et de leur éclat, se montrent toujours avant les figures et recouvrent d'ombre leur technique et, pourrait-on dire, les conservent à l'état de choses cachées » (87-88 ; XVIII, 3). Alors que le vocable « pathos »<sup>2</sup> semble en français « marqué au coin de la péjoration, voire du ridicule » (Coudreuse 21)<sup>3</sup>, Longin tient le pathétique en haute

---

<sup>1</sup> Anne Coudreuse, *Le goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris : PUF, 1999) 251.

<sup>2</sup> « Pathétique » et « pathos » présentent de grandes différences sémantiques notées par Anne Coudreuse en conclusion à la section intitulée « Etude lexicale : une synonymie illusoire » dans laquelle elle compare les deux termes : « Le pathos et le pathétique ne s'inscrivent pas dans les mêmes champs dénotatifs et connotatifs. Le second est un terme de critique, d'esthétique, qui va devenir au cours de son évolution un synonyme de 'dramatique', qui, dans l'usage parlé contemporain, ne fait plus du tout référence au théâtre, mais signifie 'piteux, dérisoire, lamentable', alors que le premier, défini originellement dans la *Rhétorique* d'Aristote, devient une autre façon de désigner l'emphase et la grandiloquence. Pour parler d'un pathétique très fort, sans le discréditer en l'appelant pathos, le XVIII<sup>e</sup> siècle invente le terme de 'pathétisme' (1740), qui retient l'excès du pathétique et de ses causes, sans l'outrance du pathos, de ses procédés et de ses manifestations » (Coudreuse 34). L'étude qui suit fera pourtant le choix de considérer les termes de « pathos », « pathétique » et « pathétisme » comme des synonymes car, quoiqu'intéressantes en soi, de telles subtilités lexicales ne semblent pas présenter un intérêt majeur pour l'étude de la colère dans la fiction amnésienne. La seule distinction observée ici porte sur l'opposition entre « pathos », qui se loge au cœur des développements suivants, et « *pathos* », qui échappe au cadre de cette étude. En effet, si le premier terme est peu ou prou l'équivalent de « pathétique », le second concept possède une acception particulière, ainsi que le note Hegel dans *Esthétique* lorsqu'il remarque que l'action tragique est notamment formée « par le *pathos* individuel qui pousse les personnages à s'opposer les uns aux autres avec un droit manifeste et qui engendre par là des conflits » (Hegel 678). Il ne s'agit en aucune manière d'une utilisation propre au philosophe allemand étant donné que Frye opère le même distinguo en soulignant l'acception stricte de « *pathos* » : « There are thus not three but four distinguishable aspects to the quest-myth. First the *agon* or conflict itself. Second, the *pathos* or death, often the mutual death of hero and monster » (Northrop Frye 192). Seul le pathos sera ici étudié.

<sup>3</sup> Dans *Dictionnaire des termes littéraires*, Hendrick Van Gorp souligne pareillement que le terme « pathos » s'applique de façon péjorative « à toute volonté manifeste d'émouvoir (trop) fortement, à toute expression outrée des sentiments » (Van Gorp 358). Cette coloration négative pourrait expliquer l'absence de réflexion contemporaine sur le pathétique. En effet, les théories récentes de l'émotion se contentent d'apparier pathos et passions, comme s'il s'agissait simplement de synonymes, sans proposer de théorie du pathétique littéraire. Par exemple, David Punter dans *Writing the Passions* utilise indifféremment « pathos » et « *pathos* » et, dans une brève note de bas de page, consigne le pathos aux oubliettes de l'histoire littéraire : « The history of the term 'pathos', caught between disease,

estime au point qu'il le considère comme tout aussi digne d'intérêt que le sublime. Or Longin n'est pas le seul à faire du pathétique l'un des outils les plus précieux dont dispose l'orateur ou l'écrivain. Le plus célèbre hommage rendu au pathétique provient peut-être de Lamartine pour qui « [l]e sublime lasse, le beau trompe, le pathétique seul est infaillible dans l'art »<sup>4</sup>. L'adage militant du poète n'est pas en outre sans annoncer la manière dont Charles Péguy tente de rendre ses lettres de noblesse au pathétique : « [i]l faut renoncer à cette idée que le pathétique forme un royaume inférieur »<sup>5</sup>. Bien que les tentatives de réhabilitation d'un mode en apparence quelque peu suranné restent rares et isolées, c'est pourtant sans la moindre condescendance que les développements suivants analyseront le fonctionnement du pathétique dans l'espoir d'appréhender l'une des facettes de la colère qui traverse la fiction amisienne.

Outre la continuité tonale notée par Longin, la légitimité d'un tel questionnement sur le pathétique semble confirmée par l'écrivain lui-même qui s'inscrit en faux contre l'étiquette de cynique dont l'ont affublé les critiques, avouant sans fard une grande sentimentalité à l'égard des choses de la vie : « I think I'm unbearably sentimental about it all [love and marriage and all that] »<sup>6</sup>. Aussi l'auteur n'a-t-il pas hésité à définir *The Information* en termes hautement lyriques : « This novel is a 'cri de cœur' rather than a way of indirection like so many Postmodern novels. This is direct and straight me » (Laurence and McGee)<sup>7</sup>. De telles déclarations aident à comprendre pourquoi, selon Chris Wright par exemple, la critique s'accorde à penser que la personnalité de Martin Amis a très fortement évolué depuis la publication de *The Information* : « As many a recent profiler has commented, Amis is a changed man. He has, as they keep saying, mellowed »<sup>8</sup>.

S'il convient de ne pas accorder une place indue au biographisme et à l'intentionnalité, force est toutefois de constater que de nombreux exégètes, à l'exception de Josyane Savigneau<sup>9</sup>, ont souligné combien les écrits récents de Martin Amis sont empreints d'une forte charge émotive. Dans « Patriarchy and Its Discontents », James Diedrick affirme par exemple que la

---

suffering and passion, is a complex one, but can be filled out from Greek and English dictionaries ». David Punter, *Writing the Passions* (London: Pearson, 2001) 28.

<sup>4</sup> Alphonse de Lamartine, *Les confidences* (1849 ; Paris : Hachette, 1879) 201.

<sup>5</sup> Charles Péguy, *Note sur M. Bergson*. Cité par Gisèle Mathieu Castellani 1.

<sup>6</sup> Philip Higgs, « The Nerve Interview: Martin Amis » 2003, 17 Apr. 2006 <[http://www.nerve.com/screeningroom/books/interview\\_martinamis/](http://www.nerve.com/screeningroom/books/interview_martinamis/)>.

<sup>7</sup> Il s'agit de la graphie d'origine tant pour « cri de cœur » que pour « Postmodern ».

<sup>8</sup> Chris Wright, « Time's Arrows », *The Portland Phoenix* 13 July 2000, 22 Aug. 2005 <[http://www.portlandphoenix.com/archive/features/00/07/13/MARTIN\\_AMIS.html](http://www.portlandphoenix.com/archive/features/00/07/13/MARTIN_AMIS.html)>.

fiction plus contemporaine de Martin Amis semble suivre un nouveau cap (« Since 1995, Amis has descended from the lofty perch of the satirist, and his fiction has become more soulful as a result » [Diedrick 2003: 251]), hypothèse que le critique américain reprend dans *Understanding Martin Amis* : « a new emotional emphasis in Amis's fiction » (Diedrick 2004: 178). A la même époque, Gavin Wade Keulks arrive à une conclusion analogue : « Martin's sensibilities deepened significantly in the mid-1990s » (Keulks 2003: 146)<sup>10</sup>. Outre les avis convergents des deux spécialistes américains de l'œuvre amisienne, Natasha Walter, dans un compte rendu éloquent intitulé « If You Have Tears to Shed, Prepare to Shed Them—in a Martin Amis Novel », postule dès 1997 que *Night Train* comprend une qualité émotionnelle inédite pour Amis : « it [is] emotionally richer than Amis's previous novels. [...] Unlike his other works, it asks you not to keep your distance, but to come close and suffer with the narrator »<sup>11</sup>. L'importance accordée à l'émotion, voire à la souffrance, n'échappe pas à Adam Phillips qui, la même année, souligne que la voix narrative de *Night Train* atteste une nouvelle affectivité dans les écrits amisiens : « Hoolihan as a device, a shrewd and suspect invention, allows Amis a broader register of feeling than is usual in his narrators » (Adam Phillips 1997b: 3). Alors que « le déclin de l'affect » constitue pour Fredric Jameson l'une des marques électives du postmodernisme (Jameson 1991: 10)<sup>12</sup>, Martin Amis, écrivain appartenant selon de nombreux critiques à ce courant littéraire<sup>13</sup>, semble pourtant choisir d'incorporer dans ses nouvelles et

---

<sup>9</sup> « Et, dans *Expérience*, comme dans ses romans, il n'y a ni sentimentalisme, ni pathos ». Josyane Savigneau, « Martin Amis, en confidence », compte rendu de *Expérience*, par Martin Amis, *Le monde des livres* 13 juin 2003 : I.

<sup>10</sup> Selon Keulks, cette évolution tonale et artistique ne serait pas sans rapport avec la mort de Kingsley. Si l'on ne cherchera pas à vérifier la pertinence d'une telle hypothèse, il convient de noter que Keulks s'inscrit par là même dans le droit fil des travaux de James Diedrick puisque ce dernier, dans la section intitulée « After Kingsley », suggère que la recrudescence de l'émotion dans la fiction de Martin Amis montre l'affranchissement du fils par rapport à la figure tutélaire artistique du père : « It [Martin's fiction] has also broken free from what I would call the 'prison of patriarchy' » (Diedrick 2003: 251).

<sup>11</sup> Natasha Walter, « If You Have Tears to Shed, Prepare to Shed Them—in a Martin Amis Novel », rev. of *Night Train*, by Martin Amis, *The Guardian* 11 Sept. 1997a, 14 June 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,95989,00.html>>.

<sup>12</sup> Donnant l'impression d'appliquer au pied de la lettre le verdict du théoricien américain, la critique contemporaine consacrée au postmodernisme ne prête qu'une attention sommaire à l'affect, comme le fait remarquer Jakob Winnberg : « Critical interest in this aspect of postmodernism and of postmodernist fiction [love, mourning, sentimentality] has been scarce, as evidenced by the fact that when I carried out searches of the *MLA Bibliography* for 'postmodernism' and 'love', 'emotions', 'feelings', 'affect', 'sentiment' and 'sentimentality', I came up with, respectively, eight, three, two, zero and zero entries ». Jakob Winnberg, *An Aesthetics of Vulnerability: The Sentimentum and the Novels of Graham Swift* (Göteborg: Göteborg UP, 2003) 7.

<sup>13</sup> Voir notamment Richard Todd, « The Intrusive Author in British Postmodernist Fiction: The Cases of Alasdair Gray and Martin Amis », *Exploring Postmodernism*, ed. Matei Calinescu and Douwe Fokkema (Philadelphia: Benjamins, 1987) 123-37 ; Ryan Allison, *Style Is Entertainment, Style Is Morality: Contradiction and Subjectivity in the Postmodern Novels of Martin Amis*, Diss. McGill U, 1998 (Ann Arbor: UMI, 1998) ; Elie A. Edmondson,

romans récents l'émotion qui affleure dans ses textes non fictionnels, tel *Experience*<sup>14</sup>. Pour Gavin Wade Keulks, la « quête artistique » de Martin Amis<sup>15</sup> est désormais placée sous le signe de l'émotion : « finding a new voice that can convey in fiction the emotional courage that energized *Experience* » (Keulks 2003: 246-47). Il s'agira d'étayer ces diverses intuitions critiques en se demandant néanmoins si le pathétique amisien, en tant qu'il est informé par la colère, se manifeste uniquement dans les écrits contemporains ou s'il sous-tend au contraire l'intégralité du *corpus*.

Reste maintenant à circonscrire les traits définitoires du pathétique littéraire : en accord avec l'étymologie de « pathos » signifiant en grec « sentiment, souffrance » (Pavis 245), « [e]st pathétique ce qui, par le spectacle ou l'expression du malheur ou de la souffrance, excite les passions et les émotions vives telles que tristesse, indignation, horreur, pitié, terreur »<sup>16</sup>. Aristote dans *Poétique* note que « l'événement pathétique », à savoir « une action qui fait périr ou souffrir, par exemple les agonies, exposées sur la scène, les douleurs cuisantes et blessures et tous les autres faits de ce genre »<sup>17</sup>, correspond en fait à l'une des parties constitutives de la tragédie au point qu'il existerait une « tragédie pathétique »<sup>18</sup>. Friedrich Schiller, dans son essai « Sur le pathétique » daté de 1793, confirme que le pathétique repose sur « la présentation de la souffrance »<sup>19</sup> et plus précisément sur « les souffrances de l'humanité » (Schiller 153)<sup>20</sup>. Au début du 19<sup>e</sup> siècle, Hegel dans *Esthétique* précise que le pathétique, à la différence du tragique, dépeint des « souffrances individuelles, la fureur des passions ou les luttes intérieures, les

---

« Martin Amis Writes Postmodern Man », *Critique* 42.2 (Winter 2001): 145-54 ou Anne-Laure Fortin-Tournès, *Martin Amis, le postmodernisme en question* (Rennes : PU de Rennes, 2003).

<sup>14</sup> *Experience* a par exemple été encensé par Michiko Kakutani en raison de la prégnance de l'émotion qui s'en dégage (« emotional sincerity », « new gravitas and warmth ») tandis que, selon Andrew Roe, *Experience* marque une sorte d'apogée dans la carrière de Martin Amis : « *Experience* displays the familiar virtuosity and the wonderful style, but this time there's no faulting the humanity or the soul—call it the full Martin ». Michiko Kakutani, « For Writers, Father and Son, Out of Conflict Grew Love », rev. of *Experience*, by Martin Amis, *The New York Times* 23 May 2000, 15 Dec. 2005 <<http://www.nytimes.com/library/books/052300amis-book-review.html>>. Andrew Roe, rev. of *Experience*, by Martin Amis 26 May 2000, 15 Dec. 2005 <<http://www.salon.com/books/review/2000/05/26/amis/print.html>>.

<sup>15</sup> L'expression « artistic quest » apparaît sous la plume de James Diedrick (2003: 253).

<sup>16</sup> Bernard Croquette, « Pathétique », *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Universalis, 1997) 531.

<sup>17</sup> Aristote, *Poétique*, traduit du grec par J. Hardy (Paris : Gallimard, 1990) 98 ; XI, 1452b.

<sup>18</sup> Selon le Stagirite en effet, « [i]l y a quatre espèces de tragédie [...] : la tragédie implexe, qui consiste entièrement en péripétie et reconnaissance ; < la tragédie simple> ; la tragédie pathétique, par exemple les *Ajax* et les *Ixion* ; la tragédie de caractère, par exemple les *Femmes de Phéacé* et *Pélée* [...] » (*Poétique* 118 ; XVIII, 1455b-1456a).

<sup>19</sup> Friedrich Schiller, « Sur le pathétique », 1793, *Textes esthétiques*, introduction, traduction et notes par Nicolas Briand (Paris : Vrin, 1998) 151.

<sup>20</sup> S'il semble naturel de considérer la souffrance de l'humanité comme l'apogée du pathos, le monde animal peut lui aussi offrir un spectacle pathétique. Voir à ce sujet, « Pathos », *The New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., vol. 9, 1986.

déchirements de l'âme » (Hegel 638)<sup>21</sup>. Cette définition l'atteste, le pathétique se conçoit principalement comme un mode individuel. Hegel ajoute à ce propos que le pathétique « *subjectif* ou sentimental » se situe plutôt du côté lyrique et « trouve particulièrement sa place là où le personnage, tout occupé de lui-même, de ses sentiments, de ses résolutions et de ses actes, montre, dans ses discours, qu'il conserve la conscience de cette concentration intérieure » (Hegel 635). A ce premier type de pathétique correspond toutefois un « pathétique *objectif* » qui rappelle plutôt l'élément épique et ce pathétique « consiste dans un langage moins personnel et qui s'adresse plutôt aux spectateurs, qui exprime le côté substantiel des rapports, des motifs et des caractères » (Hegel 635). Il s'agit d'un pathétique « dans lequel se développe, en quelque sorte, un fond plus général et plus objectif » (Hegel 638). La distinction opérée par le philosophe allemand ne trouve pourtant pas un écho favorable auprès de Frye, qui réaffirme le caractère individuel du pathos avant de préciser que seul ce critère permet de faire le départ entre pathétique et tragique : « while tragedy may massacre a whole cast, pathos is usually concentrated on a single character, partly because low mimetic society is more strongly individualized » (Northrop Frye 38). En raison du « double sens du mot grec *pathos*, qui désigne à la fois la maladie et la passion » (Coudreuse 230), le pathos, parce qu'il entraîne une modification, voire une altération, de la personne, possède une « acception nosographique » (Mathieu-Castellani 50). Le pathétique peut ainsi se lire comme un mode d'autant plus individuel qu'il représente l'état pathologique d'un personnage, ce dernier devenant dans une certaine mesure un patient, victime de son propre transport colérique. Par conséquent, il faudra traiter également des rapports qu'entretiennent dans la colère amnésienne pathétique et pathologique.

Lorsque le pathos fédère une diégèse<sup>22</sup>, les personnages susceptibles d'être mis en scène sont fréquemment des enfants, des orphelins, des personnes âgées, des opprimés ou plus généralement des faibles parmi lesquelles les femmes sont légion en raison de leur vulnérabilité tant sexuelle (« Suppliant figures are often women threatened with death or rape, or children » [Northrop Frye 217]) qu'économique : « the suppliant, the character, often female, who presents a picture of unmitigated helplessness and destitution » (Northrop Frye 217). Puisqu'il s'agit pour

---

<sup>21</sup> Le pathétique possède une acception musicale qui désigne « un genre qui tend à peindre les grandes passions, en particulier la douleur et la tristesse », comme en témoignent la *Sonate pathétique* de Beethoven et la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovski (Coudreuse 33, Croquette 531).

<sup>22</sup> Bien qu'en français le pathétique et le dramatique aient dès l'origine partie liée, « le sens de pathétique en grec ou en latin n'est pas spécifiquement théâtral » et peut naturellement s'appliquer tant à la fable aristotélicienne qu'au roman contemporain (Coudreuse 33).

le pathos d'émouvoir par la peinture de « victimes innocentes livrées à leur sort sans aucune défense » (Pavis 245)<sup>23</sup>, le pathétique se mesure en fonction de l'écart séparant le sort réservé à un personnage du destin auquel il aurait pu aspirer.

La remarque précédente le suggère, le pathétique suppose qu'un récepteur soit capable d'éprouver l'injustice d'un tel décalage. Comme le résume Anne Coudreuse, le pathétique est donc un mode pragmatique : « le pathétique est toujours orienté vers un destinataire, en fonction duquel il est conçu. Le texte pathétique est toujours un texte adressé, explicitement ou implicitement » (Coudreuse 298). Une telle affirmation ne surprend guère tant il est notoire que le pathos représente, d'un point de vue rhétorique, « la technique propre à émouvoir l'auditeur » (Pavis 245). Ainsi, Aristote définit trois espèces de preuves rhétoriques, dont l'une représente les dispositions dans lesquelles on met l'auditeur (*Rhétorique* [I, 1356a]). Roland Barthes synthétise ce mécanisme rhétorique : « *Pathè*, ce sont les affects de celui qui écoute (et non plus de l'orateur), tels du moins qu'il les imagine »<sup>24</sup>. Or le lien entre la nature de la passion représentée et celle de l'émotion suscitée peut être direct, sans pour autant que ce soit forcément le cas. Il est en effet « traditionnel, depuis Marmontel, de distinguer le 'pathétique direct', qui consiste à manifester ou à représenter l'émotion même qu'on veut susciter, et le pathétique 'réfléchi', par lequel l'orateur ou le dramaturge provoque chez son public une émotion, sans se servir lui-même des signes de cette émotion » (Croquette 531). Seront dans le cadre de cette étude explorés les deux types de pathétique et l'effet pragmatique produit dès lors que la colère, intérieure ou extérieure, sera représentée dans le texte amisien ou créée par ce dernier.

S'il y a unanimité sur le fait que le pathétique représente la passion et tente de l'engendrer chez le récepteur, la nature de cette émotion varie selon les commentateurs. En effet, Aristote pose dans *Poétique* que la pensée, c'est-à-dire la partie de la tragédie qui a trait au langage de la fable, sert à émouvoir les passions, comme la pitié, la crainte, la colère et toutes les passions de ce genre » (114 ; XIX, 1456b). De même pour Cicéron, la colère fait partie des sentiments que l'orateur peut essayer de faire naître chez l'auditeur<sup>25</sup>. Même si le pathétique peut viser à « provoquer chez le spectateur une émotion violente »<sup>26</sup>, la *pathopoeia* ou « excitation des passions » (Coudreuse 34) peut être à l'origine d'une émotion nettement moins violente. C'est ce

---

<sup>23</sup> La victime sans défense constitue la clé de voûte du pathétique (« helpless victim » [Northrop Frye 39]).

<sup>24</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », 1970a, *L'aventure sémiologique* (Paris : Seuil, 1985) 146.

<sup>25</sup> *De Oratore* II, 205. Cité par Mathieu-Castellani 62.

<sup>26</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Paris : Bordas, 1991) 633.

que suggère la dénotation de l'adjectif « pathetic » (« exciting a feeling of pity, sympathy, or sadness »)<sup>27</sup>, acception usuelle et moderne dont se fait l'écho *The New Encyclopaedia Britannica* : « [a pathetic spectacle] evokes pity, sympathy and sorrow in the spectator or reader » (« Pathos »). Pour Frye, le pathétique occasionne surtout un sentiment de compassion : « [p]athos presents its hero as isolated by a weakness which appeals to our sympathy because it is on our own level of experience » (Northrop Frye 38). J. A. Cuddon choisit lui aussi de mettre en avant l'émotion non violente que suscite le pathétique : « That quality in a work of art which evokes feelings of tenderness, grief, or passion »<sup>28</sup>. S'inscrivant dans le droit fil de cette analyse, Patrice Pavis affirme pour sa part que le pathétique « est un mode de réception du spectacle provoquant la compassion » (Pavis 245). Ainsi, le pathétique, s'il peut susciter chez le lecteur la colère, privilégie tout aussi souvent des affects plus apaisés, telles la pitié, la compassion ou la tendresse. Etudier les figures pathétiques de la colère dans la fiction de Martin Amis ne saurait par conséquent passer sous silence les liens, en apparence paradoxaux mais possiblement inhérents, que nouent colère et compassion, colère et réconciliation.

Quel est cependant le rôle du récepteur ? Joue-t-il un rôle actif ou se borne-t-il à ressentir, si ce n'est à subir, l'émotion ? L'étymologie renvoie à la passivité : « [l]e mot lui-même *pathos* en témoigne : comme son équivalent latin *passio*, il signifie quelque chose qui 'arrive à' un homme, quelque chose dont il est la victime passive »<sup>29</sup>. Pourtant, le lecteur ou le spectateur qui est ému ne semble pas forcément aussi passif car, selon Schiller, le pathétique ne peut se concevoir sans « la présentation de la résistance morale à la souffrance » (Schiller 153). L'écrivain allemand va même jusqu'à poser que « seule la résistance à la souffrance est pathétique et digne d'être représentée » (Schiller 155), résistance qui se manifeste en l'homme par « la maîtrise de soi, ou plus généralement par la lutte contre l'affect » (Schiller 155). Ainsi, la réceptivité de l'intellect entre en jeu dans le pathétique : « [c]ontre la souffrance elle-même il n'a d'autres armes que les Idées de la raison » (Schiller 156). Pour appréhender les figures pathétiques de la colère, l'on devra par conséquent rendre compte de la manière dont le texte amisien, grâce à ses personnages, ses techniques narratives ou ses valeurs, présente, par l'entremise de la patience ou du pardon, une résistance au surgissement de la colère.

<sup>27</sup> « Pathetic », *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed., 1989.

<sup>28</sup> J. A. Cuddon, « Pathos », *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Harmondsworth: Penguin, 1992) 693.

<sup>29</sup> Marc Richir, « Affectivité », *Encyclopaedia Universalis* (Paris : Universalis, 1996) 348.

A l'instar du sublime, Longin pose qu'il existe une technique littéraire propre au pathétique : « la nature, de même que le plus souvent, dans les moments de pathétique et d'élévation, elle se donne à elle-même une règle, de même n'a pas coutume de se livrer au hasard ni d'être absolument sans méthode » (53 ; II, 2). D'un point de vue rhétorique, le pathétique se donne à lire comme le mode paroxystique d'une expressivité littéraire qui cherche à faire impression dans le cœur de l'auditeur (Van Gorp 358). S'il souhaite marquer le cœur, le pathétique repose en premier lieu sur « un langage du corps qui n'a pas recours uniquement à des signes verbaux » (Coudreuse 133) mais sait instrumentaliser d'autres moyens : « amplification de la voix et du geste, larmes et signes visibles de la souffrance, emplois de termes violents ou solennels »<sup>30</sup>. A cet égard, le pathétique peut s'apparenter à « un art de l'étalement, pour ne pas dire de l'étalage : des sentiments, des gestes, des phrases, du volume textuel... » (Coudreuse 143). Ayant « [l]e goût de l'hyperbole et du spectacle » (Coudreuse 14), de l'interpellation et de l'exclamation (Van Gorp 358), le pathos se caractérise par la prégnance de « la répétition et des figures d'amplification : périphrase, paraphrase, expolition, mais aussi hyperbole et antithèse » (Coudreuse 239). Dans la même veine, Georges Molinié pose que la rhétorique pathétique se marque par :

une surabondance de caractérisants (intensifs et autres), un enchevêtrement de segmentations (morcellement et antéposition), [...] des constructions par parallélisme, des cadences mineures, une accentuation des figures macrostructurales propres à l'expression lyrique [allocution, exclamation, interrogations oratoires ou monologues], beaucoup d'antithèses, voire des paradoxes, de nombreuses hyperboles, et aussi des anacoluthes<sup>31</sup>.

Même s'il est indéniable que le pathétique affectionne « l'abondance verbale » (Coudreuse 142), il convient toutefois de nuancer le propos car « [l]e pathétique n'est pas le pléthorique » (Coudreuse 243) et peut en effet « se traduire dans un style sobre », au point qu'une onomatopée ou qu'un silence peut être pathétique (Croquette 531, Scriabine 1876). Lorsqu'il fait usage de l'aposiopèse, le pathétique se transforme alors en « un art de la retenue et de la réserve » (Coudreuse 246)<sup>32</sup>.

Le pathétique se distingue en outre par une utilisation régulière de la ponctuation qui « vient en effet souligner, voire susciter les effets pathétiques » (Coudreuse 248). Les points de suspension, de concert avec l'aposiopèse, jouent un rôle considérable car ils permettent de

<sup>30</sup> Marina Scriabine, « Pathétique », *Les notions philosophiques*, éd. Sylvain Auroux (Paris : PUF, 1990) 1876.

<sup>31</sup> Georges Molinié, *Éléments de stylistique française* (Paris : PUF, 1986) 159.

<sup>32</sup> L'utilisation de telles figures atteste la parenté entre rhétorique sublime et pathétique, même si les finalités sont dissemblables.



« mimer dans le texte la manière dont l'émotion coupe le souffle et contraint à chercher des mots toujours inexacts à la transmettre » (Coudreuse 248). Pathétique et expressivité sont si liés que Dumarsais propose d'appeler « *point pathétique* » le point d'exclamation<sup>33</sup>. Le point d'exclamation fonctionne dans une certaine mesure comme « l'accent pathétique d'une phrase qui peut rester inarticulée, mais dont le sens se concentre et se condense dans la ponctuation, qui s'apparente alors à une langue profonde des émotions » (Coudreuse 249). Plus que la langue des émotions en général, l'on tentera ici d'appréhender la langue de la colère pathétique enfantée par la fiction amisienne.

---

<sup>33</sup> Cité dans Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française* (Paris : Gallimard, 1991) 350.

## Chapitre VII : La violence mélodramatique de la colère.

Certes, un rapprochement entre les conventions génériques du mélodrame et les figures pathétiques de la colère amisienne pourrait surprendre tant la fiction de cet écrivain paraît éloignée du mode et du monde mélodramatique, comme le constate Jay Rayner : « It is a long time since Martin Amis delivered a major plot twist, for melodrama has rarely been his thing. His is the fiction of chewed knuckle and angst, rather than action »<sup>1</sup>. Il serait même loisible de penser que la fiction amisienne ne peut en aucune façon être influencée par le mélodrame car ce « genre génial français »<sup>2</sup>, qui apparaît sur les planches à la fin du 18<sup>e</sup> siècle avant de s'emparer de la scène anglaise quelques années plus tard<sup>3</sup>, est censé avoir depuis longtemps disparu<sup>4</sup>. Parce qu'il est en outre lié à la musique<sup>5</sup> et qu'il dépeint fréquemment « époques anciennes et contrées exotiques » tout en idéalisant les blandices de la campagne<sup>6</sup>, le mélodrame apparaît *a priori* comme le parfait repoussoir des préoccupations d'une fiction amisienne octroyant une place de choix aux villes anglo-américaines dans lesquelles le sordide le dispute à l'inquiétant.

---

<sup>1</sup> Jay Rayner, « Dog's Day », *The Observer* 17 Aug. 2003, 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,10210432,00.html>>.

<sup>2</sup> Le mot est de Mallarmé. Voir Julia Przybos, « La conscience populaire et le mélodrame en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle », *The French Review* 57.3 (Feb. 1984): 300.

<sup>3</sup> Les historiens de la littérature divergent sur la date de naissance du mélodrame : Marc Regaldo concède en effet que « [l']usage est de dater officiellement la naissance du mélodrame du 2 septembre 1800, jour de la création de *Coelina ou l'enfant du mystère* de Pixérécourt » avant néanmoins d'ajouter que « [l]e mélodrame procède, dans une large mesure, de la Révolution française ». Marc Regaldo, « Mélodrame et révolution française », *Europe* 65.703-4 (novembre-décembre 1987) : 6. Anne Ubersfeld associe également mélodrame et révolution française : « Le début de la Révolution de 1789 marque la naissance du mélodrame [...] » Anne Ubersfeld, « Mélodrame », *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris : Universalis, 1997) 451. Or, s'il l'on s'en tient à une étude lexicale, il est tout à fait possible de convoquer une date antérieure : « The first recorded use of 'le mélodrame' was in 1772, and Rousseau applied it to his *Pygmalion* (1775) ». Juliet John, *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture* (Oxford: OUP, 2001) 35. Quelle que soit la date retenue pour la création de ce genre en France, l'Angleterre adopte le mélodrame dès 1802 : « It was a pirated version of Pixérécourt's *Coelina* (1800) which first brought the term 'Melo-drama' to Britain » (John 36). S'ensuivirent alors des milliers de mélodrames joués sur les scènes anglaises tout au long du 19<sup>e</sup> siècle. Voir à ce sujet, James L. Smith, *Melodrama* (London: Methuen, 1973) 5.

<sup>4</sup> Pour Anne Ubersfeld, « la vogue du mélodrame commence à passer » dès 1830 (Ubersfeld 1997 : 452) alors que, selon James L. Smith, c'est la fin de la Première Guerre mondiale qui sonne le glas de ce genre théâtral : « By 1918, melodrama on the stage was virtually extinct » (James L. Smith 46).

<sup>5</sup> Comme le rappelle Anne Ubersfeld, le mot mélodrame est « au commencement [...] quasi synonyme d'opéra » (Ubersfeld 1997 : 450). C'est un élément historiquement important que soulignent tant James L. Smith (« the word derives from the Greek *melos* (music), and with this root meaning of music-drama was a common eighteenth-century synonym for opera—a meaning which the Italian *melodramma* retains today » [James L. Smith 2]) que Peter Brooks : « The word melodrama means, originally, a drama accompanied by music ». Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (New York: Columbia UP, 1985) 14. Au fil du temps, les mélodrames ont toutefois perdu leur élément musical : « gradually their musical element dwindled into insignificance, and eventually it disappeared altogether » (James L. Smith 5).

<sup>6</sup> Julia Przybos, *L'entreprise mélodramatique* (Paris : Corti, 1987) 60-61.

Sans occulter ces irréfragables différences, reste pourtant que, selon Anthony Rowland, *London Fields* emprunte aux conventions mélodramatiques (« the melodramatic tone Amis employs » [Rowland 156]), ce qui annonce le verdict rendu par Sean O'Brien à propos de *Night Train* : « *Night Train* uses melodrama to authenticate a story and a tone which would be hard to carry off in 'straight' fiction »<sup>7</sup>. Bien qu'appartenant au vocabulaire de la critique dramatique, le mélodrame constitue un outil d'investigation applicable à la fiction, comme l'attestent les études de Christopher Prendergast et de Peter Brooks consacrées aux éléments mélodramatiques qui traversent les écrits de Balzac ou de James<sup>8</sup>. Dans le sillage de ces deux ouvrages portant sur une œuvre romanesque, l'on cherchera à montrer que le modèle mélodramatique, genre par définition pathétique<sup>9</sup>, présente de grandes affinités avec le contenu diégétique des écrits amisien. Le mélodrame repose par exemple sur la présentation récurrente de la violence (« vol, rapt, meurtre, complot » [Przybos 1987 : 82]), à laquelle s'ajoutent « des duels, des poursuites, des explosions, des batailles, une panoplie complète d'actions violentes »<sup>10</sup>. Théâtre de la passion violente et de la vengeance, le mélodrame se complaît à représenter des forfaits en tout genre (« Most melodramas involve crime » [James L. Smith 42]), si bien que le Boulevard du Temple, sur lequel se trouvaient la plupart des théâtres jouant du mélodrame, fut vite baptisé « le Boulevard du Crime » (Przybos 1987 : 56). Genre réputé épisodique<sup>11</sup>, le mélodrame recourt à de

---

<sup>7</sup> Sean O'Brien, « Choo-Choo Time », rev. of *Night Train*, by Martin Amis, *Times Literary Supplement* 19 Sept. 1997: 22.

<sup>8</sup> Christopher Prendergast justifie sa démarche critique en postulant une grande porosité entre mélodrame et fiction : « That melodrama, as a distinctive stage form, exercised a certain influence on the development of popular fiction is well known ». Christopher Prendergast, *Balzac: Fiction and Melodrama* (London: Arnold, 1978) 5-6.

<sup>9</sup> Le pathétique constitue le trait distinctif du mélodrame, si l'on en croit la célèbre formule de Musset : « Vive le mélodrame où Margot a pleuré ». Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame* (Paris : PUF, 1984) 3. Comme le rappelle en outre le critique français, l'une des conventions mélodramatiques n'est autre que le monologue qui « sert à susciter et à entretenir le pathos » (Thomasseau 1984 : 23). Dans le même ordre d'idées, Juliet John affirme que le mélodrame exprime de manière paroxystique l'émotion : « In most melodrama, no passion remains unexpressed, and each passion is expressed unequivocally through music, the body, spectacle, and, not invariably, words. The language of emotion is always extreme and seemingly exaggerated » (John 28).

<sup>10</sup> Peter Brooks, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », *Poétique* 19 (1974) : 346.

<sup>11</sup> James L. Smith par exemple souligne la faiblesse et l'absence de construction qui caractérisent souvent l'action mélodramatique : « absurd plot, episodic structure », « a wealth of incident, but a dearth of plot » (James L. Smith 17, 24). Or il s'agit d'un reproche maintes fois formulé à l'encontre de la fiction amisienne, comme le rappelle Robert Douglas-Fairhurst dans son compte rendu de *Yellow Dog* : « One common criticism of Amis's previous novels was that they too resembled 'motion jigsaws': spasms of style that never quite fitted together into a single design. The niggling doubt was that he worried too much that a flat phrase would sever his imaginative connection to the world, and not enough that all his carefully chosen words didn't necessarily add up to a novel ». Robert Douglas-Fairhurst, « Dickens with a Snarl », rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis *The Observer* 24 Aug. 2003, 26 Feb. 2005 <<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,1028255,00.html>>.

spectaculaires péripéties<sup>12</sup> (« long-lost children, lying letters, tell-tale scars, secret marriages, murders frustrated and plots overheard » [James L. Smith 3]) dont l'extravagance et le manque de vraisemblance s'accordent parfaitement avec le credo artistique revendiqué par Martin Amis dès 1985 : « I would certainly sacrifice any psychological or realistic truth for a phrase, for a paragraph that has a spin on it: that sounds whorish, but I think it's the higher consideration » (Haffenden 16)<sup>13</sup>. Plus précisément, le schéma actantiel du mélodrame dépeint la violence engendrée par les agissements d'un « traître » ou d'un « scélérat », en général « un homme » dans la force de l'âge, sans cœur, fort rusé et puissant<sup>14</sup>, dont les manigances visent à faire souffrir, voire à faire périr, des victimes sans défense, tels une femme, un orphelin ou encore « un émigré, un exilé fuyant l'arrêt de tribunal injuste, une femme folle, une veuve éplorée, un vieillard impotent et aveugle » (Przybos 1987 : 87). En prenant pour cible des victimes sans défense qui se caractérisent par une « extrême vulnérabilité » (Przybos 1987 : 132), le mélodrame joue sur le registre pathétique. Si ces figures mélodramatiques ne trouvent pas toutes une résonance dans les écrits de Martin Amis, il est toutefois indéniable que des romans tels *Success*, *London Fields*, *The Information*, *Night Train* ou *Yellow Dog* et des nouvelles comme « Insight at Flame Lake » (*EM* 49-67) ou « The Coincidence of the Arts » (*HW* 78-113) dépeignent des personnages en butte aux agissements de celui que le mélodrame appelle « le persécuteur de l'innocence » (Brooks 1974 : 344). Pour déterminer en quoi la violence *ab irato* perpétrée contre autrui constitue l'un des vecteurs du mélodrame, l'on s'intéressera plus exactement à la maltraitance infantile, puis aux violences conjugales, avant de décortiquer comment le mélodrame amisien s'adosse à la représentation de la colère criminelle.

### **VII.1. Maltraitance infantile.**

Suivant les brisées du mélodrame qui présente les enfants comme des victimes, la fiction amisienne accorde une place de choix à la maltraitance infantile, comme en témoigne le sentiment de crainte qui, dans *Other People*, étreint Jeremy lorsqu'il est en présence de ses parents : « Jeremy, who was too frightened to talk much about what he wanted or feared » (*OP*

---

<sup>12</sup> Selon Marc Regaldo en effet, le mélodrame marque « le triomphe de la pièce 'à spectacle', voire 'à grand spectacle' » (Regaldo 12). L'intuition du critique français est étayée par Anne Ubersfeld pour qui l'espace mélodramatique est avant tout « *le lieu du spectaculaire* » (Ubersfeld 1997 : 453).

<sup>13</sup> Voir « Introduction générale », page 10.

103). Dans la même veine, « State of England » choisit de représenter l'effet de la colère parentale en dépeignant la peur de Little Vic, lequel redoute à chaque instant de subir les foudres parentales : « his son flinching when either parent made a move for the vinegar or the brown sauce » (*HW* 52-53). L'appréhension de Little Vic suggère que le repas familial constitue pour l'enfant une épreuve dont il redoute de ne pas sortir indemne, ce qui rappelle le *topos* chrétien de la Cène. La colère délétère des parents, perceptible quoique représentée *in absentia*, symbolise les conflits inhérents à la « structure familiale »<sup>15</sup>, tout en montrant que la figure des parents qui menacent et tourmentent leurs enfants s'apparentent à la figure honnie du scélérat mélodramatique. À l'inverse de la malédiction filiale comique qui « remonte »<sup>16</sup>, la maltraitance infantile représente une violence descendante provenant des aînés et s'appliquant aux jeunes générations, violence sur laquelle se fonde la tonalité pathétique de la fiction amisienne.

Pour accroître le pathétique afférent à la maltraitance infantile, les textes contraignent certains personnages focalisateurs, et par là même les lecteurs, à être témoin de la maltraitance infantile. C'est le cas notamment dans « Insight at Flame Lake » : « This morning at breakfast I was fanning myself and scratching my hair over some new baby-battering atrocity in the newspaper and I said—Is it just me, or the media, or is there a boom in child-abuse? And Dan said, 'It's exponential, like everything else these days' » (*EM* 62). Si *Einstein's Monsters* médiatise l'horreur par la presse, le narrateur autodiégétique de *Other People* devient le témoin oculaire de violences commises envers des enfants : « The whirring children cried and complained, spilt things and ran away. Most of them got beaten at some point or another, often hard and nastily » (*OP* 97). L'image d'un lien violent unissant parents et enfants préfigure la méchanceté vénale de la balayeuse dont le stratagème sadique est relaté par Prince : « The sweeper-woman pinches the boy to make him cry louder for money. But she pinches him also to punish him for his sins in previous lives. He must have been a very bad boy to be born the son of a sweeper-woman » (*OP* 112). Empreint de misère sociale et de fatalité pathétique, ce passage,

---

<sup>14</sup> Voir à ce sujet Przybos 1987 : 90. Elle précise en outre que le scélérat est la cheville ouvrière du mélodrame (« A tout mélodrame, il faut un scélérat » [Przybos 1987 : 23]), ce qui renvoie au personnage du « villain » théorisé par James L. Smith (20).

<sup>15</sup> Brooks 1974 : 349. Peter Brooks réaffirme l'importance du conflit familial (« family conflict ») dès les premières pages de son étude consacrée à Balzac et à James (Brooks 1985 : 4). Charles George Bird, dans une étude datant de 1976, souligne l'importance que revêt la famille dans l'expression mélodramatique : « In melodrama individual family members as well as the entire family are often the devices used to appeal to the emotions ». Charles George Bird, *The Role of Family in Melodrama, 1797-1827* (Visalia: Josten, 1976) vii.

<sup>16</sup> Voir « Chapitre I », page 94.

dont un hypotexte possible semble être « The Chimney-Sweeper » de William Blake, annonce la manière dont les parents de Debee prostituent leur fille pour le plus grand plaisir de Keith<sup>17</sup>. Apparaît ainsi l'importance que revêt dans le mélodrame amisien la violence à l'égard de la figure innocente de l'enfant. Le motif de l'éducation perverse fondée sur la violence fait retour dans *London Fields* en des termes très similaires grâce au jeu sadique du pincement (« The Pinching Game » [LF 279]) qu'instaure Nicola afin de corriger Marmaduke. Or l'amusement auquel s'adonne la jeune femme n'est pas sans conséquences sur la santé et l'intégrité physique de l'enfant : « Before losing consciousness Marmaduke had gazed at and prodded the twin bruises on the back of his dimply fist » (LF 279). Malgré les colères incessantes et sonores de Marmaduke, le texte bascule dans le pathétique en juxtaposant la vulnérabilité des enfants et la malignité des adultes, hypostases contemporaines du scélérat mélodramatique.

Les brimades infligées *ab irato* aux enfants sont chez Amis moins d'origine maternelle que paternelle. *Time's Arrow* par exemple convoque la figure inquiétante du père violent par le biais de la synecdoque : « A child's breathless wailing calmed by the firm slap of the father's hand » (TA 34). Si *Time's Arrow* privilégie l'ironie en raison de la narration à rebours, *The Information* convoque le motif du soufflet paternel sur un mode plus ouvertement pathétique : « Richard strode forward and with a single swoop of his open hand dealt Marco the heaviest blow he had ever felt » (I 44-45). Alors que le début de la phrase se concentre sur l'accès de colère qui transporte Richard, la dernière proposition de cet énoncé glisse vers le pathétique en dévoilant la perception de la victime. Le texte passe de l'agresseur à l'agressé, évolution qui favorise le jaillissement du pathétique lors d'un épisode diégétique typique du mélodrame. C'est une focalisation analogue sur la victime qui permet à *London Fields* de dépeindre de manière pathétique les sévices endurés dans son enfance par Keith lorsqu'il compte les points aux fléchettes pour son père : « Dad would be playing, usually, with Jonathan Friend, or with Mr Purchase: Chick's dad. And if little Keith made a mistake with the sums... Standing in the garage, Keith raised a palm to his cheek and felt it burning, still burning, always burning... » (LF 180). Comme le montre l'anamnèse, la violence paternelle s'imprime dans le corps de Keith par

---

<sup>17</sup> Le sort de Debee souligne la perversité des adultes : « And Debee? Little Debee? Well, Debee was *special*. Dark, rounded, pouting, everything circular, ovoid, Debee was 'special'. Debee was special because Keith had been sleeping with her since she was twelve years old » (LF 51). Le texte joue la carte du pathos en figurant, par la répétition ternaire de « special » et les différentes typographies, le malaise du narrateur ne sachant comment révéler que Debee est prostituée par ses parents et profanée par Keith. Par les circonlocutions filandreuses du narrateur

la sensation de chaleur qui dénote la colère de l'agresseur<sup>18</sup> et connote la douleur et la honte de la victime. Dans un cycle funeste de transmission et de perpétuation, Keith, chez qui la fibre paternelle est hypotrophiée<sup>19</sup>, soumet Kim à l'ordalie de la maltraitance<sup>20</sup>: « On the right buttock, a bruise perfectly round and shockingly dark, and grainy, like an X-ray, shining black light on the internal world of cells. On the left-buttock, three cigarette burns, in a triangle » (*LF* 388). L'agressivité du monde adulte zèbre le corps de l'enfant dont le calvaire est rendu plus poignant encore par l'angélisme qui, selon Samson, la caractérise<sup>21</sup>. Amis, en exploitant le thème mélodramatique de l'enfant-ange molesté<sup>22</sup>, creuse le sillon pathétique par la juxtaposition des qualités intrinsèques de Kim et le sort injuste qu'elle endure. La veine mélodramatique s'accroît grâce à la monstration régulière de signes victimaires identiques, faisceau qui indique la récurrence des sévices : « A new bruise also on the little ass with its precocious nobility of curve, and three new cigarette burns, again in a triangle » (*LF* 410). En plus des atteintes corporelles qui communiquent la physicalité de la maltraitance infantile, le texte donne la parole à l'enfant, laquelle exprime sa douleur soit par une éloquente onomatopée (« 'Ouch,' the baby said to me, before Kath shut the door. 'Ouch' » [*LF* 346]) ou par le langage non verbal si typique du mélodrame<sup>23</sup> : « her face formed an appeal, as if straining to tell me something like *you wouldn't guess what's been done while you've been gone* » (*LF* 346). En essayant de parler le langage impossible de la douleur<sup>24</sup>, Kim prend à partie le narrateur dans une scène qui s'apparente à l'*ekphrasis* d'un visage. Le martyr de Kim, victime d'un père lui-même malmené dans sa jeunesse, se conforme à l'affirmation de Dan : « Himself a hostage to heredity, Dan

---

suivies d'un aveu froid et direct, le texte bouscule soudainement l'horizon d'attente du lecteur pour mieux l'amener à compatir à la détresse de Debee et à condamner Keith de concert avec les parents de la jeune fille.

<sup>18</sup> Sur les relations qu'entretiennent colère et chaleur, voir « Introduction générale », pages 40-41.

<sup>19</sup> Il s'agit d'une caractéristique de Keith qui inquiète Samson : « An hour of Keith's parenting is enough to hospitalize Marmaduke Clinch: and so Kim Talent—and so Kim Talent... » (*LF* 234).

<sup>20</sup> Bien que la culpabilité de Keith soit régulièrement suggérée, il convient néanmoins de reconnaître que l'origine directe des sévices visant Kim reste ambiguë, comme en témoigne cette formule énigmatique à laquelle Samson s'évertue à donner un sens : « *Got to stop hurting K*, Keith had written. *Just takeing (sic) it out on the Baby*. But *K* wasn't Kim. *K* was Kath. But Keith couldn't stop. And Kath couldn't stop » (*LF* 454). Si l'on accepte la lecture de Samson, Keith serait, par les coups qu'il assène à son épouse, seulement à l'origine indirecte des brutalités affectant Kim.

<sup>21</sup> « [Kath] had Kim in her arms. And the child... the child was an *angel* » (*LF* 102).

<sup>22</sup> Il s'agit d'un motif mélodramatique identifié par James L. Smith dans le théâtre grec, par exemple : « Sophocles exploits the pathos of angel children in *Oedipus Rex* » (James L. Smith 66).

<sup>23</sup> A propos des victimes du mélodrame, Julia Przybos n'hésite pas à poser que « c'est bien la communication non verbale qui est leur apanage » (Przybos 1987 : 88).

<sup>24</sup> Dans un commentaire métatextuel qui pourrait s'appliquer à la situation de Kim, Samson s'exprime concernant le langage de la douleur : « There's no language for pain. Except bad language. Except swearing. There's no language for it. Ouch, ow, off, gah. Jesus. Pain is its own language » (*LF* 348-49).

naturally argued that if you abuse your children, well, then they will abuse theirs » (*EM* 62). Or cette duplication générationnelle met en évidence l'ancrage du mélodrame amisien dans la fiction britannique des années 1980. Pour Peter Kemp en effet, les textes de cette époque traitent régulièrement de la maltraitance infantile (« Never before in English literature can so many molested juveniles have been brought into view » [Kemp 223]) et des conséquences qu'elle peut avoir à l'âge adulte : « Digging into the past is a popular occupation in 1980s fiction, and has obvious affinities with the prevailing desire [...] to uncover the maltreated child behind the malformed adult » (Kemp 225).

Le mélodramatique chez Amis repose d'autant plus ouvertement sur la représentation de la maltraitance infantile que Kim est seulement l'un des avatars d'une préoccupation fictionnelle récurrente. En effet, *Dead Babies* présente un cas plus exorbitant encore de violence paternelle, perpétrée à l'encontre non plus d'une fille mais d'un garçon : « Philboyd had done so many appalling and traumatic things to his son that anyone who heard about them spontaneously congratulated Skip on his apparent sanity » (*DB* 65). Dans un élan impudique typique du mélodrame<sup>25</sup>, Amis dépeint quelques-unes des volées de coups gratuites que Skip reçoit en guise d'éducation (« motiveless beatings » [*DB* 65]), notamment lorsque Philboyd, dont le prénom connote pourtant l'amour des enfants, réagit de manière insensée lorsque Skip côtoie des jeunes gens à ses yeux peu recommandables : « Philboyd clubbed his son round the kitchen with a frypan for three quarters of an hour » (*DB* 66). La durée et la dureté d'un châtiment disproportionné au regard de la faute commise attestent le sadisme d'un père sous l'emprise perpétuelle de la colère et mû par l'envie de détruire. Lorsque le texte apparie violences corporelles et violences sexuelles, la difformité mentale de Philboyd, *pater familias* aussi autoritaire qu'impulsif, transparait ouvertement : « Philboyd had once *raped* him, for instance—not (we hasten to add) in a libidinous spirit, but because he had caught Skip emptying the latrine with a shovel rather than with his bare hands, as Philboyd had requested, this being itself a punishment for an earlier mischief » (*DB* 65). A l'opposé de la malédiction filiale qui sous-tend le comique dans l'œuvre de Martin Amis, la malédiction paternelle, car elle s'accompagne d'une

---

<sup>25</sup> Selon Peter Brooks en effet, le mélodrame « est un genre dont l'existence même est liée à la possibilité et à la nécessité de tout dire » (Brooks 1974 : 353). On retrouve ici l'importance jouée par Rousseau dans la constitution du mélodrame car Peter Brooks développe cette idée en lien avec la volonté de l'auteur français de « tout dire » dans l'*incipit* de *Les confessions* (Brooks 1985: 17-21).



violence physique inouïe, irrigue le pathétique d'une fiction mettant en scène l'un des vers les plus célèbres de Philip Larkin : « They fuck you up, your mum and dad »<sup>26</sup>.

Le mélodrame de Martin Amis va même jusqu'à littéraliser l'apophtegme désabusé du poète anglais dans la mesure où l'agressivité parentale contre sa progéniture se manifeste en outre par l'inceste. Ce motif informe très largement la diégèse de *Yellow Dog*. A l'attitude ambiguë de Xan envers ses filles<sup>27</sup> s'ajoute en effet l'exemple de Cora Susan, victime elle aussi de la sexualité bestiale d'un père notoire pour ses accès de violence et ses activités criminelles : « He give me one up the khyber and all » (*YD* 184). L'agression sexuelle perpétrée contre une fillette constitue un arrière-plan pathétique qu'exploite également *Night Train* dans la mesure où Mike confesse avoir été l'objet de la sexualité violente de son père : « My father messed with me when I was a child. Out in Moon Park. Yeah, he used to fuck me, okay? [...] » (*NT* 86), « Mike Hoolihan—a woman who was gored by her dad » (*NT* 146). Oscillant entre euphémisme (« messed ») et crudité (« fucked »), impersonnalité (« Mike Hoolihan—a woman ») et métaphoricité brutale (« gored »), les aveux de Mike suscitent, tant ils sont pénibles, la compassion du lecteur, comme si, dans une forme d'auto-censure, elle se refusait à verbaliser « l'ignommable »<sup>28</sup>. Privilégiant plus encore une rhétorique du détour, Steve Cousins dans *The Information* révèle, grâce à l'aposiopèse et à la litote, que les souffrances de sa vie d'adulte ne sont pas sans lien avec une enfance traumatisante : « Many times he had read that many of the actors and almost all of the actresses on the pornographic screen had been abused as children. That meant that he and they formed... not a happy family. But a big one » (*I* 410). Le participe passé « abused » dévoile sans réellement révéler l'horrible diversité des sévices d'origine parentale. D'une manière tout aussi indirecte, « Insight at Flame Lake » suggère l'existence d'une

---

<sup>26</sup> Philip Larkin, « This Be the Verse », 1971, *Collected Poems*, ed. Anthony Thwaite (London: Faber, 1988) 180. Dans une perspective bloomienne, il convient de se souvenir que Philip Larkin est le parrain de Martin Amis et constitue *de facto* l'une des figures tutélaires avec lesquelles et contre lesquelles Martin Amis doit composer. James Diedrick, prônant une approche plus directement biographique, n'hésite pas à relier la violence paternelle diégétique à la relation troublée entre Kingsley et Martin : « Seeking a source for the fury that fuels much of Amis's cruelest comedy, for the large number of orphans and absent, absentminded, or downright abusive fathers that populate his fiction, the reader might consider the unresolved anger he feels toward a father who has never extended full approval to his son's work » (Diedrick 1995: 9).

<sup>27</sup> Lors de sa convalescence, Xan se sent en effet attiré par ses filles dans un élan pervers qui marie phantasmes de protection avec désirs de destruction : « They're mine and I can't protect them. So why not rend them? Why not rape them? » (*YD* 217).

<sup>28</sup> L'on emprunte ce terme à Claire Joubert, « L'ombre : figure de l'ignommable », *Lire le féminin* (Paris : Messène, 1997) 233-37.

violence familiale qui allie sévices sexuels et brimades physiques : « I've been badly disturbed by that case of the four-year-old girl and her stepfather, step-uncle and step-grandfather. Every night they—No. Clearly we cannot think about that » (*EM* 65). L'aposiopèse qui clôt ce passage souligne l'émotion paroxystique qui s'empare du narrateur autodiégétique dont le sens moral est ébranlé au point qu'il ne peut verbaliser l'horreur des violences familiales. Or ce silence n'en est que plus pathétique car un tel procédé d'interruption correspond à ce que Henri Morier dénomme une réticence morale ayant un effet magnifiant sur le lecteur dans la mesure où « la chose passée sous silence prend dans l'imagination de l'auditeur des proportions inhabituelles »<sup>29</sup>.

La thématique de l'enfance ou de la jeunesse souillée et exploitée culmine par la représentation des ravages de la pédophilie. Alors que la mort du pédophile de Waltamshow constitue l'une des intrigues secondaires de *Yellow Dog*<sup>30</sup>, la nocuité des prédateurs d'enfants se traduit dans « Insight at Flame Lake » par une métaphore cynégétique : « If you can believe or absorb what you read in the newspapers, it is apparently open season on babies and children » (*EM* 53). La perversité animale du pédophile<sup>31</sup> finit par contaminer les victimes, réduites au rang de proies. « The Janitor on Mars » mêle violences sexuelles et conventions mélodramatiques car l'orphelin autiste dénommé Timmy est transporté à l'infirmerie dans un état catatonique après avoir été violé par Mr Davidge (*HW* 131), le directeur de l'orphelinat qui constitue un haut-lieu de la pédophilie : « [Shephers Lodge] was, of course, a Shangri-La of pedophilia » (*HW* 127). L'on voit comment la fiction amisienne adapte les conventions mélodramatiques de la victimisation des enfants à la préoccupation contemporaine de la pédophilie<sup>32</sup>.

Dans une veine tout aussi pathétique et mélodramatique, *Success*, dès 1978, dramatise l'inceste à l'origine duquel l'on trouve la figure paternelle du frère aîné. En effet, Gregory révèle à mots couverts qu'il profite de sa qualité d'aîné pour entretenir une relation avec sa sœur cadette Ursula, même si cet aveu constitue en réalité un prétexte pour s'élever contre la pénalisation de l'inceste : « Of course, it's all nonsense about 'incest', you know. [...] '[I]ncest' is a strip of

<sup>29</sup> Henri Morier, « Réticence », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961 ; Paris : PUF, 1975) 905.

<sup>30</sup> Suite à cet épisode, le *Morning Lark* lance une campagne éloquentement intitulée « Death to Paedophiles » (*YD* 26).

<sup>31</sup> Dans un entretien accordé à l'occasion de la sortie de *Yellow Dog*, Martin Amis établit clairement une corrélation entre pédophilie et animalité : « Thinking about fathers who sexually abuse their children, intuitively you feel it is connected with animalistic, protective instinct [...]. It's like a mother hamster who eats her children to get them back inside. I have never doubted that any such abuse of a child is a violent act, not a loving act ». Gerald Isaaman, « It's a Mad, Mad World That Inspires Amis », *Camden New Journal* 30 Oct. 2003, 1 June 2006 <[http://www.camdennewjournal.co.uk/archive/r301003\\_6.htm](http://www.camdennewjournal.co.uk/archive/r301003_6.htm)>.

warped lead from the gutter presses, a twitch in the responses of philistines and suburbanites, a ‘sin’ only in the eyes of the hated and the mean. Besides, we only did it once » (S 65-66). Cette tirade, qui se veut vertueuse d’indignation et par laquelle Gregory tente d’éveiller sur le mode phatique la pitié des lecteurs, ne fait en réalité qu’amorcer la disgrâce diégétique d’un personnage pervers et manœuvrier. Dans la mesure où *Success* instrumentalise la technique du sablier, la perversité faussement indignée de Gregory annonce en réalité les manigances malsaines de Terry qui, après avoir découvert le passé érotique de Gregory et de Ursula, décide à son tour d’imposer une liaison à Ursula, sa sœur adoptive. Il explique son plan diabolique en style direct libre dans une sorte d’avatar agressif et sinistre du monologue qu’affectionne le mélodrame : « Mad bitch... Perhaps, then, the whole thing is altogether simpler. Perhaps it is *really* simple. If I’m right, the way to my revenge is now clear » (S 157). Animé par la détestation absolue de Gregory, exécution qu’il souhaite inoculer au lecteur<sup>33</sup>, Terry profite de sa force physique et de la faiblesse mentale de Ursula pour lui imposer une relation fondée sur l’agressivité et la servitude, comme le démontrent les ordres « Do it » (S 161) ou « Take it off » (S 179) auxquels elle doit obéir sous peine d’endurer le courroux du jeune homme. Le plan machiavélique fonctionne car Gregory se met en fureur quand il découvre leur relation. Ursula elle-même l’avoue : « he hates me » (S 196). L’importance accordée à l’inceste dans les figures mélodramatiques de la colère amiesienne souligne une fascination fictionnelle pour le sordide<sup>34</sup> tout en montrant comment cet écrivain sollicite la compassion du lecteur par la thématique mélodramatique de l’innocence enfantine souillée par la dépravation des adultes<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Quoiqu’accentuée dans les romans plus récents de Martin Amis, la thématique de la pédophilie apparaît déjà dans « Point of View », court poème publié en 1979 : « To the mature paedophile/ A child’s incurious glance is a leer/ Of Intimate salacity ». Martin Amis, « Point of View », *New Statesman* 14 Dec. 1979: 954.

<sup>33</sup> Le pacte de lecture est en effet fondé sur la transmission de la répulsion qu’inspire Gregory à Terry : « My job, I think, is to make *you* hate him also » (S 12).

<sup>34</sup> La vulgarité insensible de certains personnages est illustrée par la plaisanterie sur l’inceste que raconte Keith (« How can you tell when your sister’s having her period? [...] Dad’s cock tastes funny » [LF 218]), histoire drôle qui provoque la violente hilarité du jeune homme : « tempest of Keith’s laughter » (LF 218).

<sup>35</sup> Selon Peter Brooks en effet, le mélodrame utilise souvent la figure de l’enfant pour symboliser l’innocence : « a child may be introduced as the bearer of the sign of innocence » (Brooks 1985: 33-34). Si l’on en croit John Walsh, même *Experience* est influencé par le thème mélodramatique de l’enfance souillée : « the theme of innocence outraged, childhood thrashed and traumatised, gives the book its most profound chordal throb » (Walsh). Selon Kiernan Ryan, une telle préoccupation souligne l’importance de la sentimentalité dans les écrits amiesiens : « No doubt Amis and McEwan lay themselves open to the charge of sentimentality by nourishing our nostalgia for the lost Eden of infancy. Perhaps there is some truth too in the view that the sentimental impulse and a taste for violence are actually Siamese twins rather than the separate selves we might suppose them to be » (Ryan 216).

En son point extrême, la violence des adultes envers les enfants se traduit par l'infanticide. Dans une inversion saisissante, *Time's Arrow* lie colère paternelle, enfantement et mort :

It is with an internal smirk that I call him *Fatti*. His furious, unforgiving, defeated look: his eyes are grimed with it, his face is nutcracked with defeat and with unhealed wounds. He will probably improve, after the War. His ruined foot will improve. Naturally I cannot forgive my father for what he will have to do to me. He will come in and kill me with his body. Odilo knows and feels this too. (TA 172)

*Time's Arrow* assimile l'insémination, ce que la psychanalyse appelle la scène originaire ou primitive<sup>36</sup>, non à une création mais à une mise à mort perpétrée par le géniteur. Pour des finalités pathétiques, le motif de l'infanticide est plus graphiquement décrit par *Night Train* dans la mesure où Mike, qui résout le meurtre d'un nourrisson commis, par la tante de ce dernier lors d'une quinte de colère folle<sup>37</sup>, rappelle l'horreur à laquelle elle est régulièrement confrontée : « I have seen the bodies of bludgeoned one-year-olds » (NT 4). Le lecteur de *Night Train* est déjà sensibilisé à la thématique de l'infanticide car l'arrière-plan diégétique de *Success* repose sur la mort de Rosie. Terry, en raison de son statut de témoin oculaire impuissant (« I bloody know he killed my sister, because I was there at the time and watched him as he did so » [S 25], décrit comment sa sœur, après avoir subi plusieurs années de sévices corporels<sup>38</sup>, est finalement exécutée par son père avant de pouvoir goûter aux plaisirs de la vie : « Whoosh. He has swivelled and *crack* she is up in the air with a fluttery wriggle and down on the floor in an instant, used up in an instant, snapped, dead » (S 206)<sup>39</sup>. Souligné par la répétition du syntagme prépositionnel « in an instant », le basculement de Rosie dans la mort rehausse la brièveté de la vie d'une enfant prédestinée par son prénom à mourir jeune. Le père violent agit sous l'empire d'un énième accès de colère : « You were late again, Rosie. You know how *angry* that makes me feel ... [...] You know what happens when I am angry. And I am angry because you are late. I am angry. You know what happens. But you are late » (S 205). Par ce monologue circulaire, *Success* montre la

---

<sup>36</sup> Voir Laplanche et Pontalis 432-33.

<sup>37</sup> Ce meurtre est analysé au « Chapitre V », page 286. Il convient en outre de noter que DeLeon et LaDonna, les deux principaux personnages impliqués dans ce triste incident, sortent tout droit d'un roman de Elmore Leonard, comme le montre ce passage extrait de *The War Against Cliché* : « Leonard's names: he once had a woman called LaDonna team up with a man called DeLeon » (War 227). Or cette connection ne fait qu'étayer la veine mélodramatique des écrits américains dans la mesure où le roman policier, genre dans lequel se distingue Leonard, constitue pour Frye l'une des « formes » du mélodrame (Northrop Frye 47).

<sup>38</sup> Terry apprend au lecteur que le calvaire de Rosie aura duré plusieurs années, passage analeptique qui a pour effet d'accentuer le pathétique de la situation : « He used to hit her from the moment she was old enough to hit. You would hear her crying then, *whack*, him hitting her » (S 104).

colère injustifiée et injuste qui préside à ce meurtre : pour le dire avec Montaigne, la colère stérile et mortifère dépeinte ici est bien « une passion qui se plaist en soy et qui se flatte » (Montaigne 695). La malveillance délibérée de l'assassin furibond est mise en relief par la manière dont Terry décrit l'état dans lequel se trouve son père quelques instants avant le meurtre : « it must have been delicious, that sense of rightful anger deferred, letting the power trickle in through his mouth to feed the busy static » (S 204). Or ce meurtre, que Grégory qualifie de mélodramatique (« the melodrama » [S 49]), est rendu plus pathétique encore par la rébellion suicidaire de Rosie qui s'insurge contre la violence immotivée dont elle fait l'objet (« Her face is burning—with what? With outrage, with defiant goaded outrage [...] » [S 206]) et par la conclusion à laquelle Terry arrive concernant sa vie d'adulte : « It's easy enough to see what it was that fucked me up » (S 25). A la lumière de la colère mortifère qui débouche sur la figure de la fille disparue<sup>40</sup>, le lecteur déchiffre l'énigmatique formule qu'écrivit Mike à l'orée de *Night Train* : « Homicide is the daddy » (NT 3). La colère violente du père, qui se concrétise par la maltraitance infantile pouvant aller jusqu'à la mort, met en place une tonalité pathétique qui se fonde sur l'inversion et la déstabilisation du lecteur, comme le note Madelena Cropley-Gonzalez : « twisting what should be familiar and reassuring, the notion of fatherhood, for example, into something life-threatening »<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Dès le deuxième chapitre du roman, Terry fait état du meurtre de sa sœur cadette (« Rosie Service was seven when Ronnie Service killed her » [S 25]), avoué minimaliste que reprend Gregory sur un ton beaucoup plus véhément : « the brute savagely murdered his own daughter » (S 49).

<sup>40</sup> Dans un des rares commentaires textuels proposés par *Experience*, Martin Amis explique que cette thématique est liée à l'existence présumée mais non reconnue d'une fille conçue dans les années 1970. Il s'agit de Delilah Seale qui, à sa majorité aux débuts des années 1990, réapparaît dans la vie de Martin Amis. Selon l'auteur lui-même, cette période de latence a inconsciemment joué une grande importance dans sa production littéraire : « In the *Sunday Observer* the novelist Maureen Freely staged a straightforward retrospective of my fiction and noted the punctual arrival—just in time for my third novel, *Success* (1978)—of a stream of lost or wandering daughters and putative or fugitive fathers, and these figures recurred, with variations, in every subsequent book. There was nothing I could do with this diagnosis. It chimed with something Patrick [le père adoptif de Delilah] had said during our first talk on the phone: 'I expect it's been in the back of your mind.' Yes, exactly: in the back of my mind. Your writing comes from the back of your mind, where thoughts are unformulated and anxiety is silent. That's where it comes from: silent anxiety » (*Exp* 280). Dans un entretien accordé en 2001 à une télévision américaine, Martin Amis se montre tout aussi éloquent et catégorique : « And the novelist Maureen Duffy [Freely ?] wrote a piece saying that if you look at my novels, you can see that from this date on in the mid-'70s, my novels became quietly obsessed with missing children, threatened children, misattributed children, vulnerable children. And when I read it, I felt completely defeated by this piece. It seemed to me self-evidently true. And no novelist—you know, you don't—what you write about comes from what's at the back of your mind, not at its forefront. You write about what you—the things you don't know you're worrying about. And it was clear to me that I had been worrying about her, thinking about her ». Terry Gross, « Amis on 'Fresh Air' with Terry Gross » 1 June 2001, 10 May 2006 <[http://www.martinamisweb.com/interviews\\_files/freshair\\_2001.doc](http://www.martinamisweb.com/interviews_files/freshair_2001.doc)>.

<sup>41</sup> Madelena Cropley-Gonzalez, « *Night Train* (Martin Amis): A Suicide Ride into the Underworld; Abuse as a Mode of Existence », *Fenêtres sur l'obscur*, éd. Max Duperray (Aix-en-Provence : PU de Provence, 2001) 116.

Outre les meurtres perpétrés dans le cadre de la cellule familiale, la menace pesant sur les enfants sans défense émane également du monde extérieur qui abrite maints « scélérats ». Pour preuve, « Insight at Flame Lake » dramatise le danger que représente pour un enfant la société : « two mugshots of smiling children, gone missing (Have You Seen Them?). Date of birth, 7/7/79. Height, 3'6". Hair, brown. Eyes, blue. Missing, and missed, too, I'll bet—oh, most certainly. Done away with, probably, fucked and thrown over a wall somewhere, fucked and murdered, yeah, that's the most likely thing » (*EM* 67)<sup>42</sup>. De manière analogue, le Londres dépeint par *The Information* représente, selon Janis Freedman Bellow, un *locus* dangereux pour les enfants : « His London is teeming with potential child-abusers » (Freedman Bellow 704). Le quartier où réside Richard vit en effet sous le régime de la terreur qu'y fait régner le chauffard allemand alors que Gina lit le compte rendu d'un procès consacré aux atrocités commises par un forcené : « a little boy stabbed to death by an adult stranger in the neighbourhood playground. The little boy's brother was also stabbed to death. He didn't say anything. There was also a third and much younger child whom the murderer kept for several days, beforehand » (*I* 169). Cette accumulation d'actes barbares et gratuits a partie liée avec la colère car le journaliste rapporte que la victime s'imagine avoir agacé son agresseur : « He thought he had offended and angered his murderer in some way, without meaning to » (*I* 169). L'auto-accusation de l'enfant contribue à renforcer son innocence, ce qui permet au mélodrame amisien de dénoncer l'injuste colère funeste qui anime le tortionnaire.

Si elle entraîne la pitié et la compassion, la violence commise à l'encontre de créatures sans défense provoque également l'indignation de divers personnages qui font office de commentateurs intradiégétiques. Bien que *Other People* dépeigne un meurtrier sexuel dénué de scrupules (« a twinkly old Australian who prided himself on not being ashamed of his conviction for child-molesting seven years previously » [*OP* 103]), *Success* souligne comment Terry injurie son père meurtrier (« that mad fuck » [*S* 25]) alors que *London Fields* se délecte du sort réservé en prison aux satyres qui ont maltraité des enfants : « The child-molester—the nonce, the short eyes—was the lowest of the low, and Keith had come across that sort before. In prison. He talked freely about prison. In prison Keith had gotten his chance to beat up child-molesters; and he had

---

<sup>42</sup> Lorsqu'il devise avec Robert Birnbaum à la fin 2003, Martin Amis évoque le profond sentiment d'insécurité que provoquent les atrocités commises envers des enfants dont la photographie apparaît sur les bouteilles de lait vendues aux États-Unis. Voir Robert Birnbaum, « Martin Amis », *Identitytheory.com* 8 Dec. 2003, 17 Apr. 2006 <<http://www.identitytheory.com/interviews/birnbaum135.html>>.

taken it » (*LF* 80). La vengeance punitive que Keih met en œuvre (« you striped the short eyes with your smuggled razor » [*LF* 80]) est en outre avalisée par Gina qui exprime toute sa détestation physique du pervers (« Look at the face on that horrible queer » [*I* 169]) avant de prôner, par une exclamation impuissante, une justice tout aussi fondamentaliste : « Ooh, if I had my way » (*I* 168). Ainsi, la figure amisienne du scélérat qui outrage, souille et anéantit l'innocence représentée par les enfants est vilipendée pour sa violence bestiale, verdict axiologique qui se situe dans le droit fil des thèses d'Aristote sur les passions : « La bestialité est une sorte de vice qui passe les limites. En effet, quand nous voyons quelqu'un qui est totalement méchant, nous disons que ce n'est même pas un humain, que c'est une bête, la bestialité représentant pour nous une sorte de vice » (*Grands livres* 151 ; II, 5, 1200b).

## **VII.2. Violence conjugale.**

Outre la maltraitance infantile, le mélodramatique chez Amis provient de la représentation de la violence masculine. Aussi, la fiction amisienne associe-t-elle colère et mélodrame en décrivant la vie de couple sous l'angle du conflit permanent, comme le montre *Night Train* par les billets doux fort agressifs que Mike reçoit de la part de ses compagnons : « GET SOME TOILET PAPER FOR CHRIST SAKE » (*NT* 80). Le volume de la colère, figuré par les lettres majuscules, s'ajoute au style poissard pour signifier la triste réalité scatologique de la vie maritale. Confirmant les théories freudiennes sur la complémentarité de l'amour et de la haine, la vie domestique apparaît sous un jour plus agonistique encore dans *Yellow Dog* par l'entremise de la discorde perpétuelle opposant les parents de Cora Susan : « Your mum and dad was throwing things at each other even before they was engaged » (*YD* 184). Pour révéler le pathétique associé à la violence conjugale, un mode plus allusif est privilégié dans *Einstein's Monsters* qui dépeint l'inchoation de la colère masculine et l'avant-goût de la violence qu'elle préfigure : « The raised voice in the restaurant and its sour tang of brutality and booze, the look a man will give his wife which demotes her on the human scale, which prepares her for the human disgrace of violence, the pumping leg, the fizzing eye, the public bar at ten fifty-five » (*EM* 33-34). La même tension, palpable sans être explicitée, se retrouve dans *London Fields* qui s'intéresse aux conséquences psychologiques de la violence sur Kath, laquelle n'ose plus demander à son mari ce qu'il advient de l'argent du foyer : « Where did it all go? Kath had asked this question gently, patiently, and not recently » (*LF* 170). Le trio d'adverbes, qui met en relief les souffrances croissantes de la

victime en offusquant les potentialités comiques de la scène de ménage, synthétise la lente dégradation du statut dont jouit Kath. La violence domestique est dépeinte dans *Success* sous un jour tout aussi pathétique car le roman choisit Terry comme centre focalisateur pour relater les querelles conjugales opposant Ronald Service à sa femme : « [I] hear the house start to come alive like a big machine: the walls shudder and sweat, the ceiling splits, the floor bounces my bed high in the air, the cold sheets hug me in their fire » (S 62). Loin d'être un foyer, la maison familiale s'anime d'une vie paradoxalement mortifère qui trahit et escamote à la fois la torture mentale qu'infligent les querelles domestiques non seulement aux épouses mais aussi aux enfants. Alors que le mélodrame est depuis l'origine lié à la musique<sup>43</sup>, la colère pathétique chez Amis fait sienne la devise de Plutarque pour qui : « The only music heard within the house of an angry man/ Is wailing cries » (Plutarque 151). A l'instar de William Wordsworth, l'un des maîtres du pathos<sup>44</sup>, Amis met à l'honneur la « triste musique de l'humanité »<sup>45</sup>.

La figure de la femme battue par son mari ou par son amant ponctue le pathos du mélodrame amisien. *Yellow Dog* le note à la faveur d'une formule ternaire, le mâle en colère se fait agressif (« male anger, male heat, so easily translatable into male violence » [YD 49]) et sa violence prend pour cible son épouse, fatalité matrimoniale que résume sans fard un court dialogue entre Joseph Andrews et Simon Finger :

'What are we talking about here, Jo? A bloody nose and a black eye? ... A handful of hair or two and a couple of teeth?'

'Exactly. Just like any normal husband'd give her.' (YD 317)

L'affirmation généralisante qui conclut le mot d'ordre violent de Joseph Andrews est mise en pratique tant par Xan lors de son premier hymen (« on grounds, among others, of physical abuse » [YD 90]) que par John Self : « I've hit women. Yes, I know, I know: it isn't cool. Funnily enough, it's hard to do, in a sense. Have *you* ever done it? Girls, ladies, have you ever copped one? It's hard, it's quite a step, particularly the first time. After that, though, it just gets easier and easier. After a while, hitting women is like rolling off a log » (M 19). L'habitude coupable dont

<sup>43</sup> Comme l'a déjà fait apparaître l'introduction de ce chapitre, le mélodrame n'est initialement rien d'autre qu'un drame musical, lien étymologique que Christopher Prendergast rappelle sans ambiguïté : « a kind of 'music drama' (Greek *melos* : 'music') » (Prendergast 5).

<sup>44</sup> Il s'agit d'un postulat critique émis par Frye qui désigne ainsi le poète de Cockermouth : « one of our great masters of pathos » (Northrop Frye 39).

<sup>45</sup> « For I have learned/ To look on nature, not as in the hour/ Of thoughtless youth, but hearing oftentimes/ The still, sad music of humanity,/ Not harsh nor grating, though of ample power/ To chasten and subdue ». William Wordsworth, « Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey », *Lyrical Ballads*, ed. W. J. B. Owen (Oxford: OUP, 1969) 114.



se pique John résume l'état d'esprit agressif du mâle amisien qui, à l'instar du scélérat mélodramatique, fait régner la terreur domestique. Ainsi, la vision de la vie maritale que propose *Time's Arrow* est tout aussi désabusée car, en reconstruisant l'ordre chronologique bafoué par le narrateur et par le récit rétrogressif, le lecteur comprend que les baisers de Tod cèdent, peu après le mariage, la place aux horions : « When she weeps and sulks he dries her tears with kisses, and not with a punch in the breasts. And nowadays she hardly cries at all: the wedding is only weeks away » (*TA* 159). Le lecteur de *Success* assiste également à la violence domestique par le biais de Terry qui, en tant que centre focalisateur, relate la violence dont est victime sa mère. Le modal « would », dans son emploi dit fréquentatif, suggère l'éternel recommencement des brutalités maritales : « My mother would look appreciably more fucked up than usual over breakfast » (*S* 63). En outre, l'hyperonyme « fucked up » crée un effet de vague propice au pathétique en mettant au jour l'existence de graves sévices sans pour autant en révéler la nature exacte. De la même manière, *Other People* refuse de décrire directement la violence domestique et les causes de celle-ci, mais propose tout de même au lecteur le spectacle désolant de sévices qui semblent ubiquitaires : « The young women at the Church-Army Hostel for Young Women have all taken smashes recently » (*OP* 66). La violence apparaît ainsi comme une sorte de pandémie dont les symptômes sont les stigmates qu'arborent les femmes battues : « Some girls kept having fights with their men, and always losing. They bore the marks » (*OP* 69). La violence conjugale fonde chez Amis son pathétique sur le *topos* de la blessure qui, selon David Punter, incarne littéralement la passion violente : « The wound, we might suggest, which is the result of passion, the scar of a quarrel, the trademark of anger, lust, envy » (Punter 35). La violence devient ainsi visible, procédé d'hypotypose qui contraint le lecteur à contempler l'horreur des sévices conjugaux et à compatir avec les victimes.

La visibilité de la violence se fait plus grande encore lorsque les hommes gâtent le visage des femmes. La désolation domestique affleure dès *The Rachel Papers* puisque Charles surprend sa sœur en train de soigner la blessure que Norman lui a infligée : « Jenny was in the kitchen bathing the half-faded shiner Norman had given her on Tuesday night » (*RP* 68). Symbolisé par l'œil au beurre noir, le visage de la violence conjugale informe également *Other People* car ce roman dépeint l'altération physique qui enlaidit les femmes au contact d'hommes violents : « a black eye » (*OP* 69) ; « Augusta had a black eye and could be heard vomiting noisily in the bathroom » (*OP* 165) ; « the yellowing badge on her eye » (*OP* 181). Ainsi, la violence

domestique se matérialise par une sorte de loup que les hommes forcent les femmes à porter. Outre les yeux, le mari violent s'emploie à saccager les traits de son épouse, comme en témoignent l'appartenance ostensible de Mrs Davis à la caste des femmes battues :

Mrs Davis answered the door with a blood-soaked handkerchief pressed to her nose. She tried to shield her eyes but I could see they had been badly blackened. Yes, a hard blow to the bridge had done that, and done it recently too. I felt sudden heat and illness gathering in my face as I caught the smell of violence, the domestic kind, like paraffin. (*M* 291)

Le malaise indigné (« sudden heat and illness ») qu'éprouve John à la vue d'une femme défigurée souffrant d'épistaxis s'empare également du lecteur lorsqu'apparaît dans un coin de l'appartement le mari agressif dont la description trahit le statut de bourreau : « his low glance—hardness, exasperation » (*M* 290). L'extériorité de la violence sollicite d'autant plus le lecteur qu'elle se fait lisibilité dans « The Coincidence of the Arts » :

The argument which for months had been taking place inside her head, illegibly, was now written on the outside. For all to see. Her eyes steadily invited him to register this change: the nether lip all smudged and split, and the right cheekbone loudly marked, as if swiped with a hot daub or rouge. The thing that was wrong had now been stated, not by her but by the thing that was wrong. (*HW* 104)

A l'instar de Rodney qui est ici le centre de la perception, le lecteur se fait exégète et comprend que les métaphores cosmétiques constituent autant de signes extérieurs de violence conjugale. Loin d'exhausser la beauté féminine, le maquillage marital s'apparente à un masque mortuaire. Alors que la colère fondée et juste se conçoit comme une réaction à un outrage, le mélodrame amisien privilégie les souffrances de la victime dont l'innocence présumée, l'offense n'étant pas précisée, souligne l'injustice pathétique du calvaire enduré. Outre le visage, la violence unilatérale du mâle souille le corps de Mrs Pharsin dans sa globalité, ecchymoses dont Rodney se fait l'écho : « Soon afterwards he started to find the bruises. Nothing florid or fulminant. Just a different kind of dark beneath the dark » (*HW* 101). En outre, le texte file la métaphore cosmétique pour montrer à quel point la violence domestique apprête la victime, comme pour un rituel sacrificiel : « The bruise on her shoulder, tinged with betel or cinnabar, looked artificially applied—caste mark, war paint » (*HW* 102). La victimisation de ce personnage féminin s'accompagne d'une réduction ontologique, comme le souligne l'exemple de Mrs Davis qui semble appartenir à une sous-catégorie d'êtres humains : « a little woman, further condensed now » (*M* 291). Le portrait que les textes brossent de la caste des femmes battues met en lumière les affinités du mélodrame avec la tragédie domestique<sup>46</sup> dont le ressort principal n'est autre que

---

<sup>46</sup> Les historiens de la littérature mettent l'accent sur le caractère bifrons du mélodrame qui peut être analysé comme la « tragédie des pauvres gens » et le précurseur du drame romantique (Ubersfeld 1997 : 450-51). Anne Ubersfeld

le pathos : « The best word for low mimetic or domestic tragedy is, perhaps, pathos » (Northrop Frye 38).

En raison de l'écart de force physique qui différencie personnages masculins et féminins, la violence domestique se fait plus pathétique encore lorsque les femmes battues tentent en vain de riposter à la violence masculine. *Other People* se montre à cet égard éloquent : « It had happened to Trudy this time. She had fought with a man and she had lost. It had been no contest, as usual. The man had broken her nose and two front teeth, whereas Trudy hadn't succeeded in breaking anything of his » (*OP* 101). La rébellion malheureuse de Trudy préfigure la situation pathétique de Leokadia dans « Bujak and the Strong Force or God's Dice » :

For six months she had been living with a man who beat her, lithe little Pat, sinewy, angular, wired very tight. I think she beat him too, a bit. But violence is finally a masculine accomplishment. Violence—now that's man's work. [...] There she goes again, ticking back to him on her heels, with black eye, grazed cheeks, wrenched hair. [...] After her second spell in hospital (cracked ribs this time) Leokadia called it a day and went home for good. (*EM* 35)

Le duel est tellement déséquilibré que le lecteur a tôt fait de compatir avec le personnage féminin qui, par son appartenance au sexe dit faible, apparaît comme la victime naturelle des hommes dont la violence se déclenche sans qu'aucune explication ne soit fournie. Même lorsque Mike répond aux brutalités de ses amants, le texte met en avant l'incompréhension de Jennifer face à un tel déchaînement bilatéral de violence :

From the age of eight she [Jennifer] watched me hanging on the arms of woman-haters and woman-hitters. Me with my black eye, and Duwain with his. Deniss and myself, holding hands as we limped off to join the line outside Emergency. These guys didn't just slap me around: We had fistfights that lasted half an hour. Jennifer must have thought that black and blue were my favorite colors. (*NT* 146)

La perspective candide qu'offre Jennifer sur ces combats domestiques renvoie à la question posée par Mary dans *Other People* : « Why would a man fight a woman? wondered Mary. He would always win; he wasn't fighting—he was just doing harm, doing damage » (*OP* 69). Ainsi, le mélodrame amisien décrit par la violence conjugale une sorte de darwinisme domestique qui souligne comment la colère masculine, parce qu'elle se passe d'offense et se dirige contre de faibles femmes, correspond en fait à l'archétype de la répréhensible « *ira inusta* ».

La violence masculine entretient avec la sexualité un lien privilégié, comme l'atteste *Other People* : « Then the men fucked the women, usually giving them a slap or two in the face

---

pose en outre que « le mélodrame voisine avec la tragédie par le recours systématique à la terreur et à la pitié, et plus précisément avec la tragédie pseudo-classique par l'usage des stéréotypes psychologiques et moraux » (Ubersfeld 1997 : 451). Pour les liens que tissent mélodrame et drame romantique, voir Anne Ubersfeld, « Du mélodrame au drame », *Le roi et le bouffon* (1974 ; Paris : Corti, 2001) 674-709.

on top of everything else » (*OP* 169). En outre, les sévices qui affectent les femmes ont pour toile de fond la frustration masculine. C'est ce que montre l'agressivité épidermique de Arn Debs<sup>47</sup> dont on apprend qu'il a été condamné pour tentative de viol à « Fuckbag, Nebraska » (*NT* 102). *Night Train* associe d'autant plus ouvertement violence et sexualité que Mike, dès les premiers paragraphes du roman, dénonce la folie destructrice des pulsions sexuelles masculines : « I have seen the bodies of gang-raped nonagenarians » (*NT* 4). Le mélodrame amisien recycle en outre le *topos* de l'adultère<sup>48</sup> en montrant comment l'époux irascible pousse son agressivité jusqu'à prévenir, par la violence, son éventuel cocuage. Dans *Yellow Dog* en effet, Dean Bull, au parloir de la prison dans laquelle ce jeune homme est incarcéré pour les vingt-trois années à venir, défigure sa petite amie adolescente de peur qu'elle lui soit infidèle : « Preceded by his metal chair, Dean came through the plexiglass partition and set about Diana's face with one of its shards » (*YD* 119). Par une antanaclase, le furieux pousse le vice jusqu'à maudire la victime défigurée : « See how that goes down down the pub Friday » (*YD* 119). De la même manière, *Money* montre la folle agressivité des mâles dans la mesure où Ossie, alors qu'il a une liaison avec Selina, menace de frapper son épouse adultère et provoque ainsi l'irritation de l'amant, John Self, lui-même insigne pour ses frasques extra-conjugales : « There was a confrontation—Martina knew, she had known, really, for two years. They can tell. They can smell. He confessed. Selina, the kid, the trap. He was angry, angry, balked, thwarted. He almost hit *her*, that son of a bitch. He almost hit *her*, Ooh, if I ever... » (*M* 300). Même si Ossie ne donne pas libre cours à sa violence et que l'agressivité de John reste fantasmatique<sup>49</sup>, l'infidélité conjugale se départit de toute potentialité comique<sup>50</sup> et accorde une place de choix au pathétique en soulignant la vulnérabilité physique de Martina. L'adultère sous-tend également la violence conjugale dans *Time's Arrow* car l'une des maîtresses de Tod se fait violenter par son époux légitime : « There was a woman in the bed right enough. But there was a man too. Fully clothed, enormous in midnight-blue serge suit and peaked cap, he knelt above her rhythmically slapping her face with a pendulum action of heavy gloved hand » (*TA* 88). Or la colère violente du mari s'abat sur sa

---

<sup>47</sup> Quand Mike rencontre Arn Debs pour la première fois et lui demande de décliner son identité, la réaction de ce dernier révèle un caractère ombrageux : « Who the fuck wants to know? » (*NT* 101).

<sup>48</sup> Si l'on en croit Jean-Marie Thomasseau qui crée le terme d'adultérolâtrie, il s'agit d'un des ressorts typiques du mélodrame dit romantique (Thomasseau 1984 : 55).

<sup>49</sup> Cet adjectif est emprunté à Laplanche et Pontalis qui définissent l'agressivité comme un « ensemble de tendances qui s'actualisent dans des conduites réelles ou fantasmatiques, celles-ci visant à nuire à autrui, le détruire, le contraindre, l'humilier, etc. » (Laplanche et Pontalis 13).

<sup>50</sup> Pour les figures cocasses du cocuage, voir « Chapitre III », pages 207-8.

femme pendant que Tod se rhabille sans être le moins du monde inquiété par le furieux. En d'autres termes, Mr Davis refuse de prendre le risque de la violence réciproque en assaillant, par facilité, son épouse. Le lecteur ne peut que s'indigner d'une telle disparité de traitement d'autant plus qu'il se souvient que *Time's Arrow* ne fait qu'appliquer la devise des mâles pleutres de *London Fields* : « The black guys beat up the black girls who went out with white guys! Of course. So much simpler. He [Keith] pondered the wisdom of this and drew a lesson from it, a lesson which, in his heart, he had long understood. If you're going to be violent, stick to women. Stick to the weak » (*LF* 5). Alors que la colère peut constituer pour Aristote une preuve de courage, voire d'héroïsme, le mélodrame amisien choisit de montrer que la colère violente des hommes envers le sexe dit faible constitue, comme l'a toujours affirmé la philosophie stoïcienne, une marque de couardise<sup>51</sup>. La frustration sexuelle et l'infidélité conjugale qu'avancent le texte pour justifier la violence domestique renforcent tant la victimisation des femmes que la dénonciation des hommes.

Les violences corporelles perpétrées contre la femme paraissent d'autant plus navrantes qu'elles sont teintées de malveillance haineuse. Dans *Yellow Dog*, la haine de Xan envers Pearl, sa première épouse, s'exprime par des accès de violence d'une telle intensité que la police doit intervenir : « When Pearl had him arrested for the third time, and he stood at the door of his service flat listening to the charges, Xan knew that he had reached the end of a journey. He had reached the polar opposite of love—a condition far more intense than mere hatred » (*YD* 12). Sur le mode moins réel que fantasmatique, *Success* prend plaisir à imaginer le mal que Terry pourrait infliger à Ursula : « I looked at Ursula. What good was she to me? I didn't even want to fuck her—I wanted to hurt her, to do her harm, to lash out at her shins with my boot, to swipe my wine glass across her face, to grind out my cigarette on her fluttering hand » (*S* 59). Les tortures que Terry se complaît à imaginer créent un pont intertextuel avec l'une des figures les plus troubles de la fiction amisienne, Quentin/Johnny, qui exprime toute sa haine de Diana au travers d'imprécations à caractère sadique :

CAN'T YOU JUST SENSE THE LOATHING THAT PULSES AROUND YOU IN THE AIR? DON'T YOU KNOW HOW WE ALL FEEL? WE'D LIKE TO CARVE YOUR FAT THIGHS, CHOP OFF YOUR SPROUTING LITTLE TITS, GRIND SABRES UP YOUR ANUS, CHEW AT YOUR PERINEUM UNTIL YOU DIE, AND GET THE DEVILS OUT. (*DB* 95)

---

<sup>51</sup> Voir « Introduction générale », pages 48-49.

En faisant de Diana une hoir de sainte Agathe<sup>52</sup>, les sévices sexuels dont sont victimes les femmes s'accompagnent de la possibilité du meurtre. La colère masculine se fait donc proprement tortionnaire, voire mortifère.

Le meurtre représente même une éventualité qu'explore la veine mélodramatique amisienne par le biais notamment du crime dit passionnel, lequel peut être lu comme l'acmé de la violence domestique. Par exemple, colère et jalousie sexuelle se combinent dans *London Fields* jusqu'à constituer une promesse de meurtre. Lorsque Nicola se donne à Chick, Keith, médusé et mari, s'engage alors publiquement à occire dès que possible son ancienne maîtresse : « Because she's dead. Believe it. You know what she is, Malcolm? She's a fuckin organ donor. Do that and live? No danger. She's history, mate » (*LF* 462). Teintée d'ironie tragique puisqu'elle est proférée quelques heures avant la mort programmée de Nicola, une telle menace qui réduit la jeune femme à ce que Julia Kristeva appelle la personne patrimoniale<sup>53</sup> se comprend au pied de la lettre et se teinte ainsi d'une forte coloration pathétique. De surcroît, Mike dans *Night Train* émet l'hypothèse que Trader ait pu tuer Jennifer par jalousie (« in a jealous rage » [*NT* 31]) d'autant plus que le jeune homme, au moment de quitter pour la dernière fois Jennifer, semble transporté par une folle colère : « I have a witness that puts you outside the house at seven-thirty. Looking distressed. 'Mad.' Riled-up » (*NT* 54). La plausibilité d'un crime passionnel pousse également Mike à soupçonner Bax Denzinger : « But, you were fucking her, weren't you, Professor. And you wouldn't leave Betty-Jean » (*NT* 93). Bien qu'il s'agisse au bout du compte de leurres, ces deux fausses pistes ne surprennent pas le lecteur car ce dernier se souvient que le meurtre d'une femme sous-tend le drame familial narré par *Success*. Ce roman repose sur l'hypothèse que le père de Terry pourrait être le meurtrier de sa femme, comme le rappelle Gregory : « It was conjectured that Service Sr had an intimate say in the death of his wife » (*S* 49). Sans être catégorique, Gregory se montre beaucoup plus affirmatif que Terry qui préfère laisser planer le doute (« I don't know whether my father killed my mother » [*S* 25]), même si le simple fait d'évoquer cette éventualité confirme la gravité et la prégnance de la violence domestique. Le mélodrame amisien ne se contente pas de suggérer la possible occurrence d'un crime passionnel puisque *Dead Babies* décrit sans détour la manière dont Philboyd, alors excédé par la rébellion

---

<sup>52</sup> « [Saint Agatha] resisted the advances of a prefect sent by the emperor Decius to govern Sicily and was thereupon brutally tortured, her breasts being cut off [...] ». « Agatha », *The New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., vol. 1, 1986.

<sup>53</sup> Terme juridique que Julia Kristeva reprend à son compte pour parler de la crise de la subjectivité humaine, « la personne patrimoniale » considère l'homme comme « un simple conglomérat d'organes » (Kristeva 1997 : 8).

violente de son fils, se venge sur sa femme : « Philboyd stumbled home, hair matted with sawdust, blood and beer, and dejectedly hosepiped his wife to death » (DB 66). De même, *Night Train* expose sur le mode hyperbolique et répétitif la menace que la violence mortifère des hommes fait peser sur les femmes et sur le monde :

Sometime in the Fifties a man made a homicidal breakthrough. He planted and detonated a bomb on a commercial air-liner: To kill his wife.

A man could bring down—perhaps has brought down—a 747: To kill his wife.

The terrorist razes a city with a suitcase H-bomb: To kill his wife.

The President entrains central thermonuclear war: To kill his wife. (NT 127)

Mise en relief par l'épiphore, par l'utilisation inhabituelle des majuscules après les deux points et par la mise en page originale qui suggère le franchissement d'un saut dans l'horreur, la succession démente de violences dirigées contre les femmes confirme le postulat de Northrop Frye pour qui le pathétique se fonde sur le sacrifice féminin<sup>54</sup>. Le mélodrame amisien se donne ainsi à lire comme une littéralisation de l'essai de Sander L. Gilman « Love + marriage = death »<sup>55</sup>. Apparaît ainsi l'ancrage axiologique du pathétique dans le mélodrame amisien : il permet de condamner la violence masculine<sup>56</sup>.

### **VII.3. Colères criminelles.**

A la différence du mélodrame traditionnel dans lequel le mal découle des seules manigances du scélérat<sup>57</sup>, le mélodrame amisien dépeint une société corrodée par les éclats violents de colères moralement et légalement répréhensibles. Les villes britanniques et américaines décrites dans les textes de Martin Amis vivent sous l'emprise de la colère collective qui prend notamment la forme d'émeutes perpétuelles dont l'ampleur menace l'équilibre du pays. Londres donne l'impression d'une ville en état d'urgence non seulement dans *The Rachel Papers* (« Things got slightly sweatier when I changed trains at Notting Hill, a small riot being in progress on the eastbound Central line platform » [RP 76]) mais aussi dans *London Fields* : « the

---

<sup>54</sup> Pour Frye en effet, c'est bien ce sacrifice qui structure l'intrigue mélodramatique : « a whole procession of pathetic female sacrifices » (Northrop Frye 38).

<sup>55</sup> Sander L. Gilman, *Love + Marriage = Death and Other Essays Representing Difference* (Stanford: Stanford UP, 1998). L'expression « Love + Marriage = Death » renvoie au titre de l'un des essais de l'ouvrage dans lequel sont examinées les représentations diégétiques des maladies sexuellement transmissibles dans la fiction de divers auteurs, dont Martin Amis (Gilman 14-39). Or les correspondances établies entre l'amour, le mariage et la mort définissent parfaitement la dynamique mélodramatique de la violence conjugale.

<sup>56</sup> S'il y a un sexisme dans l'œuvre de Martin Amis, il est bien à chercher dans l'équivalence entre masculinité et violence que *Yellow Dog*, dès les premières lignes, martèle une fois encore : « Male violence did it » (YD 3).

<sup>57</sup> Anne Ubersfeld spécifie que « le Traître est le sujet actif dont le vouloir égoïste a fait entrer le mal dans le monde » (Ubersfeld 1997 : 452).

quiet riot of Golborne Road » (*LF* 387). John Self fait pour sa part allusion à la violence sociale qui règne outre-Atlantique (« the yellow riot of Broadway » [*M* 35]) avant de spécifier que cette violence régit l'univers américain : « In the cabled tunnels beneath the street and in the abstract airpaths of the sky, how much violence was crackling through New York? How would it level out? Poorly, probably. Every line that hit two lovers would be flexed and snarled between a hundred more whose only terms were obscenity and threat... » (*M* 19). Comme le redoute la philosophie stoïcienne, la démocratisation de la colère et de la violence constitue un désordre nocif à l'équilibre de la cité :

Eleven o'clock: the rioting hour. [...] Apparently there was a full-scale revolution on this strip last Saturday night. I was dining alone at a window seat in the Burger Bower, and I didn't notice a thing. If you ask me, there's a riot here every night. There always has been and there always will be. At eleven o'clock, London is a storm, a rave, a knees-up, a free-for-all... (*M* 88-89)

Indiquée par le terme négativement connoté « a free-for-all », la récurrence stérile de la révolution sociale quotidienne atteste que la colère collective poursuit des finalités paradoxalement individualistes qui menacent en outre de faire chavirer la société dans l'anomie. L'une des caractéristiques de la modernité consiste en la démocratisation de la colère incivile, tendance qui passe par la description de groupes sociaux prompts à s'emporter. Dans *The Rachel Papers*, Charles répertorie les classes d'individus dangereux qui limitent ses faits et gestes (« drunkards », « skinheads » [*RP* 18], « hooligans » [*RP* 76], « teds, micks, skinnies, and other violent minority groups » [*RP* 114]) alors que *Dead Babies* est placé sous la menace des atrocités perpétrées par un groupe violent dénommé les « Conceptualistes ». Le « geste »<sup>58</sup> fondateur de cette organisation illégale (« fifteen lowly civil-servants were found scalped in their beds » [*DB* 103]) annonce les mutilations gratuites et les carnages aveugles qui constituent leur spécialité<sup>59</sup>. Rappelant l'organisation criminelle dénommée « Angry Brigade »<sup>60</sup>, les Conceptualistes mettent au jour le précaire équilibre social<sup>61</sup> dont les fondations sont également menacées dans *Night*

<sup>58</sup> C'est bien le terme de « gestures » qu'utilise le texte pour désigner les actions menées par ce groupe (*DB* 103). Le vocable « gesture » réapparaît à la fin du roman lorsque Quentin maquille la maison à la fin du roman pour faire croire à une attaque des Conceptualistes : « On the wall, the (decoy) excremental G of the Conceptualist gesture » (*DB* 224).

<sup>59</sup> Leurs attaques mêlent passages à tabac, mutilations corporelles, énucléation, viols (*DB* 103, 106).

<sup>60</sup> Voici comment *The Oxford English Dictionary* définit cette organisation : « the name of an urban guerrilla organization responsible for a number of acts of terrorism in Great Britain, chiefly in the early 1970s ». « Angry Brigade », *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed., 1989. On mesure ici tout l'écart qui sépare l'incommensurable violence propre au malfrat mélodramatique de la comédie née de la révolution bon enfant fomentée par le fripon amisien. Sur les « fripons subversifs », voir « Chapitre I », pages 103-17.

<sup>61</sup> L'Amérique est également menacée, comme le montre la comparaison que propose Marvell : « Oh, right. I've heard about them [the Conceptualists]. Something between old-style Hell's Angels and Chuck Manson » (*DB* 102).



*Train* puisque la ville qui y est décrite est ironiquement dénommée Drugburg (NT 63) et vit sous l'emprise d'une organisation criminelle appelée « the Outfit »<sup>62</sup>. En outre, des bandes violentes parcourent la ville : « a gang of white skinheads—known nazis and drugdealers » (NT 125). Loin de servir la justice et la liberté, la colère collective des criminels, qui ne connaît que la raison du plus fort, asservit les citoyens-victimes. En annonçant l'avènement de la voyoucratie<sup>63</sup>, le mélodrame amisien sollicite les facettes inquiétantes de la colère sociale et de la violence ubiquitaire qui en découle (« the ubiquitization of violence » [LF 349]) pour s'inscrire en faux contre les théories contemporaines qui prêtent à la colère collective nombre de vertus altruistes<sup>64</sup>.

L'affliction qui accompagne la colère criminelle imprime au mélodrame amisien une dimension d'autant plus désenchantée que des groupes sociaux d'ordinaire plutôt victimes que bourreaux sont désormais animés par le désir de nuire. Pour preuve, *The Information* dépeint comment Agnes Trounce, âgée de soixante-huit ans, aime percuter perversement la voiture d'autres automobilistes afin de provoquer leur courroux. L'offense qu'elle recherche et subit (« What you doing on the road anyway, you fucking old cow? » [I 200]) lui donne un prétexte pour assouvir sa malveillance avec l'aide de deux jeunes délinquants qui rossent l'injurieur en feignant l'indignation vertueuse : « That's my mum you're fucking swearing at! », « That's my gran you're calling a fucking old cow! » (I 200). La difformité mentale s'allie à la tératologie physique lorsque le narrateur mentionne que Margaret Limb, amie d'Agnes Trounce, se prostitue par téléphone alors qu'elle est sexagénaire et pèse près de cent cinquante kilogrammes (I 200-201). Après cette apparente digression, le narrateur décuple le malaise du lecteur dont le rictus se transforme soudain en grimace : « Which old lady would you rather meet, on a dark night? » (I 201). L'interpellation transforme le lecteur en une sorte de témoin oculaire, de voyeur, à qui l'on demande de choisir, ce qui souligne, pour reprendre un terme créé par Ronald Shusterman, la composante métaéthique d'un passage mettant en scène la colère criminelle<sup>65</sup>. Dans ce jeu avec le

<sup>62</sup> En établissant la liste de tous les groupes violents qui n'appartiennent pas à cette société criminelle, Mike ne laisse pas d'angoisser le lecteur : « When we say the Outfit or the Mob, in this city, we don't mean the Colombians or the Cubans, the Yakuza, the Jake posses, the El Ruks, the Crips and the Bloods. We mean Italians » (NT 39).

<sup>63</sup> Dans « Le voyou que je suis », Jacques Derrida rappelle que le lexème « voyoucratie », inventé en 1865 par Flaubert, correspond à une « façon de désigner, en vérité de suspecter et de dénoncer, devant la loi, une force organisée, non pas encore le quasi-Etat d'une mafia, mais une sorte de pouvoir occulte et marginal, le contre-pouvoir délinquant d'une société secrète ou d'une conjuration, la contre-institution d'une confrérie clandestine qui regrouperait les hors-la-loi et les dévoyés ». Jacques Derrida, « Le voyou que je suis », *Voyous* (Paris : Galilée, 2003) 97.

<sup>64</sup> Voir « Introduction générale », pages 70-71.

<sup>65</sup> Par ce terme, Ronald Shusterman désigne la manière dont le langage littéraire, par son opacité même, oblige le lecteur, grâce à une sorte de dialogue, à faire un effort d'interprétation qui doit déboucher sur un choix : « The trope

lecteur se loge la dimension axiologique du mélodrame amisien car la question se veut en réalité rhétorique, la réponse attendue étant « aucune d'entre elles ». En demandant au lecteur de s'imaginer victime, le texte met l'accent sur la vulnérabilité humaine et dénonce ainsi la banalisation de la violence, force destructrice inacceptable qui fait régner la terreur. Si l'on ajoute la présence plus inquiétante que rassurante de nombreux gardes du corps et de videurs<sup>66</sup>, l'univers anglo-américain disséqué par Martin Amis préfigure la société cauchemardesque imaginée par « The Time Disease » : « Pretty soon, they project, society will be equally divided into three sections. Section B will devote itself entirely to defending section A from section C. I'm section A. I'm glad I have Roy and his boys on my side » (*EM* 75). Le mélodrame mis en mots par Martin Amis suggère qu'il y a quelque chose de pourri dans le monde occidental contemporain. En appariant sans détour démocratisation radicale de la colère et flambée de la violence sociale, le mélodrame amisien se situe dans le droit fil des théories stoïciennes qui font de la colère un fléau social, positionnement conservateur fidèle aux valeurs de ce genre littéraire qui « enseigne la nécessité du maintien de la hiérarchie sociale en place » (Thomasseau 1984 : 41). De façon analogue, Julia Przybos « tire au clair l'idéologie conservatrice sinon réactionnaire du mélodrame qui exalte le bonheur d'une société fondée sur l'ordre hiérarchique familial, religieux et social » (Przybos 1984: 307). La critique anglophone, par l'intermédiaire de Anthea Trodd, pose également que l'ordre représente l'une des valeurs centrales du mélodrame : « a genre expressive of a need for social order in a post-sacred world »<sup>67</sup>.

La colère criminelle consacre l'hégémonie de la vengeance. Le mélodrame de la colère instrumentalise la figure du microchole, qui, comme l'avance Aristote, est un rancunier dont la colère se manifeste par un désir impérieux de vengeance<sup>68</sup>. Par exemple, la colère sociale et le désir de vengeance qui fédèrent *Success* transforment Terry en une créature inquiétante : « You feel he must be hating something very much nearly all the time. Something is sizzling behind his eyes » (*S* 94). Grâce à la technique du sablier, Terry, qui est au début du roman ostracisé par la

---

[...] forces the interpreter to be conscious of his efforts of interpretation and thus be conscious of the nature of choice itself » (Shusterman 2003: 151).

<sup>66</sup> Que ce soient Fat Vince et Fat Paul dans *Money*, Big Mal et Fat Lol dans « State of England », Pharsin dans « The Coincidence of the Arts » ou bien Darius et Mal dans *Yellow Dog*, les figures chargées de canaliser la violence sociale inquiètent plus qu'elles ne rassurent parce qu'elles soulignent en réalité la vulnérabilité du simple citoyen face aux hordes de malfrats. L'impression de fragilité est d'autant plus accentuée que même Big Mal dans « State of England » se fait poignarder par un client irascible à qui il aurait manqué de respect (*HW* 43).

<sup>67</sup> Anthea Trodd, « Resistances in the Haunted House: A Perspective on Melodrama », *Journal of Victorian Culture* 4.2 (Autumn 1999): 297.

<sup>68</sup> Voir « Introduction générale », page 42.

haine dont il est victime, se mue en bourreau et perpétue la triade mortifère de l'affront, suivi d'un accès de colère violente couronnée par un impérieux désir de vengeance. C'est sous le signe de ce schéma tripartite que *Yellow Dog* est placé car ce roman dépeint en la personne de Joseph Andrews un malfrat picrochole<sup>69</sup> vouant la fin de sa vie à faire chanter le roi d'Angleterre et à faire attaquer Xan par le très symboliquement nommé Mal<sup>70</sup> qui parle comme le ferait un bourreau : « You'll remember this in pain, boy » (YD 14). Or ce premier exemple constitue le point de départ d'une diégèse consacrée à la revanche de Xan, lequel, hanté par la phrase de Mal<sup>71</sup>, ne vit plus que pour châtier son assaillant : « Whoever hurt me, he thought (all day long), I will hurt. Hurt more, hurt harder. Whoever hurt me, I will hurt, I will hurt » (YD 40). A l'instar d'un poison inoculé par la colère<sup>72</sup>, la vengeance envahit le corps de l'enragé et l'obsède : « vengeance was something he had to have. All his senses wanted it, needed it » (YD 133). Xan, dans une variante du monologue mélodramatique, maudit et menace son agresseur non encore identifié : « Now I spit in the eyes of whoever did me or had me done. I tell him: you got business with me, then you fucking come down... you come down... » (YD 100). L'aposiopèse qu'affectionne le mélodrame est ici convoquée pour figurer et accroître l'impact de la vengeance prospective alors que la répétition de l'adverbe « down » trahit, à l'insu de l'enragé, la chute ontologique d'un personnage qui régresse sur l'échelle de l'évolution. Lorsque Joseph Andrews décide de se venger une nouvelle fois de Xan en faisant passer à tabac Russia, faute de pouvoir lui lacérer le visage (YD 317), le lecteur comprend que le mélodrame amisien illustre l'adage de Schiller pour qui « la vengeance [...] n'est pas un affect noble, c'est même un affect bas » (Schiller 171).

Héritier du scélérat mélodramatique, le rancunier prend les traits mortifères d'un « enragé de la route »<sup>73</sup>. Ainsi, la voiture conduite par Clint est dotée d'une couleur et d'un nom (« black

---

<sup>69</sup> Dans la postface de *Yellow Dog*, Martin Amis informe le lecteur qu'il s'est inspiré d'un véritable criminel dénommé Frankie Fraser (YD 340).

<sup>70</sup> La manière dont Xan perçoit Mal dès sa première apparition diégétique conforte les connotations négatives incluses dans son nom : « it became clear that Mal, despite his air of humorous regret, was a violent man » (YD 13).

<sup>71</sup> La phrase prononcée par Mal paraît engrammée dans le cerveau pourtant amnésique de Mal : « *You'll remember this in pain, boy* » (YD 96).

<sup>72</sup> Sur l'analogie entre la colère et le poison, voir « Introduction générale », page 45.

<sup>73</sup> Dans un essai intitulé « Of Cars and the Man », Martin Amis satirise les fous du volant en des termes qui associent conduite dangereuse et colère : « Road Rage is, of course, the sewage trench—the *Cloaca Maxima* of car culture. The Road Rager kills in the name of his Range Rover, of his twin-cam turbocharged Nissan 200 SX, or his Mini; he strikes out at anything that impedes or retards his heroic progress along highway or byway; he is car culture's hitman. The Road Rager is a special kind of moron—unaware, for instance, that the culture he kills for is itself already dead. The car continues to serve its purpose, an A-to-B device, it ferries its passengers from A to B, and then onto C, or back to A again. But time has purged it of all content and expressiveness—all culture. So to add to his

Avenger » [YD 30]) qui traduisent la dangerosité de cet apologiste de la violence sous toutes ses formes. Clint, qui au volant de son bolide recherche à tout prix la vitesse, se métamorphose en ange de la mort (YD 50) et se moque de semer dans son sillage le malheur. Sur le mode du martèlement propice à l'émotion, *The Information* met en scène l'agressivité d'un chauffard qui suscite l'indignation poignante de Richard car elle traduit au fond son impuissance : « like a cool new pig they'd knocked up somewhere in a lab » (I 71), « that slobbering fuckpig of an Englishman » (I 247), « Jesus: and here comes the swine in his German car » (I 493). Le nihilisme mortifère de l'enragé anonyme met en application le *leitmotiv* d'un autre chauffard prénommé sans surprise Crash : « He didn't give a fuck » (I 57, 119). Le pathétique du mélodrame amisien découle de la représentation du mépris de la vie humaine et de la concomitante vulnérabilité d'autrui qu'elle entraîne.

La déliquescence de la société, dans laquelle règnent violence collective et vengeance, induit une recrudescence de la violence symbolisée par le motif de la bagarre. Si les échauffourées donnent parfois lieu à un traitement comique<sup>74</sup>, le pathétique affleure également, comme le montre la violence qui ressort de l'affrontement sauvage opposant les mascottes de deux équipes de football rivales :

Suddenly the pig gives the lamb a whack, and the lamb whacks him back. It was comical at first with them flopping and floundering about. You thought it was part of the act—but it wasn't. The lamb's on his back, flailing like a flipped beetle, and the pig's doing him with the corner-flag, and you can hear the kids screaming and there's blood on the fleece... (YD 41-42)

Le passage du comique au pathétique (« it was comical at first » cède le pas à « the kids screaming », « blood ») et la violence représentée exigent une réaction de la part d'un lecteur qui est en outre interpellé par le pronom personnel « you ». Cette forme par définition protéenne, qui revêt ici un fonctionnement générique, met en scène le lecteur au point qu'il se retrouve dans la situation de Mal, observe la scène et tente d'en déchiffrer la signification. Une telle scène agonistique qui ne prend pas la peine d'humaniser les mascottes amène le lecteur à percevoir les liens que tissent colère et animalité, grâce à la métamorphose kafkaïenne (« like a flipped beetle »). De surcroît, les scènes d'affrontement, qui sont pour Peter Brooks constitutives du mélodrame (Brooks 1974 : 341), structurent *Yellow Dog* dans la mesure où Mick Meo, le père supposé de Xan, est un truand inculpé pour des délits violents (« for armed robbery, [...]

---

charm, the Road Rager (thrashing and spluttering in his septic tank) is also a ghoul and a zombie: Nosferatu behind a wheel ». Martin Amis, « Of Cars and the Man », *Editors: The Best From Five Decades*, ed. Saul Bellow and Keith Botsford (London: Toby, 2001) 100.

extortion with menaces, and affray » [YD 89]), qui finit ses jours derrière les barreaux pour une tentative d'assassinat particulièrement sanglante sur Damon Susan : « Mick Meo was sentenced to nine years' imprisonment for attempted murder, and died in jail. His victim was his son-in-law, Damon Susan [...]. Himself an ex-convict, Susan was confined to a wheelchair after the incident. He never recovered from injuries described at the time as 'unusually appalling' [...] » (YD 89). Xan, qui hérite du gène de la violence (« [he] was convicted of a litany of minor offences, including Actual Bodily Harm [YD 89]), se marie à Pearl dont la biographie réunit violence et criminalité : « her father and all three of her brothers have served time for crimes of violence » (YD 89). Une telle généralisation de la violence criminelle entraîne une banalisation qui justifie l'indifférence d'autrui aux stigmates qu'arbore Richard dans *The Information* après avoir été rudoyé par l'un des acolytes de Steve Cousins : « No one noticed his black eye. This was because everyone else had a black eye » (I 244). Les souffrances de Richard ne faisant que refléter la situation de chacun, le pathétique, rehaussé par l'hyperbole et par l'épanalepse, affleure d'autant plus aisément que la violence urbaine endémique est décrite du point de vue de la victime. En outre, Richard se sent oppressé par la ville : « he had sensed a kind of thunder at the back of his neck, which never broke » (I 286). Cette image météorologique, rappelant que colère et tonnerre ont souvent partie liée<sup>75</sup>, annonce le calvaire vécu par Gwyn. Suite aux manigances de Richard, ce dernier se sent en effet persécuté par l'ire injurieuse de la ville (« You dumb cunt. Pick it up. Pick it up, you dumb cunt » [I 402-3]) et par son agressivité : « But now the city behaved as if it wanted to break his face. The city wanted to break his face » (I 401). Par la suppression de la locution conjonctive « as if », le texte utilise ce que la rhétorique appelle une épanorthose de renforcement<sup>76</sup> qui permet au texte d'acquérir une tonalité plus mélodramatique encore par la position liminaire et précaire de Gwyn, citoyen en passe d'être banni par la cité elle-même<sup>77</sup>. Le pathétique dans le mélodrame amisien se fonde sur la colère inter-subjective et sur la représentation de la peur éprouvée par les victimes potentielles. L'hégémonie d'organisations criminelles sur l'univers urbain décrit par Amis explique l'omniprésence de la violence physique

---

<sup>74</sup> Voir « Chapitre II », pages 152-55.

<sup>75</sup> Voir pages 93, 225 et 266.

<sup>76</sup> L'épanorthose est une « [f]igure de pensée qui consiste à revenir sur ce que l'on vient d'affirmer, soit pour le nuancer, l'affaiblir, ou même le rétracter, soit au contraire pour le réexposer avec plus d'énergie » (Morie, « Epanorthose » 419).

<sup>77</sup> Selon Julia Przybos, la vulnérabilité pathétique de la victime s'exprime par sa « position liminaire » dans la *polis* (Przybos 1987 : 87).

à l'encontre des citoyens qui apparaissent, comme le veut la tradition mélodramatique, innocents et sans défense.

La colère criminelle se traduit de plus par la récurrence des homicides. Pour preuve, *London Fields* n'est autre que la chronique du meurtre annoncé de Nicola<sup>78</sup>. Fidèle au coup de théâtre dont raffole le mélodrame (Przybos 1987 : 155), la jeune femme se fait assassiner non par Keith mais par Samson qui lui assène plusieurs coups à l'aide d'un outil de mécanicien : « the car-tool on my lap » (LF 465). L'issue de cette exécution sordide force le trait mélodramatique car Samson souligne qu'il a les mains maculées de sang : « I wonder if there's time to wash all this blood off my hands » (LF 467). Par cette expression qui évoque *Macbeth*, le mélodrame amisien consolide sa parenté avec la tragédie. *Night Train*, en raison de son appartenance au genre du roman policier, témoigne d'un penchant plus prononcé encore pour le meurtre (« Homicide is the Show » [NT 3])<sup>79</sup> et va jusqu'à démontrer la précarité de l'édifice social en relatant comment même les policiers succombent à la violence ambiante : « there was an officer down » (NT 8). Colonel Tom est également blessé par balle dans l'exercice de ses fonctions (« Tom Rockwell stopped one in the Southern, as a beat cop, while flushing hoodies from a drug corner » [NT 27]) tandis que, dans « State of England », Big Mal se souvient de la réplique d'un film policier qui inclut une antanaclase jouant sur la polysémie du vocable « cop » : « I've copped it in the back, sir » (HW 45). Outre les agissements du « Sextown Sniper » (YD 304-6) qui consolident la prégnance de la violence par armes à feu dans le mélodrame amisien<sup>80</sup>, ce sont les scènes de carnage qui rendent les colères criminelles insoutenablement pathétiques : *Dead Babies*

---

<sup>78</sup> Hommage manifeste à Gabriel García Márquez, *London Fields* est en effet la chronique de la mort annoncée de Nicola Six, technique de la mort prédite qu'exploite également Muriel Spark. Voir Muriel Spark, *The Driver's Seat* (Harmondsworth: Penguin, 1974). Pour les finalités de ce procédé chez cette romancière et chez d'autres écrivains britanniques, voir Jean-Michel Ganteau, « Compte à rebours narratif : William Golding, D. M. Thomas, Martin Amis et les autres », *Etudes britanniques contemporaines* 20 (juin 2001) : 61-81.

<sup>79</sup> Madelena Croyley-Gonzalez relève en effet que *Night Train* soumet le lecteur au régime de l'horreur : « this limitless exposure to horror (incest, rape, murder, suicide, death in all shapes and sizes) » (Croyley-Gonzalez 2001 : 120). Selon David Lodge, c'est toute l'œuvre amisienne qui se trouve placée sous le signe de la violence. En effet, Lodge, lorsqu'il analyse la fiction de Nabokov, souligne dans une courte digression que Martin Amis trouve son inspiration dans la violence du monde contemporain : « Contemporary, postmodern literary novelists are more apt [than Nabokov] to find violent crime, or crimes of violence (not quite the same thing), attractive subject-matter for their fiction—and the two novelists I mentioned earlier as being in some sense followers of Nabokov, Martin Amis and John Banville, would be examples in English and Irish writing respectively ». David Lodge, « Nabokov », *The Practice of Writing* (1996; Harmondsworth: Penguin, 1997) 155.

<sup>80</sup> A cet égard, le mélodrame amisien semble être particulièrement redevable à l'œuvre de Nabokov qui, selon David Lodge, se passionne pour les armes : « Nabokov's fascination with guns and their murderous power » (Lodge 1996: 155).

relate un véritable bain de sang<sup>81</sup> par les meurtres de Celia, de Marvell et de Diana, tout en laissant entendre que Whitehead ne saurait échapper au même sort funeste (*DB* 220-21, 224). Or Quentin, l'imposteur diabolique<sup>82</sup>, est trahi par son patronyme : il s'agit bien du « villain » inhérent au mélodrame qui prend plaisir à martyriser et à assassiner. Si l'on en croit Sam dans « Bujak and the Strong Force or God's Dice », l'extermination de familles entières est désormais chose courante (« In the States these days, if you're on the list, they come in and do the whole family. Yes, they just nuke you now » [*EM* 36]), constat que met en scène la nouvelle en décrivant le massacre de la famille de Bujak :

The room looked like half of something torn in two. On the floor an empty vodka bottle seemed to tip slightly on its axis. Leokadia lay naked in the corner. One leg was bent at an impossible angle. Bujak moved through the terrible rooms. Roza and Boguslawa lay on their beds, naked, contorted, frozen, like Leokadia. In Leokadia's room two strange men were sleeping. (*EM* 42)

En alliant mutilation sexuelle et physique, le spectacle de la désolation post-colérique donne, pour reprendre le titre d'un article publié dans la presse par Martin Amis, l'impression que les malfrats occupent désormais une position sociale dominante<sup>83</sup>, ce qui accentue le sentiment d'hégémonie dégage par la voyoucratie et la subséquente terreur du citoyen qui n'est plus protégé par la loi.

La tonalité pathétique du mélodrame amisien repose en outre sur la désinvolture de meurtriers qui prononcent la fin de la causalité dans l'assouvissement de leur colère criminelle, comme en témoigne Mike qui liste les futilités pour lesquelles les personnages s'entre-tuent, même au moment de Noël :

People get to arguing about what goes on top of the tree. Here's another regular: Fatal stabbings over how you carve the bird.  
A murder about a diaper.  
Imagine : A murder about a safety-pin.  
A murder about a molecule of rancid milk.  
But people have already murdered for less than that. (*NT* 127-28)

<sup>81</sup> Consacré à *Dead Babies*, le deuxième chapitre de l'ouvrage de Nicolas Tredell est intitulé « Country-House Carnage » (Tredell 23-33). Dans un compte rendu, Peter Ackroyd définit *Dead Babies* ainsi : « It is an inverted, and often perverted image of mannered country-house comedy ». Peter Ackroyd, « Tirades », rev. of *Dead Babies*, by Martin Amis, *The Spectator* 18 Oct. 1975: 511. En 1974, Martin Amis prenait, pour décrire *Dead Babies* alors en cours de rédaction, la violence macabre comme fil directeur : « My next novel is about a lot of young people living in a house in the country, slightly secluded, ending up getting on their nerves and killing each other [...] ». Kevin Byrne, « The Two Amises », *The Listener* 15 Aug. 1974: 219.

<sup>82</sup> La duplicité de Quentin étaie l'appartenance de *Dead Babies* au mode mélodramatique dans la mesure où, selon Frye, l'imposteur constitue l'un des types mélodramatiques (Northrop Frye 40). Sur Quentin en tant qu'hypostase du Malin, voir « Chapitre II », page 165.

<sup>83</sup> L'on adopte ici le titre d'un des articles de presse publiés par l'auteur lui-même. Voir Martin Amis, « The Thugs Have Taken Over », *Evening Standard*, 25 Oct. 1993: 27.

Rappelant le *topos* mélodramatique de la fête interrompue ou du banquet souillé<sup>84</sup>, la gradation dite « régressive »<sup>85</sup> sur laquelle repose l'argumentation de Mike démontre l'effondrement de la motivation. Or ce constat n'étonne guère les lecteurs amisiens car il renvoie à l'aparté métafictionnel du personnage-écrivain dénommé Martin Amis dans *Money* : « Actually I'd like to return to the motivation question. It seems to me it's an idea taken from art, not from life, not from twentieth-century life » (*M* 370). S'inscrivant dans le droit fil des théories de John Dern pour qui l'œuvre récente de Martin Amis dépeint la mise à mort de la motivation<sup>86</sup>, l'avènement du crime gratuit (« gratuitous crime » [*M* 270]) informe le caractère mélodramatique des délits commis tant dans *The Information* (« Fuck the why, he'll say. Look at the how, which will give you the who. But, fuck the why » [*I* 169]), « never mind the why (fuck the why) » [*I* 272]) que dans *Night Train* : « We don't care about the why. We say: Fuck the why » (*NT* 107). Par le juron qu'affectionne la colère, le criminel irascible, voire haineux, souhaite prononcer l'avènement de la relativité et du nihilisme. La cruauté gratuite fait le lit d'un nivellement axiologique qu'exprime un oxymore maintes fois rabâché tant dans *London Fields* (« Same difference » [*LF* 293, 309, 355]) que dans *The Information* : « Jesus. Same difference » (*I* 25)<sup>87</sup>. En décrivant des délinquants nihilistes en guerre contre la société, le mélodrame amisien rappelle que le criminel n'appartient pas à la communauté humaine, positionnement idéologique qui évoque la manière dont Martin Amis, dans un essai datant de 1983, interprète la fiction de Saul Bellow : « Many times in Bellow's novels we are reminded that 'being human' isn't the automatic condition of every human being. Like freedom or sanity, it is not a given but a gift, a talent, an accomplishment, an objective » (*Moronic* 208)<sup>88</sup>.

Si le mélodrame amisien tente d'amener le lecteur à compatir avec les victimes, il ne réserve en revanche qu'indignation et rejet aux meurtriers. Loin de toute héroïsation du malfaiteur, les textes, à partir des années 1990 en particulier, mettent l'accent sur la responsabilité

---

<sup>84</sup> C'est Peter Brooks qui fait état de l'importance d'un tel motif mélodramatique : « the *topos* of the interrupted fête, the violated banquet » (Brooks 1985 : 29).

<sup>85</sup> Voir Morier, « Gradation » 472-73.

<sup>86</sup> A cet égard, le cinquième chapitre de l'étude consacrée à Martin Amis par John Dern s'intitule « The Death of Motive », et rend compte de *Time's Arrow*, de *The Information*, de *Night Train* et de *Heavy Water and Other Stories* (Dern 109-47).

<sup>87</sup> Par conséquent, la désinvolture des atrabilaires met en scène les théories de Jean Baudrillard pour qui le monde contemporain, miné par la « précession des simulacres », n'est plus qu'une « ère irréférentielle », à la fois inaugurée et accompagnée par une « implosion du sens ». Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris : Galilée, 1981) 10, 55, 71.

<sup>88</sup> Dans un entretien datant de 1995, Martin Amis déplore la dégradation des mœurs contemporaines : « I think that the modern consciousness gets more and more to be an ungodly mix » (Laurence and McGee)



du criminel dans ses actes. Ainsi, la culpabilité de Steve Cousins, personnage protéen aux multiples identités qui rappelle la labilité de l'Esprit Malin mentionnée par Julia Przybos<sup>89</sup>, est mise en avant dans *The Information* lorsque le narrateur dévoile que Steve ne saurait exciper d'une enfance maltraitée pour justifier sa difformité mentale : « No he wasn't abused by his father » (I 477). L'affirmation catégorique qui vise à empêcher Steve de se disculper prend plus de sens à la lecture de *Night Train* quand Mike s'indigne que Trader fasse d'elle un simple produit de son enfance tourmentée sans libre arbitre et sans pouvoir de décision sur sa destinée adulte : « I'm upset. I'm upset anyway, but I'm also pissed about something personal. Here's what: The remarks and descriptions in Trader's letters. [...] No, what's bothering me, I think, is the stuff about my childhood. As if, given that, there could be no other outcome » (NT 85). Le mélodrame amisien semble là encore placé sous l'influence de Saul Bellow car, comme le rappelle Stanley Reynolds, l'écrivain américain récuse tout lien entre enfance difficile et déviance à l'âge adulte : « childhood abuse was used 'as an excuse to not take responsibility for your own life' »<sup>90</sup>. Par conséquent, l'adage de Philip Larkin sur les conséquences délétères de l'éducation familiale n'est adoptée par Amis que pour rendre compte de la situation des enfants victimes alors que les dispositions violentes des agresseurs, adultes et donc responsables, ne sauraient être excusées. D'un point de vue axiologique, le mélodrame amisien, surtout à partir des années 1990, reprend à son compte la réponse que Roger McGough dans « This Be Another Verse » fait à Larkin en réaffirmant la responsabilité de chacun : « You're fucked up, don't blame your mum and dad/ (Despite what Larkin says) »<sup>91</sup>.

Plus qu'un état de l'Angleterre et des Etats-Unis, le mélodrame amisien ambitionne de dresser un état du monde<sup>92</sup> et de la colère criminelle la plus actuelle, à savoir le terrorisme. Ainsi,

---

<sup>89</sup> Le criminel tout-puissant légalement dénommé Steve Cousins est dans *The Information* désigné de multiples façons : « Steve. Steve Cousins. Scozz » (I 24), « Adolf. Psycho and Minder » (I 33) et « Gratuitous » (I 211). Il démontre ainsi son héritage diabolique car, comme le rappelle Julia Przybos, le traître mélodramatique « imite l'Esprit Malin qui dans la Bible a droit à plusieurs noms différents. Comme *Satan* (en hébreu) il est un adversaire redoutable qui ourdit librement des complots contre des innocents ; comme le Démon (*daimôn* en grec) il a des pouvoirs exceptionnels ; comme le diable (*diabolos* en grec), il est le calomniateur qui accuse ses victimes des crimes dont il est l'instigateur » (Przybos 1987 : 92).

<sup>90</sup> Stanley Reynolds, « Obituary: Saul Bellow », *The Guardian* 6 Apr. 2005, 10 July 2005 <<http://books.guardian.co.uk/obituaries/story/0,,1453435,00.html>>.

<sup>91</sup> Roger McGough, « This Be Another Verse ». Ces vers sont cités dans *The Gingerbread Woman* de Jennifer Johnston. Voir François Gallix, Vanessa Guignery et Catherine Rihoit, « Jennifer Johnston at the Sorbonne, 19 November 2004 », *Etudes britanniques contemporaines* 28 (juin 2005) : 136.

<sup>92</sup> La fiction de Martin Amis se situe dans la tradition médiévale des « Etats du monde » qui passent en revue de façon critique les diverses couches de la société (Hamon 1997 : 858).

la colère vengeresse dans *Yellow Dog* devient macabre lorsque le cadavre de Royce Traynor semble reprendre vie grâce à sa colère vengeresse et maléfique. Installé dans la soute à bagages d'un long courrier, le cadavre profite des soubresauts de l'avion à bord duquel voyage sa femme adultère pour essayer de faire exploser l'appareil piloté par l'amant de cette dernière : « With furious precision the maddened corpse of Royce Traynor delivered its final, smashing blow, and he was gone [...] » (YD 309). Une rage aussi inextinguible de vengeance criminelle, qui renvoie à la réflexion analysée ci-dessus sur les métamorphoses de la violence conjugale (« A man could bring down—perhaps has brought down—a 747: To kill his wife » [NT 127]), émeut le lecteur car la mise en scène de cette tentative d'attentat n'est pas sans rappeler ce que Martin Amis appelle « la rage aérienne » du 11 septembre 2001<sup>93</sup>. Le goût pour le réel manifesté par le mélodrame amisien<sup>94</sup> se confirme lorsque *Yellow Dog* instrumentalise Ainsley Car, emblème de la fureur démente, pour mettre en scène les convulsions du monde contemporain :

‘All passengers to the rear of the plane!’ Ainsley suddenly hollered. *Stam back! Don’t no one go near! Fuck amfrax—this geezer’s got hepatisis G an an an-grenade up his arse! OH MY GOD! IT’S THE TOWER! IT’S BIG BEN, IT’S OLD TOM, IT’S BUCK PAL! NO! THE UMFINKABLE! OH MY GOD, WE’RE ALL GONNA—*’ (YD 45)

Si elle peut de prime abord interloquer, la logorrhée furibonde de l'ivrogne apparaît à la relecture comme une dramatisation par analogie de l'horreur du monde contemporain taraudé par la menace terroriste. Grâce à la figure rhétorique de la *significatio* qui suggère plus qu'elle n'affirme<sup>95</sup>, ce moment de folie fait allusion à la menace que fait peser le terrorisme sur le monde, lequel est littéralement en suspens, comme le montre l'aposiopèse finale. Par un surcroît de sens né de cette réticence, le monologue passionné d'un personnage aliéné allégorise la réalité du terrorisme à l'échelle planétaire. Amis fait cohabiter colère et sagesse en laissant la langue signifier au-delà de ce que dit le furieux. De la même manière, les prononcements agressifs de Xan ne sont pas dénués de portée idéologique. Ainsi, lorsque Xan, Russia et leurs amis discutent de la situation conflictuelle opposant le Pakistan à l'Inde et des menaces nucléaires que ces

---

<sup>93</sup> « [P]lane rage » est l'une des expressions utilisées par Martin Amis dans son essai intitulé « Fear and Loathing » pour qualifier les attentats terroristes du 11 septembre 2001.

<sup>94</sup> Cette expression est empruntée à Olivier Mongin, « Le goût du réel en littérature », *Esprit* 192 (juin 1993) : 115-26. Dans cet article, le critique français affirme que le roman anglais, à l'image notamment de *London Fields*, ne renonce pas à dire le monde, contrairement à tout un pan de la littérature française qui se veut intimiste et coupé de la réalité phénoménale.

<sup>95</sup> Voici comment Gisèle Mathieu-Castellani définit cette figure de rhétorique fondamentale à l'expression des passions : « Figure du *dire à demi*, du *dire oblique*, où la signifiante dépasse la signification (explicite), elle donne à entendre plus qu'elle ne dit [...]. [L]a *significatio* dévoile en voilant, met au jour du latent. [...] Elle fait surgir à la

tensions font peser sur la région et sur la planète, Xan se met à agonir le Pakistan : « ‘Pakistan,’ said Xan Meo, ‘is bullshit’ » (YD 135). Puis, il joue sur le fait que le mot Pakistan est un acronyme formé à partir des initiales des provinces qui composent ce pays : « anyway it’s Krapistan as it is » (YD 136). La colère stercoraire de Xan cherche à dévoiler la dangerosité du monde contemporain. La menace terroriste se fait plus encore réelle et n’exige qu’un léger effort d’imagination lorsque la disparition soudaine d’un promeneur est mise en mots de manière très connotée : « Horrorism. That’s what we’ve just witnessed, sir. An act of horrorism » (YD 150)<sup>96</sup>. Ce néologisme transparent confirme que, dans le mélodrame amisien, l’horreur de la prise d’otages est devenue le quotidien d’un monde en lutte moins contre la colère criminelle que contre la haine qui souhaite non plus l’humiliation mais la mort d’autrui : « La tradition classique, après Aristote, maintient la distinction entre la colère, qui veut maintenir l’adversaire en vie, pour en faire le témoin de la réhabilitation de celui qui a subi l’affront, et la haine qui veut tuer, anéantir l’ennemi » (Pachet 1997 : 51).

*Yellow Dog* exploite de façon encore plus directe le pathos relatif aux souffrances historiques récentes lorsqu’Ainsley relate ses exploits sportifs d’une façon qui connote plus qu’elle ne dénote : « With the grace of a pamfer I’ve put Hugalú on his arse, nutmegged Straganza, and laid it off for Martin Arris! The Twin Towers explode! » (YD 48-49). Il serait difficile, tant la dernière proposition de ce passage est suggestive, de contredire James Diedrick pour qui l’explosion verbale d’Ainsley mime l’horreur des attentats terroristes du 11 septembre 2001 (Diedrick 2004: 235-37), d’autant plus que Martin Amis reconnaît en entretien l’impact de cet événement mondial sur sa fiction : « *Yellow Dog* just deals with the mental environment that seemed to come after September 11<sup>th</sup>, but it will be a while before anyone can really assimilate it and write a novel that doesn’t look as though it’s just blurted out » (Weich)<sup>97</sup>. Dans ses tirades énigmatiques mais éloquentes, le furieux tente de présentifier la criminalité terroriste. Quant au « dire oblique » propre à la *significatio*, il permet de reconstruire l’axiologie amisienne<sup>98</sup> : en

---

lumière quelque chose de caché, une *res obscura*, quelque chose qui reste *latens* (latent, implicite) ». (Mathieu-Castellani 108).

<sup>96</sup> L’inventivité lexicale de Martin Amis permet de souligner l’évolution pathétique des écrits de cet auteur car « l’horreurisme » terroriste supplante le « jour de l’horreur » cocasse vécu par Keith Talent (LF 437-51).

<sup>97</sup> Dans un portrait littéraire rédigé par Kate Muir en septembre 2003, Martin Amis livre ce qui pourrait constituer l’une des clés interprétatives du titre *Yellow Dog* en affirmant que le 11 septembre 2001 a même modifié la planète : « It’s no longer a blue planet, or a grey planet, but a yellow planet ». Kate Muir, « Amis Needs a Drink », *The London Times* 13 Sept. 2003, 10 June 2006 <<http://www.martinamisweb.com/interviews.shtml>>.

<sup>98</sup> L’essai intitulé « The Voice of the Lonely Crowd » s’en prend à l’homme du 21<sup>e</sup> siècle, toujours épris de croyance et de religiosité, au mépris de la plus élémentaire rationalité. Les attentats terroristes du 11 septembre 2001

dramatisant les sombres soubresauts de la planète, Amis stigmatise sans équivoque la haine qui sous-tend l'idéologie léthale du terrorisme<sup>99</sup> et souligne ainsi la pertinence de l'adage du philosophe français Alain : « Il est difficile de se garder de la colère, mais de la colère à la haine, c'est un saut que le sage ne fait point » (Alain 1214)<sup>100</sup>.

La fiction amisienne instrumentalise la violence inhérente au mélodrame pour mettre en scène sur le mode pathétique la maltraitance infantile, les sévices conjugaux et les colères criminelles qui constituent le quotidien lugubre de personnages ou de narrateurs, victimes ou témoins. Exploitant l'héritage tragique du mélodrame, la fiction amisienne reflète la prégnance préoccupante de la mort qui survient dans un monde où règnent l'agressivité et la dangerosité croissantes d'atrabilaires déviants, voire aliénés. S'il indique comment le monde contemporain vacille sous les coups de boutoir de la « violence désincarnée » que constitue pour Jean Baudrillard la haine<sup>101</sup>, le mélodrame amisien refuse toute compromission idéologique avec les apologistes de la colère violente, sous quelque forme que ce soit. Pour ce faire, Amis tente de gagner la compassion du lecteur en soulignant non seulement le supplice des victimes, fondé sur la douleur et la terreur, mais aussi la culpabilité de bourreaux mûs par la vengeance et par la haine. Cette dichotomie montre comment l'idéologie du mélodrame amisien se conforme à la moralisation qu'affectionne le genre<sup>102</sup>. Ainsi, la violence mélodramatique mêle au goût du réel social et historique le désir permanent d'édifier le lecteur.

---

constituent pour l'écrivain l'apogée de la déraison humaine et le triomphe de la cécité fanatique. Martin Amis, « The Voice of the Lonely Crowd », *The Guardian* 1 June 2002, 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,725608,00.html>>.

<sup>99</sup> De la même manière, les écrits journalistiques que Martin Amis consacre au 11 septembre 2001 sont empreints d'une grande indignation morale : « The bringers of Tuesday's terror were morally 'barbaric', inexplicably so, but they brought a demented sophistication to their work. They took these great American artefacts and pestled them together. Nor is it at all helpful to describe the attacks as 'cowardly'. Terror always has its roots in hysteria and psychotic insecurity; still, we should know our enemy. The firefighters were not afraid to die for an idea. But the suicide killers belong in a different psychic category, and their battle effectiveness has, on our side, no equivalent. Clearly, they have contempt for life. Equally clearly, they have contempt for death » (« Fear and Loathing »).

<sup>100</sup> Le philosophe français rejoint en cela Spinoza, si l'on en croit la proposition XLV de *L'éthique* : « La haine ne peut jamais être bonne » (Spinoza 281).

<sup>101</sup> Jean Baudrillard, « Violence désincarnée : la haine », *Ecran total* (Paris : Galilée, 1997a) 103-7.

<sup>102</sup> En effet, le mélodrame n'est rien moins que « la moralité de la Révolution », selon Charles Nodier, grand ami et fervent admirateur de Pixérécourt (Thomasseau 1984 : 7). De même, Jean Follain souligne que « l'éternelle morale qu'on y recueille » constitue l'une des caractéristiques fondamentales du genre. Jean Follain, « Le mélodrame », *Entretiens sur la paralittérature*, sous la direction de Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel (Paris : Plon, 1970) 39. Sur la moralité du mélodrame, voir également James L. Smith 5.

Il est toutefois à noter que le pathétique mélodramatique se fonde uniquement sur la colère intersubjective qui émane d'un personnage et touche un autre personnage. Or le pathos amisien passe aussi par la mise en scène de la colère intrasubjective, dont il convient à présent d'examiner les figures.

## Chapitre VIII : Entre pathétique et pathologique : la colère posthumaine.

Comme l'a fait apparaître l'introduction générale de ce travail, nombreux sont les exégètes à diagnostiquer une veine anti-humaniste dans la fiction de Martin Amis, Anita Brookner décelant même une composante posthumaine dans *Night Train* : « It may be post-modern; it is certainly post-human »<sup>1</sup>. De même, la fiction de Martin Amis est, selon John Updike, empreinte d'une grande perversité : « Amis, beneath his banter, is a scowling, atrocity-minded author who demands we look directly at things we would rather overlook » (Updike 1997: 2). C'est ce postulat critique que vont explorer les pages suivantes en lien avec les figures pathétiques de la colère.

Dans l'introduction de *Posthumanism*, Neil Badmington rappelle comment, dès 1977, Ihab Hassan convoque le terme de « posthumanisme » pour discerner la tendance de l'espèce humaine à la détestation de soi : « At present, posthumanism may appear variously as a dubious neologism, the latest slogan, or simply another image of man's recurrent self-hate »<sup>2</sup>. La destruction de l'homme par l'homme constitue la pierre angulaire du credo posthumaniste : « Wherever they look, they witness Man breathing 'himself' to death, raising himself to ruins » (Badmington 10). L'on voit d'emblée qu'il s'agira d'établir comment s'incarne dans la fiction amisienne la propension à l'auto-destruction, laquelle constitue précisément le propre de « ces colères rentrées qui vous rongent » (André et Lelord 11), colères intérieures et intimes traduites par une profonde rage intrasubjective pouvant conduire au suicide (Grasso 27 ; Vasse 85).

En outre, le posthumanisme se fonde sur les découvertes de Freud prononçant le déclin de l'humanisme (« To read Freud is to witness the waning of humanism » [Badmington 6]) et tire son substrat théorique de la résistance anti-humaniste que, selon Neil Badmington, l'on trouve dans les écrits de Louis Althusser et de Michel Foucault. Ces écrits tentent de prononcer la fin de l'homme (« sought to issue, in the mid-twentieth-century, 'a warrant for the death of man » [Badmington 7]) afin d'ouvrir une nouvelle ère de l'histoire planétaire : « The future would begin with the end of Man » (Badmington 7). Dans *Les mots et les choses* en effet, il ne fait aucun doute que la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle marque l'achèvement de l'ère humaine :

De nos jours, et Nietzsche là encore indique de loin le point d'inflexion, ce n'est pas tellement l'absence ou la mort de Dieu qui est affirmée mais la fin de l'homme (ce mince, cet imperceptible décalage, ce recul dans

---

<sup>1</sup> Anita Brookner, « Farewell, My Lovely », rev. of *Night Train*, by Martin Amis, *The Spectator* 27 Sept. 1997: 36. Sur la veine anti-humaniste de la fiction amisienne, voir « Introduction générale », page 16.

<sup>2</sup> Cité dans Neil Badmington, ed., *Posthumanism* (Basingstoke: Palgrave, 2000) 2.

la forme de l'identité qui font que la finitude de l'homme est devenue sa fin). [...]. Plus que la mort de Dieu,— ou plutôt dans le sillage de cette mort et selon une corrélation profonde avec elle, ce qu'annonce la pensée de Nietzsche, c'est la fin de son meurtrier. [...] l'homme est en train de disparaître<sup>3</sup>.

L'on saisit aisément les affinités potentielles qui peuvent relier un tel postulat à la représentation de la colère, qu'il s'agisse de la « rage thésaurisée » contre soi (Sarocchi 109) ou de l'irascibilité, cette « rage destructive » qui s'incarne dans la colère intersubjective (Kristeva 1997 : 284).

Enfin, le posthumanisme se fonde sur un nouveau corps humain qui, perdant son unicité pour se faire hybride, est également marqué par la porosité entre l'organique et le machinique<sup>4</sup>. De manière quasiment systématique, il se caractérise par la déviance, voire par la mort : « body under the sign of AIDS, a contaminated body, a deadly body, a techno-body; it is, as we shall see, a queer body »<sup>5</sup>. Aussi faudra-t-il s'interroger sur la manière dont la colère et l'effet pathétique qu'elle suscite s'inscrivent dans le corps des personnages afin de déterminer s'il est loisible de taxer la fiction amiesienne de posthumanisme.

Ce chapitre étudiera plus précisément les figures pathétiques de l'abjection et les rapports qu'elles entretiennent avec la frustration et l'impuissance. Il s'agira ensuite d'analyser la manière dont la fiction amiesienne accorde une place de choix au pathos né de la mutilation et du sadisme. Dans le but de mettre à l'épreuve la composante dite posthumaniste de la fiction amiesienne, seront enfin mis au jour les liens qui unissent colère et suicide.

### **VIII.1. Abjections<sup>6</sup>**

L'abjection, au cœur de laquelle se loge « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable » (Kristeva 1980 : 9), passe tout d'abord par la répulsion physique contre soi-même. A cet égard, le texte amiesien use maintes fois de la technique de l'auto-blason dépréciatif. *Dead Babies* par exemple exploite longuement le motif psychanalytique du « sentiment d'infériorité »<sup>7</sup> par le biais de Whitehead qui, interrogé par un médecin de l'hôpital psychiatrique, exprime un dégoût de soi hyperbolique véhiculé par une

---

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966 ; Paris : Gallimard, 2002) 396-97.

<sup>4</sup> Voir Robert Pepperell, *The Posthuman Condition* (Bristol: Intellect, 1995) 2.

<sup>5</sup> Halberstam, Judith and Ira Livingston, eds., *Posthuman Bodies* (Bloomington: Indiana UP, 1995) 3, 8.

<sup>6</sup> S'il s'agit d'analyser dans cette sous-partie principalement la détestation de soi, l'on tentera en outre de rendre compte de la seconde acception du terme d'abjection qui signifie « détestation d'autrui ».

accumulation de déficiences en tous genres : « I've got very little imagination, nothing makes me laugh, I'm fat, poor, bald, I've got a horrible spotty face, constipation, B.O., bad breath, no prick and I'm one inch tall. That's why I'm mad now. Fair enough? » (*DB* 149). L'abjection matinée d'agressivité contre le destin ainsi résumée par Whitehead reflète la tonalité globale d'un roman qui s'ouvre sur la phobie cauchemardesque d'un Giles aliéné à lui-même en raison de dents irrégulières et cariées (*DB* 13), ce qui annonce la manière dont John Self s'essentialise sur le mode abject : « I'm a dead tooth on a fart of air » (*M* 357). Il s'agit plus fondamentalement d'un trait récurrent de la colère contre soi chez Martin Amis car l'abjection gagne Charles dans *The Rachel Papers*, lequel maudit le sort lui infligeant de sérieux problèmes d'acné qui le défigurent<sup>8</sup>. Le pathétique, « progression du lyrisme »<sup>9</sup>, utilise l'hypertrophie du moi typique de ce mode pour dépeindre, par le biais de la colère abjecte, un sujet qui est « littéralement hors de lui » (Kristeva 1980 : 9). *Success* creuse le sillon de l'abjection puisque Terry, dans le portrait qu'il dresse de sa physionomie, s'agace de sa chevelure peu reluisante (« My nasty hair » [*S* 12]) avant de déplorer une dégénérescence physique totale : « It seems I've lost all the things that used to be nice about me » (*S* 11). Parcourue par le motif élégiaque du *ubi sunt*, l'abjection dramatisée par Terry préfigure la manière dysphorique dont John Self se dépeint, dans un contre-blason animalisant mêlé d'agressivité (« the face of a fat snake, capable of sudden obedience, sudden revolt » [*M* 316]), qui lui-même fait écho à une tirade dépréciative encore plus explicite fondée sur l'assonance et l'allitération frôlant la paronomase : « I am a rug retard, a gut bum, a gum gimp. I have ticker trouble. I know nothing. I am weak, wanton, baffled, faint. I need a new dimension. I'm tired of being a one-liner... » (*M* 303). Même si le jeu sonore portant sur l'énumération morbide des déficiences induit un soupçon de jouissance et consolide la comédie grinçante typique d'Amis, le rythme saccadé inscrit dans cet aveu un haut degré de violence et l'aposiopèse finale traduit une lassitude dégoûtée face à son propre être. L'horreur de soi, c'est-à-dire de « S/self », culmine par un aveu pathétique : « I'm ashamed of what I am » (*M* 324). A l'instar du narrateur de *The Information* qui confesse ses défauts (« my strange and twisted fingers » [*I* 63]), *Other People* s'appesantit sur la laideur de Jamie dont l'aspect physique peu avantageux est

---

<sup>7</sup> Voir à ce sujet Laplanche et Pontalis 441-42.

<sup>8</sup> Charles peste en effet contre l'apparition matinale d'un énorme pustule (« A Big Boy ») qui lui fait honte et avec lequel il semble ironiquement marié au moment de retrouver sa dulcinée : « That morning, man and spot had become one, indivisible. Now, it felt like a surgically implanted walnut » (*RP* 80-81).

<sup>9</sup> Voir Georges Molinié qui rappelle en outre que le lyrisme n'est autre qu'une « expression de soi à soi sur soi » (Molinié 1986 : 158).



encore amplifié par la haine de soi : « ‘I look terrible,’ he said. ‘Don’t think I don’t know it. You should see what I look like from my end. I look really bad’ » (*OP* 148). La hideur du personnage se fait pathétique, comme si, à la manière des toiles de Francis Bacon<sup>10</sup>, les traits du personnage étaient déformés au point de déclencher la colère de l’individu contre lui-même. Dans une veine plus encore pathétique, *Other People* lie colère, abjection et sentiment amoureux en dramatisant les déboires d’Alan, personnage désespéré de ne pas jouir des faveurs de Mary, laquelle lui préfère Russ :

But then failure falls and you feel its weight. You see the stark facts of your loathsomeness. This is what pallid Alan is going through now, in the hunched hell of his cubicle. He is locked in punishment park. Each flicker of his hands, each muffled cough, each falling hair is radiant with his hideousness—and he *is* hideous, he is, because love renders you hideous when the weight of failure falls. (*OP* 108-9)

Par des images infernales d’enfermement, par le rythme ternaire de la dernière phrase et par le martèlement découlant de la répétition de l’adjectif « hideous », l’abjection pathétique du jeune homme ambitionne de se propager au lecteur grâce au pronom personnel protéiforme « you ». Un procédé similaire de contamination du lecteur opère dans *Night Train*. La répulsion physique qu’inspire l’être humain à Mike donne ainsi lieu à une diatribe, ressortissant à la tradition de la vanité, dans laquelle le caractère pathétique de l’être humain est exposé dans sa crudité, voire sa nudité<sup>11</sup>, la plus repoussante : « Jennifer was beautiful. But how beautiful? Think about this human face anyway, with its silly ears, its sprout of fur, its nonsensical nostrils, the wetness of the eyes and of the mouth, where white bone grows » (*NT* 144). La narratrice autodiégétique dissèque le visage humain pour le défamiliariser aux yeux du lecteur, afin d’en montrer *in fine* l’intrinsic laideur. Une telle tirade ne surprend guère car elle émane d’un personnage qui se déteste<sup>12</sup>. Créature androgyne affectée d’un nom typiquement masculin, Mike reconnaît en termes hyperboliques et désenchantés ses traits grossiers (« The physique I inherited from my mother. [...] Ma could have played the male villain in a postnuclear road movie. I copped her voice, too [...]. My features I inherited from my father » [*NT* 2]) et ne se leurre pas sur son manque d’attraits : « if you take intelligence from me, if you take it from my face, then you don’t leave

---

<sup>10</sup> Dans sa thèse de troisième cycle consacrée aux figures de la violence dans la littérature britannique contemporaine, dont *London Fields*, Anne-Laure Fortin-Tournès rapproche la violence de l’écriture postmoderne de certains tableaux de Bacon, dont « Etude d’après le portrait du pape Innocent X, par Velasquez » de 1953, « Etudes du corps humain » de 1970 et le « Triptyque » de mai-juin 1973 (Fortin-Tournès 1998 : 96-99).

<sup>11</sup> Jennifer se suicide nue, une serviette enroulée autour de la tête (*NT* 10).

<sup>12</sup> Comme le note Madelena Cropley-Gonzalez : « her self-hate and the degradation on which she thrives » (Cropley-Gonzalez 2001 : 122).

me with very much at all » (NT 146). Cette apparence presque tératologique<sup>13</sup> transforme Mike en créature ambisexuée dont le prénom épïcène traduit un télescopage ontologique nullement synonyme de complétude de l'être, comme dans le mythe platonicien de l'hermaphrodite, mais plutôt évocateur d'une troncation de l'identité, symbolisée par l'apocope qui ouvre le texte : « I'm a pollice » (NT 1). Alors que la comédie amisienne se fonde en grande partie sur le fanfaron et sur l'imposteur, c'est la figure de l'*ieron* qui sous-tend l'emportement pathétique : « the *ieron* is the man who deprecates himself » (Northrop Frye 40).

Pour dramatiser la colère contre soi, la fiction amisienne convoque en outre le motif du « miroir hétéromorphe » par lequel le sujet, regardant son image, ne reconnaît pas le reflet qui lui est proposé et « découvre son autre visage, dans une périlleuse épiphanie qui peut osciller entre émerveillement et angoisse »<sup>14</sup>. Insufflant une tonalité pathétique à cette expérience typiquement romantique (La Cassagnère 8), la fiction amisienne privilégie horreur et rejet de soi, comme c'est le cas dans *Other People*. L'économie de ce roman instrumentalise un tel ressort diégétique en le modernisant car c'est lorsque Mary contemple une photographie d'elle-même qu'elle s'en trouve littéralement écœurée : « Now, with relief, with humiliation, with terror, she knelt on the bathroom floor and was convulsively and disgustedly sick, sick inside out, just sick to death. She couldn't get rid of enough of herself » (OP 73). Faisant vaciller la frontière séparant le dedans et le dehors du corps, le vomissement de soi mis en scène par ce passage sous-tend la colère abjecte représentée dans les autres romans. Le mode utilisé se veut toutefois moins littéral. Ainsi, Samson dans *London Fields* rejette métaphoriquement son être, le miroir équivalant pour lui à une épreuve infernale : « twenty-two hours later I opened my eyes again and was greeted by an unwelcome and distressing sight. Myself, on the ceiling. There's a mirror on the headboard too, and one on the facing wall. It's a chamber of mirrors, a hell of mirrors... » (LF 14). L'irritation désespérée de Samson, soulignée par la gradation et par l'aposiopèse, est à l'image de la sénescence de Richard qui débouche sur un narcissisme (« I still stare at my own reflection » [I 197]) porteur d'abjection : « Richard felt that *no one* deserved the face he had. No one in the history of the planet » (I 46). La jeunesse de Richard cède peu à peu la place à la difformité

---

<sup>13</sup> Mike ne fait pas mystère de l'horreur qu'elle inspire fréquemment à autrui : « They think I'm a diesel. Or a truckdriver from the Soviet Union » (NT 35). Cet aveu renvoie à la thématique de la monstruosité qui sous-tend la crise existentielle de Richard : « Intimations of monstrosity are common, are perhaps universal, in early middle age » (I 64).

<sup>14</sup> Christian La Cassagnère, « Préface », *Le double dans le romantisme anglo-américain*, ed. Christian La Cassagnère (Clermont-Ferrand : Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, 1984) 8.

physique qui, contrairement à *The Picture of Dorian Gray*, s'inscrit dans les traits d'un personnage contraint de constater au quotidien l'horreur de son être : « He looked horrified and riveted, and he knew he looked horrified and riveted, because he was staring into the riveted horror of his own face » (I 293). Expérience de la dualité temporelle (« when Richard looked in the mirror he was looking for something that was no longer there » [I 64]), le miroir confronte le personnage à un *alter idem* pourtant étrange. Le texte consacre ainsi l'avènement de l'hétérogénéité abjecte de l'être et met en relief comment colère, pathétique et préoccupations ontologiques se combinent chez Amis. Le texte amisien va même jusqu'à inverser le mythe de Narcisse car, si ces deux barbons enlaidis arrivent encore à contempler leur reflet, Gregory, double inversé de Narcisse, ne peut, pour sa part, plus se souffrir : « As we moaned upwards I felt someone was watching me, watching me with sneering, lethal hate. The lift had a mirror. I didn't look » (S 218). Tandis que colère et pathos dans *Success* se nourrissent de l'aliénation intérieure de Gregory, le dandy déçu qu'exister insupporte, la haine de soi constitue dans *Time's Arrow* une preuve de culpabilité, Tod refusant littéralement de se regarder en face pour des raisons morales : « No one could accuse Tod Friendly of being in love with his own reflection. On the contrary, he can't stand the sight of it » (TA 17). C'est un procédé analogue de « visagéification »<sup>15</sup>, non de la culpabilité mais de la haine, qu'instrumentalise Amis dans la nouvelle « The Last Days of Muhammad Atta » publiée en 2006. Le terroriste éponyme répugne à contempler son visage (« The worst was yet to come: shaving. Shaving was the worst because it necessarily involved him in the contemplation of his own face »), car ce dernier se corrompt sous l'effet du temps et de la haine de soi : « With that face, growing more gangrenous by the day ». A l'image de la hideur mentale du terroriste, ce visage emblématise tant la haine de soi que la haine du monde : « The detestation, the detestation of everything, was being sculpted on it, from within » (Amis 2006). L'insoutenable pesanteur de l'être abject qui se manifeste lors de l'épreuve du miroir hétéromorphe renvoie aux trouvailles des anthropologues pour qui le reflet est empreint de connotations hautement dysphoriques : « les superstitions et les coutumes se rapportant au reflet ressemblent dans leurs principaux points à celles qui se rattachent à l'ombre ; [...] les craintes de mort et de malheur sont au premier plan »<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Ce terme est emprunté à Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Année zéro. Visagité », *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux* (Paris : Minuit, 1980) 205-34.

<sup>16</sup> Otto Rank, *Don Juan et le double*, traduit de l'allemand par S. Lautmann (1932 ; Paris : Payot, 1973) 75.

La haine de soi, outre la peur du miroir, se traduit plus généralement par de nombreuses figures de dualité qui semblent caractéristiques de la condition humaine contemporaine. C'est par exemple le cas dans « The Coincidence of the Arts » : « In New York, if you had no one to talk to or shout at, then there was always yourself: always yourself » (*HW* 103). Que l'*homo duplex* constitue l'une des figures de la colère est confirmé par *l'agōn* qui se joue tant dans la chevelure d'Antice (« Here, it seemed, two opposing forces met and with bristling difficulty contended » [*I* 165]) que dans la tête d'une clocharde démente : « Still arguing with herself (the same argument). Still arguing with her own breast. She takes her breast out and argues with it » (*LF* 163). L'itération, l'anaphore et le polyptote figurent l'obsession tautologique<sup>17</sup> qui sous-tend une aliénation véhémente fondée sur la schize identitaire. Sous les coups de boutoir administrés par le Doppelgänger et par la colère, l'identité humaine vole en éclats et se fait supplanter par le principe du « qui parle en moi »<sup>18</sup> que l'on pourrait récrire sous la forme du « qui se dispute en moi » dans la mesure où la parole intérieure est chez Amis agressive envers soi-même. Whitehead, par exemple, se tance : « What are you doing? » (*DB* 99), « What makes you think you can pull this off? » (*DB* 99). *The Information* fonctionne sur un mode similaire d'aliénation individuelle. En effet, excédé par le fait qu'il redoute d'être devenu Gwyn (« Had he become Gwyn Barry? [*I* 434]), Richard Tull convoque une accumulation de questions pour véhiculer son irritation et son malaise identitaire (« am I one? am I two? am I worse? am I better? » [*I* 150]), ce qui confirme ainsi l'adage posthumain de Cioran pour qui « [d]eux ennemis, c'est un même homme *divisé* »<sup>19</sup>. Si, pour Horace, la colère extérieure est une brève folie, la colère abjecte est dépeinte par Amis comme une maladie mentale qui s'inscrit durablement dans l'homme et en mine la subjectivité.

L'abjection et la colère afférente à ce sentiment sont en outre dramatisées par le double opérant non plus par « division » mais par « multiplication »<sup>20</sup>. Le double informe par exemple la manière dont *Time's Arrow* met en scène la colère intérieure dans la mesure où le double qui occupe le corps de Tod sous la forme d'un « poisson-pilote » (*Gallix* 155) défini en termes

---

<sup>17</sup> Le pathos, selon Frye, peut découler de la manie ou de l'obsession (Northrop Frye 39).

<sup>18</sup> Cette expression est empruntée à Nicole Fernandez-Bravo, « Double », *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. Pierre Brunel (Monaco : Editions du Rocher) 500.

<sup>19</sup> Emil Michel Cioran, *De l'inconvénient d'être né* (Paris : Gallimard, 1983) 93.

<sup>20</sup> Sur ce distinguo, voir Jacques Goimard et Roland Stragliati, « Le thème du double », *La figure du double*, éd. Wladimir Troubetzkoy (Paris : Didier, 1995) 25-36.

vagues (« passenger or parasite like me » [TA 16])<sup>21</sup> s'en sépare en entrant à Auschwitz, car Tod lui est insupportable : « No longer can I bear with the ruined god, betrayed and beaten by his own magic » (TA 156). Symbolisant l'âme et le corps en dialogue et en conflit<sup>22</sup>, *Time's Arrow*, chef d'œuvre de « la toute-puissance de cette propension à la dualisation spontanée » (Morel 1995 : 60), annonce la grossesse spontanée de Mike qui semble enceinte d'une chose furibonde : « The thing inside of me—it wasn't any calmer. It too was sharper, noisier—colder, angrier » (NT 118). Double et abjection permettent d'analyser les figures de la colère qui fédèrent *London Fields* car, outre l'abjection repoussante du film d'horreur visionné par Samson (« Then the inner mutant burst out, rippling with worms and maggots [...] » [LF 136]), la boulimie de Lizzyboo, par vengeance envers sa sœur Hope, déforme son apparence physique au point de ne la rendre reconnaissable que par intermittence : « And as Guy listened he clearly saw the other Lizzyboo, the one he had loved for a month, the one he had kissed and touched among the trembling porcelain. The other Lizzyboo was still there all right, hiding within » (LF 450). Exacerbée par une tonalité élégiaque que sous-tend le motif du *ubi sunt*, la présence au sein de Lizzyboo d'un état du corps révolu consigne une forme d'abjection dans laquelle colère et pathétique se combinent. L'éléphantiasis de Lizzyboo, en accentuant « la limite incandescente, insupportable entre dedans et dehors, moi et autre »<sup>23</sup>, induit une dégradation identitaire qui se décline sur le mode de la monstruosité.

Le malaise identitaire qui préside à l'abjection déclenche la haine de la vie (« How I hate my life » [M 50]), agressivité contre l'existence qui ne tarde pas à revêtir des accents plus misanthropes encore dans la mesure où Jamie ne cache pas son déplaisir de vivre : « an agony of hate and boredom » (OP 182). Si la haine de soi doublée de la haine de la vie rappelle la colère contre la condition humaine que Camus dénomme « colère métaphysique »<sup>24</sup>, il semble que la fiction amisienne dépasse cette colère humaniste pour prononcer la fin de l'humain, grâce, par exemple, à l'animalisation agressive de Giles (« Giles awoke with a short bark of displeasure » [DB 120]), laquelle suggère, à l'instar de ce qui se produit dans la colère contre autrui, qu'un homme enragé contre soi et contre son existence perd son statut ontologique. C'est ce que

---

<sup>21</sup> Amis précise dans un entretien accordé à Will Self que son intention était de faire du narrateur trois choses : « Tod's soul, his homunculus, his inner being » (Self 152).

<sup>22</sup> Michel Morel interprète en effet le double qu'abrite Tod comme une entité d'origine métaphysique : « [c]omme dans l'écrit du Moyen Age, nous sommes les spectateurs du dialogue entre le corps—'I have slipped out from under him'—et l'âme—'I who have no name and no body' » (Morel 1995 : 155).

<sup>23</sup> Catherine Bernard, « Introduction », *L'impudeur, Etudes britanniques contemporaines* 21 (décembre 2001) : 3.

confirme la vampirisation de l'humain attestée par le regard sanguinaire des furieux de *Dead Babies* : « Out of the corner of one of his narrow red eyes » (*DB* 23), « two sacs of glistening blood at the base of either socket » (*DB* 71). Dans cette même optique, les yeux de John qui sont injectés de sang (« bleeding eyes » [*HW* 115]) reprennent la figure mythologique des Furies<sup>25</sup>, déshumanisation à laquelle s'ajoutent la bouche vampirique de la mère de John<sup>26</sup> dans la même nouvelle et la bouche d'ogresse de la mère de Giles dans *Dead Babies*<sup>27</sup>. L'identité humaine, minée par force dualités internes, s'estompe (« I'm like a vampire » [*LF* 42]) avant de se muer en simple mascarade, comme en témoigne le dépit de Richard dans *The Information* : « But there was no mirror: only two of everything, opposed to a counterpart. Richard squeezed his eyes shut and opened them again. No mirror, so no reflection; and he was a vampire, momentarily, denied its natural simulacrum [...] » (*I* 217). « [L]'ère irréférentielle », caractéristique de l'époque contemporaine selon Jean Baudrillard (Baudrillard 1981 : 71), consacre la dissolution de l'existence humaine qui ne peut se prouver de manière irréfutable. La colère pathétique amisienne propose donc une épiphanie pour le moins dysphorique en suggérant la « non-réalité », la « non-existence » du sujet humain<sup>28</sup>.

L'abjection de soi prononce même la mort métaphorique du sujet. A l'instar de Skip qui est déjà mort avant de se suicider (« His dead, spectacled eyes » [*DB* 222]), la condition humaine représente pour Giles et Lucy un faix tellement insoutenable que ces deux personnages se métamorphosent au cours de leur existence en morts vivants : « His face is like a corpse's face, numb and luminous with a year of slow drunk hours » (*DB* 96) ; « Lucy was under the impression that she was a ghost or a dead body » (*DB* 157). Rappelant le fantôme de « Old Hamlet », Richard Tull n'est plus qu'un spectre mû par le désir impérieux d'assouvir sa vengeance contre Gwyn : « Now he was a ghost in his own life » (*I* 244). D'ontologique,

---

<sup>24</sup> Voir « Chapitre II », page 143, note 46.

<sup>25</sup> Pierre Grimal, « Furies », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (1951 ; Paris : PUF, 1981) 160.

<sup>26</sup> Une telle dimension n'échappe pas à la sagacité de John Dern selon qui : « the anti-hero [John] is having his life sucked from him by his vampiric mother. [...] [S]he metaphorically draws his blood from his eyes, the life from his body. Indeed, her thirst for John's vitality is so overwhelming that she cannot slake it, as evidenced by her bloodless lips. She is a vampire of the self who is constantly in need of nourishment » (Dern 117).

<sup>27</sup> Le texte ne manque pas d'exploiter sur le mode pathétique la dentition défectueuse de Mrs Coldstream dont la bouche saigne perpétuellement : « whenever she kissed him gorily on the mouth last thing at night » (*DB* 122) ; « On the third morning, the morning they took her away, Giles had lain there for ninety minutes, statuesque with terror, gaping at his mother's mouth; it rested sullenly ajar on a pillow heavy with blood » (*DB* 122).

<sup>28</sup> L'on emprunte ici les théories de Clément Rosset pour qui « [c]e qui angoisse le sujet, beaucoup plus que sa prochaine mort, est d'abord sa non-réalité, sa non-existence ». Clément Rosset, *Le réel et son double* (Paris : Gallimard, 1976) 81.

l'abjection furibonde se fait chez Amis « hantologique », pour reprendre le terme créé par Derrida<sup>29</sup>.

De surcroît, la composante posthumaine de la colère pathétique se nourrit chez Amis de l'image du « Corps sans Organes » théorisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>30</sup> dans la mesure où l'humain abject perd sa substance. Whitehead, créature pathétique qui s'indigne d'être en butte aux assauts du destin (« I'm falling apart here. I can't cope with this. And who's doing it all to me, eh? *Who?* » [DB 162]) est défini par Andy l'atrabilaire comme une épave (« He's just a wreck » [DB 155]) avant de devenir une masse charnelle sans cohérence : « a motionless lump » (DB 189). *London Fields* instrumentalise une dynamique similaire. Nicola se plaint en effet de s'adonner aux délices de la sodomie dans une tirade associant colère et tristesse : « What saddened and incensed her was the abdication of power, so craven, the surrender so close to home » (LF 68). Son abjection se fait même cosmique (« *That's what I am, she used to whisper to herself after sex. A black hole. Nothing can escape from me* » [LF 67]) dans une tirade qui annonce le leitmotif de Grandma Rhiannon, laquelle se lamente d'avoir trop enfanté et d'avoir évidé son corps dans le processus : « She pronounced the two words the same. Awl awl. All hole » (NT 110). La colère pathétique dans la fiction amisienne met en lumière à quel point l'être humain contemporain se vide de toute substance, à la manière des « Hollow Men » dépeints par T. S. Eliot<sup>31</sup>.

Outre qu'il abhorre sa laideur physique et son être, le sujet amisien se singularise par un haut degré de frustration. Andy, pourtant peu enclin à l'introspection, fait ainsi l'expérience de l'abjection lorsqu'il se rend compte qu'il n'a pas l'étoffe d'un Conceptualiste : « The suspicion, and more recently the near certainty, of these failings in himself had given rise to some of Andy's blackest moments » (DB 104). A l'instar d'Andy qui tempête stérilement lorsque la drogue qu'il a achetée ne produit pas l'effet escompté (« Asway with frustration » [DB 43]), John a beau tenter de s'insurger contre l'incivilité de certains passagers envers sa mère (« a clump of hate-knotted faces » [HW 121]), sa colère ne fait que mettre en lumière ses déficiences : « He gave a

---

<sup>29</sup> Voir Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (Paris : Galilée, 1993) 31-33 ; 201-79.

<sup>30</sup> Les affinités que présente la théorie du CsO avec l'abjection ne sauraient être omises dans la mesure où le CsO « est déjà en route dès que le corps en a assez des organes, et veut les dépasser, ou bien les perd ». Pour expliciter ce qu'ils entendent par ce sigle, les deux théoriciens français évoquent ensuite l'image du « *corps hypocondriaque* », du « *corps paranoïaque* », du « *corps schizo* », du « *corps drogué* » et du « *corps masochiste* ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Comment se faire un Corps sans Organes ? », *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux* (Paris : Minuit, 1980) 185-204.

<sup>31</sup> T. S. Eliot, « The Hollow Men », 1925, *The Complete Poems and Plays* (London: Faber, 1969): 83-86.

tight snarl or retch and just crashed forward at them. A chair went over and John was flat on his face—pounding, but pounding at nothing but the floor » (*HW* 121). A cause de son ineptie ombrageuse et pathétique à la fois, John est digne de figurer dans l'opuscule intitulé *The History of Increasing Humiliation* que Richard Tull se propose de rédiger pour résumer la condition humaine contemporaine (*LF* 129). Dès *Success*, la prégnance diégétique de l'humiliation croissante est remarquable car Gregory, indécrottable mythomane, fait longtemps croire qu'il occupe un poste particulièrement bien rémunéré alors qu'il perd de sa superbe au fil des pages jusqu'à être mis à la porte, à sa plus grande incrédulité : « They aimed me. They aimed me. They called me into their office and said I was no longer 'up' to the job. (Up to that? *Up to that?*) » (*S* 213). La répétition des deux premières et des deux dernières phrases communique les déboires du beau parleur devenu bègue, déchéance que confirme l'utilisation ironique de la particule « up ». L'*anagnorisis* de Gregory, dont les yeux se dessillent pour lui faire prendre conscience de son insignifiance, symbolise la frustration qu'instrumentalise Amis pour creuser le sillon pathétique. Plus poignant encore est Richard qui se morigène d'avoir eu l'idiotie de sourire à Rory Plantagenet lorsqu'il découvre l'adultère de Gina :

He knew that nothing in his past or his future could ever be as inimitably contemptible as the smile he had managed to rig up for Rory Plantagenet: to rig up, among the moonspots and boneshadows of his youthless face. The memory of this smile would be with him until he died; thirty years from now he would be standing there with his hands over his ears, raising his voice in a mortified yodel, trying to batten down the memory of this smile. (*I* 491)

A la haine du corps le sujet adjoint l'horreur de ses actes pour dépeindre ce que Julia Kristeva appelle « l'horreur d'être » ce que l'on est (Kristeva 1980 : 246).

La colère intérieure est d'autant plus pathétique qu'elle est constamment liée aux pleurs, lesquels, Frye rappelle l'évidence, constituent l'une des composantes essentielles du pathétique : « pathos has a close relation to the sensational reflex of tears » (Northrop Frye 38). Ainsi, « Bujak and the Strong Force or God's Dice » associe colère, abjection et larmes par le biais de Sam qui s'avère incapable de démonter la roue de son véhicule :

'Stop it, Sam,' said Michiko.  
'Get a real car,' I told her.  
'Please, just stop. Stop it! I'll call a towtruck or something.'  
'Get a real car,' I said, and thought—yeah, or a real boyfriend. Anyway I was throwing the tools into their pouch, dusting my palms and wiping away my tears when I saw Bujak pacing across the road toward us. (*EM* 29)

Les sanglots se font métonymiques de la colère intérieure déclenchée par la honte de ses propres insuffisances. Sam peut ainsi être interprété comme un ancêtre textuel de Richard qui pleure de



rage de ne pouvoir que difficilement extirper d'un placard encombré l'aspirateur familial en panne : « weeping with self-pity and rage » (*I* 47). Comme le laisse entendre l'attitude du « nègre lugubre » qui, dans *Dead Babies*, fond en larmes à cause de l'humiliation sexuelle que lui fait subir Roxeanne (« the lugubrious boogie leant forward into painful, heaving, tubercular tears. [...] [H]is face held in damp hands » [*DB* 109]), les pleurs de frustration constituent la « minutieuse confession d'une non-congruence (comme on dirait aujourd'hui) entre l'état affectif et l'état cognitif » (Kristeva 1997 : 163). *Dead Babies* était l'affirmation de Kristeva lorsque Whitehead, ayant échoué à séduire Lucy, sanglote de dépit : « On the way he stubbed his toe viciously on the metal-based coffee-table, but he was half in tears anyway, tears of tiredness and contrition and self-disgust, and didn't bother to register pain » (*DB* 118). En dramatisant le détachement entre le corps et le centre de perception, le texte souligne que Whitehead devient littéralement « abject » : le sujet est véritablement à côté de lui-même. Les figures pathétiques de la frustration et de la rage intérieure évoquent la figure mythologique de Niobé dont les yeux coulent perpétuellement<sup>32</sup>, à l'instar de la manière dont est dépeint John dans « Heavy Water » : « Water seeped and crept and tiptoed from his eyes all day and all night » (*HW* 115). Une telle « coulée de larmes » incoercible (Kristeva 1997 : 163) atteste que la colère pathétique chez Amis met au jour les « nouvelles maladies de l'âme » contemporaine échouée dans une ère posthumaine (Kristeva 1997 : 107).

L'abjection prend en outre corps dans la langue des textes. Empruntant à la figure d'auto-accusation que la rhétorique dénomme « autocatégorème » (Molinié 1992 : 67), l'abjection se manifeste par le recours à l'injure prenant pour cible le locuteur lui-même. Si le travail de l'insulte intersubjective sous-tend la dynamique comique de la fiction amisienne<sup>33</sup>, la tonalité pathétique use de l'injure, et plus particulièrement de la racine « fuck » et de ses dérivés, pour inscrire textuellement le mal-être des personnages. Ainsi, Marvell se dénigre en termes orduriers (« 'I don't know about you guys,' he went on, 'but I'm pretty fucked' [...] » [*DB* 64]), d'une façon qui préfigure le mépris de soi grossier qu'arbore Skip : « I'm all fucked up... I'm all

---

<sup>32</sup> Fille de Tantale et mère de multiples enfants, Niobé déclara un jour qu'elle était supérieure à Lèto, qui n'avait eu qu'un fils et une fille. La déesse, offensée, demanda à Apollon et à Artémis de la venger en tuant de leurs flèches les garçons et les filles de Niobé. Dans sa douleur, Niobé s'enfuit auprès de son père Sipylos où elle fut transformée en rocher par les dieux. Mais ses yeux continuèrent de pleurer et de la roche se mit à couler une source (Grimal, « Niobé » 317).

<sup>33</sup> Voir « Chapitre II », pages 136-50

fucked up » (*DB* 68). De manière similaire, Mike s'injurie dans *Night Train* : « Maybe I'm just another fuckoff » (*NT* 11). Empruntant une fois encore au contre-blason, *Success* met à nu l'aliénation de Terry : « Everything observable about me is fucked up—my face is fucked up, my body is fucked up, my hair is fucked up, my cock is fucked up, my family is all fucked up » (*S* 147). L'épiphore, œuvrant de concert avec l'accumulation, indique le degré paroxystique de la haine de soi qui anime Terry et dont les ravages constituent la dynamique de la première moitié du roman. Chez Amis, le sentiment d'indignité personnelle est de surcroît communiqué en termes littéralement orduriers : « I am made of—junk, I'm just junk » (*M* 265), affirme John Self. La correction que Self apporte à son diagnostic, figure rhétorique de la paradiastole<sup>34</sup>, consacre son abjection et s'inscrit dans le droit fil des termes coprophiles dont use Keith, après une tentative de cambriolage particulièrement sordide. Ce dernier se calomnie en un moment épiphanique possiblement déclenché par l'alcool : « I'm a piece of shit » (*LF* 250). *Dead Babies* recourt également à l'auto-dépréciation, fût-ce sur un mode plus euphémique : « I [...] feel like *shit* » (*DB* 23). Mise en relief par les italiques qui soulignent l'essence abjecte du personnage, une telle accusation à son propre endroit évoque l'abjection de John Self dont les ablutions ne parviennent à lui procurer aucun réconfort visuel, comme il en informe le lecteur dès les premières pages du roman : « I [...] still looked like shit. I'm so fat these days. I tell you, I appal myself in the tub and on the can these days » (*M* 5). La difformité physique de Self, éprouvée par le regard, reflète la laideur intellectuelle du personnage et entre en résonance avec Richard Tull qui, il le confesse dans un passage en discours indirect libre, en vient à s'imaginer sentir perpétuellement l'excrément : « he thought it all made perfect sense: that if you looked like shit, and felt like shit, and behaved like shit, then pretty soon you were going to smell like shit. For Richard knew he was going to hell. Christ he knew *that* » (*I* 237)<sup>35</sup>. La colère désespérée du personnage amisien se fait ici hautement pathétique tant sa déchéance se veut à l'image de la condition humaine, comme le suggère fortement le recours au pronom personnel « you » qui ne manque pas de maximaliser l'identification du lecteur au locuteur. Un tel accent placé sur la fonction phatique du langage et sur le rôle du lecteur n'est pas sans rappeler comment *Time's Arrow*, recourant à une image

---

<sup>34</sup> « Elle consiste en ce que, dans le discours, est établi un système de nuances, ou de distinctions précisantes, en général développé sur des parallélismes » (Molinié 1992 : 240).

<sup>35</sup> Cette référence était le sous-thème de la schizophrénie qui parcourt *The Information* : « Richard was going nuts in the nose. [...] He kept thinking he smelled of shit. He knew it wasn't the case—he knew he didn't smell of shit, or only very faintly » (*I* 236) ; « Richard knew that olfactory hallucination was a symptom—neither early nor minor—of schizophrenia » (*I* 236).

« swiftienne », fait de l'abjection coprophile l'essence non d'un humain mais de l'humain : « We really *do* look like shit. Like a cowpat, in fact » (TA 18). Le pathétique amisien se fonde donc sur la mise en scène d'un sujet qui « trouve que l'impossible, c'est son *être* même, découvrant qu'il n'*est* autre qu'abject » (Kristeva 1980 : 12).

La colère contre soi que déclenche le sentiment d'abjection se met sans fard au service du pathos. En effet, suite à une plaisanterie de Marco qui accuse son père d'émettre des exhalaisons nauséabondes (« Ooh you smelly phing! » [I 220], « Ooh you smelly thing » [I 226]), Richard s'emporte, confronte l'enfant (lequel excipe de son innocence) et éclate en sanglots, comme le rapporte, interloqué, Marco à son frère (I 228). Colère, abjection et pathétique se complètent, faisant de Richard la quintessence de l'anti-héros amisien dont la situation mélancolique constitue l'acmé de l'abjection dépeinte par l'œuvre. A l'image d'un John Self sur le déclin (« going downhill » [M 265]), l'abjection scatologique s'interprète comme le prodrome de la mort : « From what he understood of these syndromes, the *copro* was closely aligned to the *necro* in its adoration of putrescence, waste and decay. Half the time, accordingly, in necromode, he thought he was smelling his own death, nosing it, getting wind of it » (I 237). Ainsi, l'on peut généraliser à toute la fiction amisienne le verdict de Gerald Howard pour qui *The Information* emblématise la « littérature du dégoût »<sup>36</sup> en suggérant que la colère posthumaine repose sur une énonciation abjecte dont le texte met en scène l'avènement.

De concert avec l'effondrement de la dignité humaine, le langage du furieux abject perd de sa cohérence pour devenir inarticulé. *Other People*, par exemple, compare réveil et retour horrible à la réalité par le biais de Jamie qui répond fort agressivement quand Mary lui demande si tout va bien : « Well I wouldn't go that far. Oh, *man*,<sup>7</sup> he said, slowly rubbing his face with his hands. 'Whew. Well I'll—whoops. I'll just—ah! My... *ow*. Holy *shit*. Well I'll, I'll... Night!' » (OP 173). La prégnance du cri, du hurlement dans l'abjection est plus avant illustrée par le regard neuf que porte Mary sur le monde et qui lui permet de dépeindre les « gens de la cinquième catégorie », dont l'identité reste mystérieuse, comme des furieux perpétuels et aliénés : « they either muttered darkly to themselves or spun away at an angle to wring their hands and admonish the air. She thought they must be mad » (OP 17). De même, la jeune femme passe plusieurs jours dans le métro en compagnie de femmes redevenues bestiales : « She slept in a white row of other

---

<sup>36</sup> Cette expression (« literature of disgust ») est employée par Gerald Howard dans un article qui se consacre principalement à *The Information*. Gerald Howard, « Slouching towards Grubnet: The Author in the Age of Publicity », *Review of Contemporary Fiction* 16.1 (Spring 1996): 48.

women who yelled and yodelled through the night » (*OP* 157). La perte du langage humain, indice de décadence posthumaine, constitue également une thématique sous-jacente de *Money* :

That brown-legged woman—Christ, her strength—jackknifed in doorways, at all hours, in all weathers. Along with the rest of the choir she rehearses for ever the single grievance, the lone conspiracy, the one betrayal. It ends in obscenity and movement, self-hating, as if she could no longer bear to be near herself. Oh mother... The song the screamers sing is a song to what they cannot bear, defining and miming the word *unbearable*. (*M* 360)

En soulignant que l'abjection est une « souffrance brutale » qui « sollicite une décharge, une convulsion, un cri » (Kristeva 1980 : 10), la colère pathétique s'apparente à la folie et se fait donc pathologique.

### **VIII.2. La chair et la colère.**

L'esthétique pathétique de la colère s'appuie de surcroît sur la personnification agressive du corps dont les agissements font souffrir l'humain qui l'habite, comme en témoignent le regard de Felix (« His eyes were incensed, imploring » [*M* 351]) et la blessure qui zèbre le dos de John : « I went and inspected my back in the mirror. All healed now, except for that wound that got inflamed, enraged. The wound is much angrier than I am. I'm prepared to laugh the whole thing off, but this wound in my back still looks really furious, really pissed » (*M* 204). Le dos de l'intempérant, figure du martyr, prend vie par le biais de la colère dans une description qui associe, comme il est coutume de le faire, colère et chaleur<sup>37</sup>. Tout se passe en outre comme si l'enveloppe charnelle s'animait d'intentions malévoles à l'encontre de l'humain, comme le souligne *Dead Babies* par l'intermédiaire de Whitehead qui, lors du pique-nique, redoute les assauts de son organisme : « little Keith decided that he wouldn't wait to see what his metabolism was going to pull on him next » (*DB* 69). A l'instar d'un Richard quotidiennement affligé de maux divers (« Coping with all his daily aches and pains » [*I* 198]) rendus par l'hyperbole (« a *Mahabharata* of pain » [*I* 41]), John est en proie aux attaques d'une dent agressive qui trouble son repos : « that toothache of mine got more complicated: it would kick me awake with sirens of pain, loud, inordinate, braiding, twisting like currents in a river » (*M* 36). Le corps, dans sa colère

---

<sup>37</sup> Pour Sénèque par exemple, la colère se compare à un incendie (voir « Introduction générale », page 41). Adoptant une perspective lexicologique, Zoltán Kövecses remarque en outre que la colère en anglais est souvent métaphorisée par la chaleur (« the most general metaphor for anger: ANGER IS HEAT »), dont une sous-catégorie est la métaphore du feu. Zoltán Kövecses, *Metaphors of Anger, Pride, and Love. A Lexical Approach to the Structure of Concepts* (Philadelphia: Benjamins, 1986) 13, 19. Dans un essai consacré aux métaphores et aux métonymies de la

contre l'humain, n'épargne pas même les enfants et Marmaduke subit tout au long de *London Fields* les assauts de l'asthme et de l'eczéma alors que Marco dans *The Information* est opprimé par un corps traître qui ne cesse de s'enflammer : « Only one of his ears was aching. Only one of his eyes was actually gummed shut with conjunctivitis (the other wasn't nearly so bad and even had the odd patch of white in it) » (*I* 198). L'amélioration de la condition de l'enfant ne fait que rehausser ironiquement l'ampleur de l'attaque menée par le « corps cruel », pour reprendre le titre d'un chapitre de *Dead Babies* : « Cruel Body » (*DB* 157-58).

La cruauté du corps humain semble reposer sur un désir de vengeance contre les agissements irresponsables du coléreux. John est à cet égard victime de l'irritation de son appareil respiratoire : « I lit a cigarette, whose first jab doubled me up with an unmuffable bark of outrage from my lungs » (*M* 196), « I took a deep breath—and heard the tiny tide of protest from the enemies in my lungs » (*M* 200). Le corps de Mike, l'alcoolique, se venge : « You do something to the body and the body does something back » (*NT* 135). Mâtinée de plaisir sadique, la cruauté du corps administre plus généralement des souffrances de nature physique. Par cruauté, le corps semble prendre un malin et gratuit plaisir à infliger aux humains des douleurs atroces, d'ordre tout d'abord psychologique. Alan est par exemple victime de son ouïe qui lui fait perversément entendre les gloussements de plaisir émis par sa dulcinée sous les caresses de son rival : « Now his ears have started joining in the terrible fun: they are having hallucinations. Alan doesn't need this. Things were quite bad enough already » (*OP* 109). En décrivant l'humain comme prisonnier et victime d'un corps tortionnaire, la colère pathétique chez Amis convoque la double valence du mot grec « pathos » qui allie passion et maladie, ce qui n'est pas sans rappeler les théories de Sénèque sur la colère : « La colère est une peste—*pestis*, disait Sénèque » (Sarocchi 210).

L'humiliation subie par l'humain lors de l'animation de l'organique est décuplée par la mise en scène du bas corporel, le recours à l'hypallage révélant par exemple l'impuissance de Keith à contenir l'agressivité de sa vessie : « Tearfully he modified his incensed bladder » (*LF* 437). De façon plus spectaculaire encore, Whitehead défaille sous les assauts d'un corps qui le poignarde (« he had twice been brought to a kneeling position by the wedge of pain that rocketed from his coccyx to his perineum » [*DB* 70]) avant de le condamner au supplice du bûcher : « Keith Whitehead fried on his hot mattress. He was burping terribly every few seconds. They were the worst sort of burps to which he was subject, like hardboiled eggs imploding at the back

---

colère, George Lakoff confirme que le feu et la chaleur sont les images prédominantes pour représenter la colère en

of his throat. ‘Mouth farts’ was what Keith had once called them » (*DB* 114). Si la fiction d’Amis adapte les humeurs peccantes antiques à l’imaginaire nucléaire du 20<sup>e</sup> siècle<sup>38</sup>, c’est surtout au terrorisme qu’est reliée la tyrannie du corps malveillant. Ainsi, les entrailles de Mohammed Atta se rebellent contre son occupant (« he had not moved his bowels since May », « the ungainsayable anger of his bowels ») et lui infligent des tourments atroces : « He had a feverish and unvarying ache, not in his gut but in his lower back, his pelvic saddle, and his scrotum ». Le terroriste est en outre accablé par des maux de tête inouïs : « the pain pushed forward over his crown and established itself, like an electric eel, from ear to ear, then from eye to eye—and then both. He had two headaches, not one; and they were apparently at war » (Amis 2006). « Heavy Water » symbolise la douleur par le son « A ! » que lance régulièrement Mal dont le nom atteste en outre l’omniprésence de la souffrance intérieure (*HW* 31, 32, 34, 49, 54). Comme le synthétise le narrateur autodiégétique de « In the Palace of the End » (« One vast lesion: that’s what I am » [Amis 2004b: 6]), la colère du corps donne l’impression que l’homme se réduit à un *corpus dolens*, le corporel et le scatologique ne servant plus la dérision caustique mais le pathétique.

Face aux assauts pathologiques d’un corps déloyal et dérégulé, l’humain se met dans une colère impuissante et pathétique. C’est *Dead Babies* qui repose le plus ouvertement sur ce processus tant grâce à Whitehead qu’à Andy. Le premier, par exemple, convoque une question rhétorique et l’antiphrase pour vitupérer les agissements scandaleux de son corps :

Little Keith was crying a good deal while he thought about his recent attempts to slim down for the Lucy week-end. Whitehead’s programme: twelve fluid ounces of water per day, jogging two hours a night round the garden, ear-bending aperients, 2,000 shin-touching exercises every morning, no food whatever. His body’s reply: nitric indigestion (what, Keith would ask himself, was he failing to digest?), paint-bubbling halitosis, 100 per cent constipation, a negligible increase in weight, and mouth farts.

‘Thanks a *lot*,’ he said out loud. (*DB* 114)

Le remerciement ironique qu’il adresse à son corps, comme s’il s’agissait d’un interlocuteur, constitue un outil récurrent utilisé par le texte pour dépeindre la personnalité pitoyable de ce jeune homme car, dès les premières pages du roman, Whitehead s’adresse à son estomac sur le mode de l’agressivité : « Keith was hungry; his stomach was rumbling so loudly that he kept yelling at it to shut up » (*DB* 16). La veine pathétique ne peut échapper à un lecteur qui constate combien l’homme irrité par et contre son propre corps est remarquable d’impuissance. Le même

---

anglais. George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things* (Chicago: U of Chicago P, 1987) 380-415.

<sup>38</sup> Victime d’un furoncle, John Self ne peut s’asseoir sans désagrément : « I feel as though I’m sitting on a molten walnut or a goofball of critical plutonium » (*M* 210).

constat d'échec s'impose concernant la vaine colère d'Andy qui hurle pour se plaindre de toutes les douleurs dont l'accable son corps. Il enrage contre ses maux de tête (« Aw my HEAD! » [DB 133]) et contre des troubles gastriques liés à une ingestion de nourriture possiblement avariée : « Eggs! The fuck... Gangway! I'm gonna be sick... » (DB 133). Le vomissement, indice de la colère de l'organique contre l'occupant humain, atteste l'inaptitude du furieux à contrôler son corps devenu autonome et métaphorise le dégoût de la vie. De même, lorsqu'il est confronté au temps ralenti, Andy subit une atteinte corporelle contre laquelle il s'emporte mais sur laquelle ni lui ni les autres résidents d'Appleseed Rectory ne peuvent influencer :

'Jesus!' said Andy on the way to the sitting-room. 'What in the fuck was that?'  
'Lagging time,' said Quentin.  
'Yeah,' said Marvell, dabbing his cheeks with a red bandana. 'Fuckin lagging time.'  
'Jesus. Never had that cocksucker before.' (DB 134)

Les injures contre le corps restent vaines et sont tout aussi inutiles lorsqu'Andy est confronté à « false memory » (« Bastard false memory » [DB 178]), « Sonfabitch false memory again... Fucking hell » [DB 178]) ou lorsqu'il hurle sans raison précise à l'issue d'une période de délire mental : « 'Bastards,' he said. 'Deaf, dumb, blind fuckin bastards' » (DB 192). C'est ainsi que le sentiment d'Andy au sujet du « sexe contrarié »<sup>39</sup> (« cancelled sex » [DB 199]) résume bien la veine pathétique d'un monde qui échappe à l'humain pour devenir posthumain : « It was a feeling of vast but theoretical weariness combined with acute and local foreboding, petty irritation arm in arm with cosmic disgust, vexed fussiness married to apocalyptic fear » (DB 199-200). Accrue par la réponse inepte des personnages confrontés aux assauts du corps, la veine pathétique dresse le portrait d'un humain en butte à lui-même, non plus sujet mais jouet du corporel. Alors que la colère s'accompagne fréquemment du plaisir de la vengeance prospective, la colère contre soi consigne l'impuissance absolue de l'humain.

Pour se dresser contre la dictature d'un corps furieux qui s'autonomise, l'humain recourt à la violence physique, ce qui explique la prégnance du masochisme dans le canon amisien. La mutilation de soi peut certes être accidentelle. C'est le cas de l'artiste qui, dans « Heavy Water », se blesse avec un verre et se met à hurler de colère et de douleur : « an abrupt crack and a fierce shout of anger and pain » (HW 121). Toutefois, la blessure est beaucoup plus souvent d'origine volontaire, rappelant par là même que l'agressivité ne prend pas uniquement pour cible autrui

---

<sup>39</sup> Il s'agit de la traduction que propose Jean-François Ménard de l'expression créée par Amis. Martin Amis, *Dead Babies*, traduit de l'anglais par Jean-François Ménard (Paris : Gallimard, 2001) 346.

mais comprend également une forte dimension auto-destructrice<sup>40</sup>. Par exemple, le personnage interlope de Scozzy dans *The Information* met en avant ses désirs d'auto-mutilation : « What he wanted to hurt had something to do with himself. Not himself *now*. But himself. Himself *then* » (*I* 478). L'anamnèse inspirée par la dichotomie entre le passé et le présent que traduisent les italiques et « l'adverbe allocentrique » *then* qui s'oppose à *now* (Zinck 75), évoque une altérité intérieure, voire une irrémédiable scission à l'origine des pulsions agressives du personnage. Le schème de la violence volontaire contre soi prend la forme de la morsure dans *Money*, le personnage de Martina Twain inscrivant dans son propre corps une certaine lassitude de la vie : « I looked down at her fingertips and saw how chewed and torn they were. The human pain had spread to the very tips of her fingers [...] » (*M* 302). Recyclant sur le mode pathétique les horions qu'affectionne la colère comique, l'auto-mutilation prend la forme de coups auto-administrés dans *Dead Babies* (« His stomach was gurgling to such effect that Keith punched it repeatedly with his fists; he kept shouting at it too, of course, with the impotent exasperation with which one shouts at hairtrigger alarm clocks, fizzy radios, banging shutters, some baby crying in a distant place » [*DB* 114]), et met en lumière un indéniable masochisme qui réapparaît dans *Time's Arrow*, empreint même d'un degré de violence supplémentaire : « With one fierce and skilful kick of his aching foot he will mend a deep concavity in the refrigerator's flank. With a butt of his head he will heal the fissured bathroom mirror, heal also the worsening welt in his own tarnished brow and then stand there staring at himself with his eyes flickering » (*TA* 63). Le récit à rebours contraint le lecteur à reconstruire ces guérisons miraculeuses comme autant d'actes de mutilation suggérant l'aliénation pathétique du personnage. La mutilation a en outre partie liée avec l'obsession qui, selon Frye, fait basculer l'homme au-delà des confins de l'humanité : « the obsession takes the form of an unconditioned will that drives its victim beyond the normal limits of humanity » (Northrop Frye 40). C'est plus précisément l'obsession mortifère de la calvitie qui parcourt la fiction amisienne dans la mesure où Whitehead est précocement affligée de cette tare<sup>41</sup> dont la honte détermine une partie de son comportement névrosé : « his hand scouting his head for bald patches » (*DB* 99). Le ressort comique du mécanique plaqué sur du vivant<sup>42</sup> est instrumentalisé sur le mode pathétique par *Other People* qui dépeint les tourments d'Alan,

---

<sup>40</sup> Frédéric de Scitivaux rappelle la composante intrasubjective de l'agressivité, cette dernière n'étant autre qu'une « tendance dirigée vers la destruction, totale ou partielle, physique ou psychique, d'un autre être vivant ou de soi-même » (Scitivaux 7)

<sup>41</sup> « Be bald as an egg by the time he's twenty-five », raille Andy à propos de Whitehead (*DB* 27).

<sup>42</sup> Voir « Chapitre I », page 96.



surnommé « Baldie » par Russ (*OP* 79). Alan, après avoir essayé de séduire Mary qui lui préfère Russ, choisit de répondre à cette humiliation par l'auto-mutilation : « Alan wrenched a handful of hair from his crown with a faint whimper and got to his feet » (*OP* 108). Il s'agit d'une habitude dont la violence ébahit même Mary : « As Mary passed him he turned to her and audibly wrenched a fistful of hair from his head. He looked down in astonishment: an entire pigtail bristled in his palm. He looked up at Mary. They both thought: he can't do that many more times. He's only got about three or four of those left » (*OP* 123). Par une épithète pathétique (« Pallid Alan » [*OP* 79]), le texte souligne qu'Alan, ne pouvant contrôler sa colère, en est lui-même la victime. Sa situation sollicite d'autant mieux l'empathie du lecteur que les tourments du jeune homme préfigurent l'agonie de Samson dont la chevelure clairsemée n'offre qu'une pâle copie de celle dont est pourvu son aîné biblique. Dans un moment de suprême énervement, Samson s'arrache les ultimes toupets qui lui restent : « I paced the room. I paced the room on my new *shtel* legs—my twanging pool-cue legs. I tore at my hair. What hair? » (*LF* 301). Contrairement à la violence mélodramatique qui maltraite le corps d'autrui, la colère posthumaine s'inscrit dans le corps même de l'intempérant qui, par dépit de soi, semble prêt à toutes les violences pour ne plus être qui il est. Ainsi la colère pathétique dans la fiction amisienne se nourrit de la figure de l'héautontimoroumenos, à savoir l'homme qui se punit lui-même<sup>43</sup>.

La colère posthumaine repose en outre sur la croyance pathétique que la violence auto-administrée constitue un moyen d'embellissement qui confère à l'individu le droit d'exister. Pour se rendre digne de Lucy, Whitehead songe à divers sévices lustraux : « A harrowing session in the upstairs bathroom—third degree shower, industrial scrub, gargle with... Saniflush? Then Lucy » (*DB* 114). Si le comique affleure encore, le pathétique l'emporte irrémédiablement lorsque Whitehead se décide à recourir au travestissement, comme le montre l'épreuve qui consiste à ôter le pantalon enfilé pour camoufler son corps abject : « which required him to lie on the ground and wriggle out of them like a snake shedding his skin » (*DB* 70). Pour couronner l'humiliation subie par l'humain, l'animalisation se combine au démembrement : « Whitehead's legs still throbbed, in a way remote from himself, like—Christ—glutted anacondas; he moved

---

<sup>43</sup> « Héautontimoroumenos », qui se traduit par « le bourreau de lui-même », est « une comédie de Térence (~162) imitée de Ménandre. Pour fuir les rigueurs de son père, le jeune Clinias a quitté la maison et s'est engagé dans une armée étrangère. Ce départ fait la désolation de son père qui va se mortifier, regrettant amèrement sa dureté ». « Héautontimoroumenos », *Le Grand Robert des noms propres*, 5 vols, 1989. Ce motif a également inspiré à Baudelaire un poème. Charles Baudelaire, « L'héautontiméroumenos », *Les fleurs du mal*, 1861, *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Claude Pichois (Paris : Gallimard, 1975) 78-79.

them about as if they were sections of another body » (DB 114). Conforme à l'adage de Schiller, la colère pathétique chez Amis montre comment « [c]elui qui est en proie à une douleur n'est qu'un animal tourmenté et non plus un homme souffrant » (Schiller 154).

Le sillon pathétique est en outre creusé par le prothétique. Pour expier sa petitesse qui frôle le nanisme, Whitehead cherche à se grandir en s'infligeant des supplices piaculaires par le recours à de bottes compensées de fabrication artisanale qui lui font souffrir le martyr, comme le traduit l'hypallage finale : « his high-heels wobbling and bending on each ant-mound and tuft grass. He walked a tormented half-mile [...] » (DB 70). La métamorphose escomptée par ces bottes de sept lieues ressortit moins à une esthétique de conte de fées qu'à la dynamique dysphorique de l'hypotexte kafkaïen :

In his room, Keith placed a two-pence piece between his teeth and drained his legs into the hot holes. He levered himself, ever so cautiously—from the bed, in order to exert his full weight on the palpitating platforms. Gradually, gradually, gradually...

— A tenth of a second later Keith was an invertebrate puddle on the floor of his room. (DB 129)

Pareil à Œdipe aux pieds gonflés, Keith, l'estropié, fait l'expérience d'une ordalie dont les supplices atroces ponctuent le récit sur le mode pathétique (« Ten minutes later Keith was on his feet, tears of pain running unhindered down his cheeks » [DB 129]), « Whitehead's boots were hurting him so much that he could hardly breathe, let alone speak » [DB 155]), au point qu'il en devient spectral dans une description qui évoque, sur le mode antiphastique, une héroïne de conte de fées : « little Keith's head is worryingly white, like morning snow » (DB 99). L'humanité de Whitehead est fortement battue en brèche par le corps prothétique et la douleur qu'il engendre : « his legs now shooting in all directions, Whitehead regained his cubicle where with tweezers, chisel and light hammer, he prised and chipped the blazing shoes from his feet. He sat back against the wall and let out a roar of suppressed pain. Black blood ran down his shins » (DB 161). L'on comprend ainsi la pertinence pour la colère pathétique amisienne de la définition de la douleur que propose David Le Breton dans *Anthropologie de la douleur* : « Violence née au cœur même de l'individu, elle déchire sa présence et l'accable, le dissout dans l'abîme ainsi ouvert en lui »<sup>44</sup>.

Preuve que le corps prothétique représente dans la fiction amisienne un enjeu majeur de la colère posthumaine, *Yellow Dog*, publié quelque trente ans après *Dead Babies*, dépeint sous les traits de Clint Smoker un avatar de Whitehead. A la différence de ce dernier, Clint n'utilise pas de prothèses extérieures mais truffe son corps de divers attributs minéraux, pour le plus grand

déplaisir de sa collègue de travail qui s'indigne : « Why'd you want those bloody handcuffs in your conk? » (*YD* 27). Outre que cette remarque provoque l'exaspération de Clint qui bout d'impuissance (« he was still muttering viciously to himself when five minutes later his mobile phone sounded » [*YD* 27]), le texte justifie le recours de Clint à un corps prothétique par un complexe d'infériorité lié à la relative petitesse de son pénis. Cette partie de son anatomie concentre l'essentiel de l'auto-mutilation à laquelle se livre le personnage : « No African scarifier had subjected himself to more thorough and various mortification; down there Clint had undergone every possible metamorphosis—except growth. There had been temporary, and terrifying, enlargements. But nothing you'd want to keep... » (*YD* 169). Amis instrumentalise la violence contre soi de Clint, colère nourrie du mythe du phénix, pour mettre en exergue le caractère pathétique d'une telle tentative de recréation individuelle par laquelle l'homme abject rêve de se faire l'égal des dieux en se dotant de traits plus conformes à son moi idéal. Aussi John rêve-t-il à une recréation : « The operation has been a runaway success. We all think it's wonderful, the way I've been able to change » (*LF* 329). Le pathétique fantasme de John rappelle au lecteur la manière dont Trudy, en discours indirect libre et par un irréel du passé, tente vainement de combler l'écart qui la sépare de son moi idéal : « She was thinking: If I could have just traded in some of my good brains for some good looks... » (*OP* 67). En faisant sur le mode onirique l'expérience de ce que William Boyd dénomme dans *The Blue Afternoon* le « what-might-have-been »<sup>45</sup>, le texte accorde aux personnages un instant de répit qui ne fait en réalité qu'accroître l'horreur de la situation présente.

Comble du pathétique, la métamorphose, à l'image du travestissement, s'avère contre productive. Dans *Yellow Dog* en effet, l'aveu de Kate, homme devenu femme, ne suscite que l'abjection de Clint (*YD* 327). A l'image de l'homme contemporain qui se rêve en artiste de soi (« Omni's Art Material—For the artist in Everyone » (*HW* 79), les punks s'enlaidissent en se redessinant : « Belladonna was a *punk*. That is to say, she'd gone at herself as if to obliterate the natural gifts » (*I* 176). Il s'agit d'une image récurrente de la fiction amisienne dans la mesure où *London Fields* se gausse de l'auto-destruction des punks : « Vandalism had now moved on to the human form. People now treated themselves like telephone boxes, ripping out the innards and

---

<sup>44</sup> David Le Breton, *Anthropologie de la douleur* (Paris : Métailié, 1995) 23.

<sup>45</sup> « He was in the rare and terrible position of having experienced for an hour or so glimpses of the life he might have led. He had contemplated a parallel existence for himself and had had to face full square the what-might-have-been. [...] If only, if only, if only [...] ». William Boyd, *The Blue Afternoon* (Harmondsworth: Penguin, 1993) 321.

throwing themselves away, and plastering their surfaces with sex-signs and graffiti... » (LF 94). *The Information*, par le recours à une langue défaillante, raille la propension sociale généralisée à incruster le corps humain de prétendus ornements pour pallier les imperfections génétiques : « They all want the big chain round the throat (sic) as big as you fist. Gold taps. Diamonds in the ear and the teeth » (I 190). L'ineptie dégradante d'un corps prothétique est également explorée dans *Yellow Dog* en rapport avec le corps mutilé des jeunes filles du 21<sup>e</sup> siècle : « a navel traumatised by *bijouterie*; she had her car-keys in one cheek and her door-keys in the other, a plough in her nose and an anchor in her chin » (YD 6)<sup>46</sup>. De surcroît, le corps de l'ultime conquête séduite par Xan avant de rencontrer Russia comprend une prothèse qui enrage ce dernier car elle semble défier la nature humaine même :

There was her body, with its familiar circles and half-circles, its divine symmetries, but it included something he had never seen before. He was face to face with a pubic buzzcut. Also: 'What's that doing there?' he asked. And she answered: 'It helps me have an orgasm'... Well it didn't help *him* have an orgasm. Something else was hard where everything was meant to be soft: he seemed to be pestling himself—against a steel ingot. (YD 7)

Ce désir d'auto-perfectionnement accouche d'un corps méconnaissable et terrifiant. Les mutilations auxquelles se soumettent les personnages amisien ne font que refléter leur impuissance à changer leur destinée. Aux antipodes d'un humanisme triomphant, l'anti-héros amisien est engagé par un corps abject qu'il abhorre sans posséder le pouvoir de le parfaire.

Plus généralement, le masochisme est empreint d'une forte tonalité pathétique car il constitue l'indice d'une souffrance solitaire qui paraît omniprésente. La mutilation délibérée et pleine d'espoir n'en revêt qu'une coloration plus pathétique encore car les espérances de l'anti-héros mutilé sont déçues. Par exemple, Lucy, conformément aux attentes du lecteur, demeure de marbre face aux avances du don Juan botté dénommé Whitehead alors que Clint, malgré les souffrances auto-administrées, continue à être en butte aux sarcasmes d'autrui : « How the shame—how the shame was predisposed to bring down more shame. Shame came from receiving, from sustaining that other thing, contempt » (YD 170). Le texte suggère ainsi que le posthumanisme, incarné par les blessures extérieures que s'infligent les personnages, trouve son origine dans les points de suture intérieurs auxquels *The Information* fait allusion à propos de

---

<sup>46</sup> Dans un entretien accordé à *Playboy*, Martin Amis déplore la généralisation de l'impudeur qui se caractérise notamment par le dévoilement d'un corps martyrisé : « Or this new thing with the democratization of the navel. I don't know how ubiquitous it is in America, but everyone here in England shows their navel, no matter what kind of state it's in. The jewel festering in the navel, never mind the fold and the stretch marks and the outie ». Sam Jemeliety, « Martin Amis: The Playboy Conversation » late 2003, 14 Apr. 2006 <[www.martinamisweb.com/interviews.shtml](http://www.martinamisweb.com/interviews.shtml)>.

Crash, personnage éloquemment nommé : « Grief was what he seemed to be full of. His eyes didn't blink. They stared inwards with childish and narcotic melancholy—staring at the grief of his wounds » (*I* 484). Ce passage fait de manière voilée référence au corps abject de Philoctète, figure mythologique explicitement mentionnée dans la première section du roman : « This is the journey we all make, from Narcissus to Philoctetes—Philoctetes whose wound smelled so bad » (*I* 197)<sup>47</sup>. C'est bien cet odieux voyage au bout de la nuit que met en scène, par le biais de la colère, la représentation du posthumanisme contemporain qui semble donner raison à Richard Allestree, lequel, dès 1673, pose que la colère intérieure et intrasubjective meurtrit plus encore que la colère extériorisée et intersubjective : « It deals its blows without yet wounds more fatally within »<sup>48</sup>.

Si le sado-masochisme est brièvement mentionné dans *Other People* (« The dancers were still kissing, with redoubled violence, as if eating each other's tongues » [*OP* 117]), c'est principalement sur les représentations sadiques de la torture que repose l'incarnation charnelle de la violence. « In the Palace of the End », par exemple, la dépeint comme l'un des stratagèmes de subjugation mis en œuvre par tout régime dictatorial : « One enters an anti-hospital, a vast factory of excruciation: there the strappado, here the bastinado; there the rack, here the wheel » (Amis 2004b: 4). Si les essais de Martin Amis se montrent prolixes sur le sujet de la torture politique, notamment dans l'ex-URSS<sup>49</sup>, la fiction tend plutôt, pour décupler le pathétique, à dépeindre les mécanismes de la torture en se focalisant sur une victime particulière. Skip constitue à cet égard un exemple prégnant. Bien qu'il soit lui-même un débauché adepte de pratiques sexuelles dégradantes (« he participated in various nihilistic debauches, scrogging and getting scrogged, [...] the occasional witness of optimum sex tortures and genital mutilation profiles » [*DB* 67]), il est surtout présenté comme une victime de la violence d'autrui : « he awoke a buckled mess at

---

<sup>47</sup> Dépositaire de l'arc et des flèches d'Héraclès, Philoctète, en route pour prendre part à la guerre contre Troie, fut piqué au pied par un serpent lors de l'escale à Ténédos. La blessure devint bientôt si infecte qu'il s'en éleva une odeur de pourriture insupportable et Ulysse, en accord avec les autres chefs de l'expédition, décida d'abandonner le blessé sur l'île de Lemnos où Philoctète demeura quelque dix années. Voir Grimal, « Philoctète » 367-68. Dominique Vinet mentionne également le mythe de Philoctète dans sa lecture de *Night Train* (Vinet 1999 : 28).

<sup>48</sup> Richard Allestree, *The Lady's Calling* (Oxford, 1673) 42.

<sup>49</sup> *Koba the Dread*, qui se veut une condamnation du système tortionnaire et dictatorial mis en place en Union Soviétique dès le début des années 1920, décrit avec minutie l'exorbitante violence d'état. Pour Paul Berman, colère et pathos caractérisent l'opuscule de Martin Amis : « *Koba the Dread* has got to be one of the oddest books about Stalin ever written, indignant, angry, personal and strangely touching ». Paul Berman, « A Million Deaths Is Not Just a Statistic », rev. of *Koba the Dread*, by Martin Amis, *The New York Times* 28 July 2002. 15 Dec. 2005 <<http://www.nytimes.com>>.

the bottom of a roadside ditch, his car and money gone, his nose, ankle and five ribs killed, his left pinkie missing, a portion of his right ear bitten off, and a bad hangover » (*DB 67*). Attaqué par des bandits de grand chemin, Skip porte les stigmates d'un déchaînement de violence que l'aveu de Roxeanne confirme : « The first time we saw Skip? –enough to make a maggot gag. [...] [T]here's this sort of twitching heap by the side of the road. We slow up. Never seen a human being nearer the state of nature. We pull over. Clothes half ripped off, face a pool of blood, body broken, random » (*DB 67*). Sa physionomie est à ce point déshumanisée que Skip ne trouve aucun bon Samaritain pour le soigner : « Bastards in Prescott casualty said they couldn't even take his fucking temperature without State Reg.—and this guy doesn't have *anything*, no I.D., no cash. He was like nobody » (*DB 68*). En suggérant que Skip cesse métaphoriquement d'exister et en dépeignant l'incurie des médecins, la représentation du sadisme consolide le lien qui unit colère et posthumanisme.

La torture informe en outre le traitement que reçoit Whitehead de la part de ses colocataires et présumés amis. Il est régulièrement victime de violences physiques, comme lorsqu'Andy manque de l'assommer : « [Andy] hit a convulsed Whitehead as hard as he possibly could on the ear » (*DB 119*). Le furieux stupéfie le lecteur par la violence exorbitante de son geste qui préfigure la mise en scène du destin tragique de Whitehead. En effet, après avoir ingurgité un poison mortel, Whitehead se fait secourir par ses amis d'une manière pour le moins brutale. Les colocataires de Whitehead, sous l'emprise de l'alcool et de la drogue, s'escriment à le faire régurgiter par divers stratagèmes outranciers : Andy lui pince le nez, lui fourre un doigt dans la bouche et lui donne un coup de poing dans le ventre ; puis on le force à boire une mixture préparée à base d'ingrédients avariés mélangés à de puissants laxatifs. Le réalisme grotesque constitue le moteur du pathétique car leurs efforts étant vains, les soigneurs décident d'administrer à l'agonisant des remèdes plus barbares encore : « Twenty minutes later and the uncooperative Whitehead had failed to respond, variously, to swallowing a half-bushel of grass, having his kidneys ground and punched, getting his testicles mightily squeezed, and being swung circularly in mid-air, this way and that, by his arms, by his legs and his hair » (*DB 204*). Par cette gradation dans l'horreur et cette saturation de violence qui rappelle la mise à mort de Piggy dans *Lord of the Flies*<sup>50</sup>, le texte donne la nausée non à Whitehead mais au lecteur. Le texte exploite

---

<sup>50</sup> En raison du physique porcin de Whitehead (« Fat as a pig » [*DB 27*]), le lecteur contemporain a tôt fait d'esquisser un parallèle avec Piggy qui, dans *Lord of the Flies*, subit des sévices physiques de la part de ses soi-disant amis. William Golding, *Lord of the Flies* (London: Faber, 1954).

autant que possible la veine pathétique car, lorsque Whitehead sort de son abjecte torpeur, il implore de ne pas être jeté dans le puits. Cette requête surprenante a le don d'irriter Andy dont la réaction furieuse inquiète le lecteur : « Don't throw you in the well? Quentin, he talks as if we throw him inna well every night. We've a bloody good mind to, Keith. There's gratitude for you » (DB 212). Par l'antiphrase qui clôt la tirade, le code herméneutique fonctionne à plein régime puisque l'incertitude liée au sort de Whitehead prévaut. La cruauté se fait insoutenable de barbarie et gratuité.

Le pathétique amisien flirte avec le scandaleux en associant les sévices corporels administrés à Whitehead à l'image de la crucifixion christique : « After a few minutes Keith was firmly roped to the still-blossoming apple-tree; two grimed hypodermics hung from his bloated arms » (DB 205). La mise en scène se veut parodique<sup>51</sup> afin d'ôter à ce sacrifice une quelconque transcendance tant Whitehead ressemble moins au Christ qu'au mauvais larron. L'univers diégétique de Martin Amis s'approprie le mot de Nietzsche selon lequel Dieu est mort. L'humiliation semble sans fin car la victime propitiatoire est dépeinte sur le mode dépréciatif par le biais du réalisme grotesque. Les laxatifs s'étant avérés efficaces, une odeur pestilentielle se dégage bientôt du corps de Keith, qui baigne dans ses propres excréments. Avec un acharnement rageur attestant combien le sanguinaire apprécie la cruauté, Andy affiche son agacement en présidant au nettoyage à l'aide d'une lance de pompier. Figure du médecin mortifère<sup>52</sup>, Andy mutilé plus avant le *corpus dolens* de Keith : « On second thoughts maybe I should have backed off some with the hose,' said Andy, himself noticing the new orange blood that had started to well from Keith's mouth, nose and eyes » (DB 210). L'eau n'est ni purificatrice, ni salvatrice. Au contraire, le texte s'ingénie à mettre en évidence que les furieux, détraqués par un mélange de drogue et d'alcool et animés à ce titre par ce que Baudrillard dénomme « la violence psychédélique »<sup>53</sup>, traitent Whitehead en bouc émissaire, évoquant ainsi le rite sacrificiel du *pharmakos* analysé par René Girard<sup>54</sup>. Conformément aux trouvailles de Northrop Frye pour qui

---

<sup>51</sup> James Diedrick note la parodie du supplice christique qu'élabore ce passage : « There is even a parody of the crucifixion when the long-suffering dwarf Keith Whitehead is roped to the blossoming apple tree in the rectory garden » (Diedrick 2004: 43). Le critique américain estime que ce passage recèle un autre élément de parodie biblique : « an infernal parody of the Last Supper » (Diedrick 2004: 43).

<sup>52</sup> Le médecin assassin représente l'une des figures nodales de *Time's Arrow*, présence inquiétante qui ressurgit dans *Yellow Dog* lorsque Xan est soigné à l'hôpital par un médecin symboliquement ambigu du fait de sa beauté satanique : « Dr Gandhi (satanically handsome) » (YD 34).

<sup>53</sup> Voir Jean Baudrillard, « La violence psychédélique : la drogue », *Ecran total* (Paris : Galilée, 1997a) 109-13.

<sup>54</sup> « Dans la Grèce du Ve siècle, dans l'Athènes des grands poètes tragiques, le sacrifice humain, semble-t-il, n'avait pas complètement disparu. Il se perpétuait sous la forme du *pharmakos* que la ville entretenait à ses frais pour le

l'exclusion constitue la cheville ouvrière du pathos<sup>55</sup> et l'ostracisation du *pharmakos* l'un des *topoi* de la tragédie (Northrop Frye 41)<sup>56</sup>, le pathétique de la colère glisse résolument vers le lugubre et confirme les affinités déjà discernées entre le mélodrame et la tragédie.

### **VIII.3. Le suicide.**

Aboutissement logique de la rage d'auto-destruction qui découle de la pulsion de mort freudienne<sup>57</sup>, le suicide, auquel il faut adjoindre les nombreuses tentatives et innombrables tentations, représente un événement diégétique fréquent dans la fiction amisienne, comme l'atteste le sous-titre de *Money* qui n'est autre que « A Suicide Note ». En outre, l'économie diégétique de *London Fields* s'organise autour de la vengeance et du désir de mort programmée exhibé par Nicola, comme le relève George Packer : « The novel's 470 pages slowly unravel the murderess's anticipatory revenge »<sup>58</sup>. A l'instar de *Night Train* qui peut être lu comme un « whydunit »<sup>59</sup>, se pose la question des raisons qui poussent au suicide. En accord avec la dynamique de la colère, le « meurtre de soi-même »<sup>60</sup> est chez Amis très fortement lié à la honte qui naît de l'affront subi. Ainsi, Giles met en branle son suicide suite à la remarque fort blessante adressée sous l'effet de la colère par Roxeane : « The fuck, *how* old are you? And your teeth are all *dead* » (DB 212). La réponse du jeune homme complexé par sa dentition disgracieuse survient sans tarder puisque, quelques paragraphes plus loin, il annonce son suicide sur un mode euphémistique et périphrastique afin de ne pas gêner ses comparses : « Sort of killed myself, actually » (DB 214). L'humilité de Giles qui souhaite avant tout préserver le confort d'autrui

---

sacrifier de temps à autre, notamment dans les périodes de calamités ». René Girard, *La violence et le sacré* (Paris : Grasset, 1972) 20. Plus récemment, Laurent Jenny précise que « le rite d'expulsion du *pharmakos* (ou *katharma*) était couramment pratiqué en Grèce durant les fêtes des Thargélies » (Jenny 1982 : 62).

<sup>55</sup> « The root idea of pathos is the exclusion of an individual on our own level from a social group to which he is trying to belong » (Northrop Frye 39).

<sup>56</sup> Laurent Jenny confirme la parenté unissant tragédie et *pharmakos* en affirmant que, depuis Nietzsche, « les commentateurs se sont surtout attachés à montrer comment la tragédie s'enracinait dans des usages sacrificiels archaïques » (Jenny 1982 : 62).

<sup>57</sup> David Punter le souligne en convoquant tant les théories de Freud que les hypothèses de Deleuze et de Guattari, le masochisme qu'incarne paradoxalement le désir d'un corps parfait n'est qu'une des manifestations de *Thanatos* (Punter 24).

<sup>58</sup> George Packer, « Something Amis », rev. of *London Fields*, by Martin Amis, *The Nation* 23 Apr. 1990: 565. Au sujet de la mort programmée de Nicola, on pourra également consulter le compte rendu de Christina Koning, intitulé de manière très significative « Death by Request ». Christina Koning, « Death by Request », rev. of *London Fields*, by Martin Amis, *The Guardian* 21 Sept. 1989, 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,95991,00.html>>.

<sup>59</sup> Chris Wright, « Whydunit », rev. of *Night Train*, by Martin Amis, *The Boston Phoenix* 29 Jan. 1998, 15 Dec. 2005 <[www.martinamisweb.com/reviews.shtml](http://www.martinamisweb.com/reviews.shtml)>.



intensifie le pathétique d'un destin funeste dont il est moins l'auteur que la victime, contredisant ainsi l'adage d'Antonin Artaud selon lequel le suicide est « un moyen de reprendre en main la direction de son existence, donc de récupérer sa liberté »<sup>61</sup>. De la même manière, le suicide de Skip privilégie le sordide à l'héroïque lorsque, enragé par la lettre que Quentin lui a remise, l'Américain fonce à vive allure dans la rembarde de sécurité, las d'être inéluctablement pourchassé par un passé familial odieux auquel il ne peut remédier (*DB* 222). Le texte amisien confirme ainsi l'idée selon laquelle le suicide constitue une forme d'auto-agression se produisant lorsque « l'agressivité—qui n'a pas pu se soulager dans le monde extérieur—se retourne vers le sujet lui-même » (Antonini 207). Alors que, pour Schiller, la beauté du pathétique advient lorsque « le *devoir* de l'autoconservation passe au second plan » (Schiller 167), ce qui « témoigne d'une faculté de la volonté de résister même au plus puissant de tous les instincts, à la *pulsion* d'autoconservation » (Schiller 167), le suicide dans la fiction amisienne se borne à n'être qu'un acte désespéré commis sous l'effet de circonstances contraignant l'humain à se donner la mort. Le suicide correspond à un choix forcé qui dramatise l'asservissement de la volonté humaine, mise sous le boisseau par un destin contraire. Avec le suicide resurgit l'image du tunnel non plus sublime mais pathétique : « All Amis's characters seem to live in their own tunnels » (Adam Phillips 1997b: 3).

Comme il est en outre coutume de le faire, les écrits amisien mettent en relation déboires amoureux et suicide<sup>62</sup>. Ainsi la passion d'Alan pour Mary se fait tragique lorsque le jeune homme, désespéré de n'avoir su garder la belle, se pend : « Round his neck was the cord of his dressing-gown » (*OP* 155). Bien que le texte choisisse d'exonérer Mary de toute responsabilité en raison de son amnésie (« She had shown him a chaos inside himself which she didn't understand » [*OP* 107]), le caractère pathétique du sacrifice fait par Alan est d'autant plus remarquable que ce dernier, par amour pour Mary, choisit de ne pas accabler la jeune femme dans la brève explication qu'il donne à son geste : « Alan had left a note on the table. It was all about his *hair* » (*OP* 155). Le caractère peu prolixe de l'amant éconduit accroît la veine pathétique du texte car, selon Frye : « pathos is increased by the inarticulateness of the victim » (Northrop Frye 38-39). *The Information* présente un cas similaire d'amour déçu débouchant sur

---

<sup>60</sup> Pierre Moron, *Le suicide* (1975 ; Paris : PUF, 2005) 3.

<sup>61</sup> Jacques Monférier, *Le suicide* (Paris : Bordas, 1970) 29.

<sup>62</sup> Jacques Monférier mentionne par exemple le suicide amoureux de Didon, de Ruy Blas ou la manière dont le surréalisme apparie suicide et amour fou (Monférier 47-48, 124-27, 176-77).

un suicide par le biais du destin tragique d'Antice qui, incarnation la vieille fille stéréotypique, se suicide par ingestion d'une quantité excessive de somnifères : « She's dead. Sleeping pills. She just went home and did it » (I 418). Alors que ce geste est précipité par le manque d'amour de Richard, le texte arbore un cynisme dénué de toute humanité puisque Richard se félicite de cet heureux dénouement : « The only other good news to come Richard's way since his return from America was that Antice, his devoted secretary at *The Little Magazine*, had not taken a welcome break, alone, in the Isle of Mull, as everyone thought, but, instead, had gone home and killed herself » (I 409). L'annonce de l'information étant retardée par la multiplication des propositions appositives, le coup de théâtre final n'en est que plus saisissant et que plus pathétique. Le choix d'en finir par manque d'amour constitue un écho interne au canon amisien dans la mesure où Whitehead est épuisé d'être rejeté par autrui : « he felt it highly likely that if he failed to have a definite sexual experience this weekend he would make some sort of attempt to kill himself. It was not release he craved, far less pleasure, merely a token withdrawal from the insult of ugliness » (DB 73). En butte au mépris quotidien de ses colocataires (« [Diana] watches him in mild distaste » [DB 47]), « Diana, more out of reluctance to be with the loathsome Keith than a desire to be with the others, glanced at him with tired contempt » [DB 55]), Keith tente de mettre un terme à sa triste vie<sup>63</sup> en absorbant massivement des stupéfiants : « eighty downers » (DB 194). Dans la lignée des suicidés laconiques, Whitehead se contente d'annoncer : « I've done it. I'm dying » (DB 192). Si elle recycle le *topos* du suicide d'amour qu'exalte l'amour courtois (Monférier 19-20), la fiction amisienne prend soin d'en évacuer toute noblesse pour accentuer le sordide et le pathétique dans sa mise en relief de « l'être-pour-la mort » qu'est devenu l'homme contemporain<sup>64</sup>.

Outre la déception amoureuse, le suicide s'explique par l'omniprésence de la maladie, et plus précisément du cancer, dont la portée pathétique ne peut échapper au lecteur. Ainsi, le souffreteux Samson Young, en phase terminale, choisit de devancer la Faucheuse en prenant une substance qui s'apparente à la ciguë antique et fait de lui un héritier des philosophes stoïques : « That pill went down easily enough. I have about an hour » (LF 466). C'est plus généralement un dégoût psychique de la vie, un *taedium vitae* mal défini quoique bien réel, qui explique l'agacement de personnages souhaitant en finir avec leur décevante existence. Ainsi, John Self

<sup>63</sup> « Whitehead is, moreover, keenly appreciative of this state of affairs, well aware that by almost anyone's standards he would be better off dead » (DB 16).

<sup>64</sup> Sur cette formulation de Martin Heidegger, voir Kristeva 1997 : 47.

confesse son accablement (« I must be *very unhappy*. That's the only way I can explain my behaviour. Oh man, I must be depressed. I must be fucking suicidal. And I wish I knew *why* » [*M* 123]) et passe à l'acte en fin de roman, épuisé que sa vie ne soit pas conforme à ses espoirs : « Dah, my life was a joke. My death will be serious. That must be why I am so afraid... » (*M* 380). A l'instar de Samson, de Giles, de Whitehead et d'Antice, le suicide repose sur l'ingestion de substances toxiques : « I lined up the bottles of scotch, Martina's tranquilizers plus forty more from my kitchen pill-jar. I wrote a suicide note, a short one this time. It just said, 'Dear Antonia, Don't go into the bedroom. Go home and call the police. I'm sorry about the money. I'm sorry about all the mess.' I downed the pills in fistfuls » (*M* 380). Contrairement à la dignité dont Samson fait preuve, le suicide de John Self s'avère toutefois n'être qu'une humiliation de plus ourdie par le destin : « *As for my suicide bid, well, the whole thing was a disaster* » (*OP* 384). Le sort semble s'acharner au point de nier au désaxé la dignité de la mort volontaire, cynisme cosmique qui n'est pas sans rappeler l'horreur relatée par *Koba the Dread* quant au suicide raté du fils de Staline : « Stalin's persecution was so systematic that [...] Yakov attempted suicide. He succeeded only in wounding himself; and when Stalin heard about the attempt he said, 'Ha! He couldn't even shoot straight' (Volkogonov has him actually confronting his son with the greeting, 'Ha! You missed!') » (*Koba* 165).

Plus encore que l'affliction physique ou la lassitude psychologique, l'univers diégétique amisien associe désir de mort volontaire et maladie mentale. Dans l'*explicit* de « Heavy Water » par exemple, John, pour qui la vie est un fardeau insupportable en raison de ses déficiences génétiques, essaie de se suicider en se jetant par-dessus bord : « Then with his limbs working slowly, slowly attempting method, he tried to scale the four white bars that separated him from the water. And the sequence kept eluding him. The foot, the hand, the rung; the slip, the swing, the topple. It was the sequence, the order, that was always wrong: foot, slip, hand, swing, rung, topple... » (*HW* 126). Le pathos inhérent à la peinture de déficiences mentales est accentuée par l'impuissance de John à décider de son sort, la colère répétitive qu'il éructe lorsque sa mère vient le secourir et l'empêcher de passer à l'acte (« 'Go,' he said. 'Go, go' » [*HW* 126]) attestant sa lassitude d'une vie qui ne vaut pas la peine d'être vécue. La violence de cette souffrance intérieure refait surface dans « Insight at Flame Lake » dont la clause relate le suicide

apocalyptique de Dan, schizophrène notoire<sup>65</sup>. Si le jeune homme semble paisible dans la noyade (« his thin body, face down in the shallows » [EM 66]), la description de sa chambre met en lumière l'ampleur du combat intérieur peu avant le passage à l'acte : « The bedclothes and curtains had been torn to pieces, torn to rags. As I stood there and stared I had the sense of great violence, violence compressed and controlled—everything was scrunched up, squeezed, strangled, impacted, imploded. Yes, and there were bites on the wooden surfaces, deep bites, and long scratchmarks on the walls » (EM 66). Le calvaire enduré par Dan de son vivant et dans l'agonie s'inscrit dans le droit fil de la schizophrénie d'Ursula dépeinte dans *Success*. Indiquée par la récurrence sarcastique du terme espagnol « *tonto* »<sup>66</sup>, l'aliénation mentale d'Ursula (« her long history of disturbance » [S 207]) se matérialise par plusieurs tentatives de suicide (« previous suicide bids » [S 207]) dont deux occupent une place importante dans l'économie du roman. Par deux fois, la jeune fille se taille les veines<sup>67</sup>, la première tentative la conduisant à l'hôpital, la seconde à la morgue où elle est incinérée. Si les causes de sa « *'libido moriendi'*, le désir fou de la mort » (Monférier 14) demeurent initialement insondables (« What does Ursula have? », s'interroge Terry [S 140]), le texte explique le mal-être de la jeune fille par les voix qui la harcèlent, comme elle le confesse à Terry : « it was those voices » (S 146). *Night Train*, comme si le canon amisien procédait par auto-citation, recycle sur le mode de la mise en garde l'idée que suicide et schizophrénie sont intrinsèquement liés : « Don't be a schizophrenic. Disobey those voices in your head » (NT 70). En accordant une place de choix à la schizophrénie, la colère posthumaine souligne les affinités de la fiction amisienne avec le postmodernisme, et l'on se rappelle que Jameson dans *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* parle du postmodernisme comme d'une écriture schizophrène (Jameson 1991: 26-28).

---

<sup>65</sup> La schizophrénie de Dan est d'autant plus patente que ce dernier invente des mots, tel « fatlady » (EM 57). Or le néologisme constitue l'un des indices de cette maladie mentale : « [a] nonsense word interpolated in an otherwise correct sentence by a person suffering from a neuropsychiatric disorder, esp. schizophrenia ». « Neologism », def. c, *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed., 1989.

<sup>66</sup> C'est par le biais de cette épithète dépréciative que Terry harcèle Ursula lorsque la jeune fille se refuse à lui : « ah-ah-ah, *tonto*, Ursula, *tonto*... » (S 180).

<sup>67</sup> Terry explique l'horreur d'un mode opératoire (« She slit her wrists for Christ's sake » [S 137], « 'Ursula,' I managed to say, 'cut her wrists last night' [S 140]) qui constitue l'un des *topoi* du roman policier, à l'instar de la scène d'ouverture de *An Unsuitable Job for a Woman* de P. D. James. P. D. James, *An Unsuitable Job for a Woman* (1972; Harmondsworth: Penguin, 1998) 5. En outre, le style impersonnel choisi pour narrer l'apparente normalité des heures précédant le suicide manqué d'Ursula (S 140-41) rappelle la manière détachée dont *Vile Bodies* d'Evelyn Waugh relate les derniers instants tout à fait banals de l'existence de Simon Balcairn. Evelyn Waugh, *Vile Bodies* (1930; Harmondsworth: Penguin, 1996) 89-90.

Le meurtre de soi chez Amis représente en outre le summum d'une colère d'ordre métaphysique car le suicidé veut défier le ciel et la société, comme le note Geoffrey O'Brien : « the savagery of anger embodied in suicide, the anger of the suicide against the world »<sup>68</sup>. Ainsi le suicide, que la deuxième partie de *Night Train* dénomme « *Felo de se* » (67-132), est le fruit de l'angoisse métaphysique face à l'énigme du monde. A l'instar d'Isaac Newton qui se mutilait à force de regarder le soleil à l'œil nu<sup>69</sup>, Jennifer souffre de devoir contempler pour la déchiffrer l'immensité croissante de l'univers et décide de mettre un terme à l'ordalie de son insignifiance d'une manière si violente qu'elle exprime manifestement la colère du suicidé envers l'existence : « But yet, three bullets, like the opposite of three cheers. What a judgment. What... highness. What ice » (NT 145). Alors que la colère s'apparie souvent à la chaleur, la colère de Jennifer contre le monde et contre les vivants transparaît dans l'image de la glace qui semble mettre au jour une colère froide, calculée et raisonnée. L'incommensurable colère du suicidé envers le reste de l'humanité est mentionnée par *Night Train* : « In suicide studies there used to be a rough rule that went: The more violent the means, the louder the snarl at the living. The louder they said, *Look what you made me do* » (NT 145). Ainsi le suicidé se sépare de ses frères humains en se faisant le juge impitoyable de la vie et des autres : « The idea that life is not good enough for oneself suggests that there is something better. The suicide becomes the person with the highest standards of all » (Adam Phillips 1997b: 7). Le suicide permet alors de mettre en lumière l'ineptie du monde contemporain : « This speaks to the emptiness of contemporary life, the darker mystery of its incomprehensibility »<sup>70</sup>.

Le texte prend en outre grand soin d'imprimer à cette colère que représente le suicide une forte coloration pathétique qui, comme c'est le cas pour l'autopsie détaillée par *Night Train*, proscrit tout recours à la comédie<sup>71</sup> par le biais d'un « réalisme clinique » (Geoffrey O'Brien 32). Le motif pathétique du cadavre, « ce qui a irrémédiablement chuté » qui, « vu sans Dieu et hors de la science—est le comble de l'abjection » (Kristeva 1980 : 11-12), réapparaît sous la forme du segment « a woman fell out of a clear blue sky » (NT 57, 61 et 81). Comparant Jennifer à Icare (Cropley-Gonzalez 2001 : 124), la tonalité élégiaque de *Night Train* s'amplifie grâce à la

<sup>68</sup> Geoffrey O'Brien, « The Big Sleep », rev. of *Night Train*, by Martin Amis, *The New Republic* 16 Mar. 1998: 34.

<sup>69</sup> « He'd blind himself for days, for weeks, staring at the sun » (NT 95).

<sup>70</sup> Stephen Brooke, « True Crime », rev. of *Night Train*, by Martin Amis and of *My Dark Places*, by James Ellroy, *The Dalhousie Review* 76.1 (Spring 1996): 125.

<sup>71</sup> L'autopsie de Jennifer se déroule dans un édifice sur le mur duquel sont inscrites des devises latines dont la signification rehausse la solennité du lieu : « Let talking cease. Let laughter flee » (NT 22).

récurrence de certains segments qui refont chroniquement surface donnant le sentiment « à la fois stoïcien et nietzschéen » d'un éternel retour de la chute et de la mort (Rosset 81). C'est cette dimension que littéralise le train de nuit dont le cliquetis évoque une lamentation (*NT* 5, 26, 85, 124 et 149) et dont la portée symbolique est élucidée par le texte : « Suicide is the night train, speeding your way to darkness » (*NT* 67). La correspondance qui lie répétition et musique ne saurait passer inaperçue dans la mesure où le train éponyme apparaît littéralement sous la forme d'un refrain populaire intitulé « Night Train » (*NT* 142). C'est bien une impression de danse macabre, de sarabande funeste que véhicule le suicide qui met littéralement fin au projet humaniste :

It used to be said, not so long ago, that every suicide gave Satan special pleasure. I don't think that's true—unless it isn't true either that the Devil is a gentleman. If the Devil has no class at all, then okay, I agree: He gets a special bang out of suicide. Because suicide is a mess. As a subject for study, suicide is perhaps uniquely incoherent. And the act itself is without shape and without form. The human project implodes, contorts inward—shameful, infantile, writhing, gesturing. It's a mess in there. (*NT* 77)

Recyclant sur le mode de l'inversion l'image du « Big Bang », *Night Train* consolide l'idée développée par *Experience* que le suicide est un « omnicide »<sup>72</sup>, comme si le suicide d'un humain anéantissait l'humanité tout entière.

Le caractère pathétique du suicide découle en outre de sa massification. En effet, le désir de mort volontaire semble au fil des générations s'inscrire dans les gènes de l'être humain étant donné que la situation de Dan duplique celle de son père tant sur le plan du travail (« Dad was a physicist, of a kind. I'm going to be one, too. He worked in the subatomic realm » [*EM* 55]) que sur le plan que la destinée tragique : « Dad was a fat schizophrenic. [...] His psychotic breaks were few and far between. But the last break broke him. Suicide I never consider suicide. I never do. I never even think about it. It just isn't an option » (*EM* 55). Par le recours au polytote et à l'anaphore, le texte met en relief la récurrence, tant et si bien que la dénégation agressive du narrateur constitue en réalité un indice proleptique du dénouement tragique. Le suicide revêt dès lors un caractère héréditaire qui semble menacer l'avenir de l'espèce humaine d'autant plus que, dans *Other People*, l'acédie contagionne l'humain de plus en plus tôt : « People are doing it younger and younger—eighteen, fifteen, ten. They gag on life early now » (*OP* 156). Dans *Night Train* également le suicide procède par contamination. En effet, conformément au *topos* antique

---

<sup>72</sup> Amis se montre particulièrement loquace lorsqu'il évoque le suicide puisqu'il y consacre plusieurs pages : « I find I have written a great deal about and around suicide. Suicide is the most sombre of all subjects—the saddest story. It awakens terror and pity in me, yet it compels me, it compels my writing hand. [...] Chesterton (again) said that

des femmes qui ne veulent pas survivre à leurs époux (Monférier 16), le désir de mort volontaire qui détruit Jennifer se transmet à Mike. En effet, cette dernière s'apprête dans l'*explicit* à suivre les brisées de Jennifer<sup>73</sup>. A l'image des suicides collectifs mentionnés dans *London Fields* (« mass suicides in Sun City » [LF 55], *Night Train* ne fait pas mystère de la généralisation par duplication du suicide :

You get copycat with suicide too. Fuck yes. They call it the Werther effect. Named after a melancholy novel, later suppressed after it burned a trail of youth suicides through eighteenth-century Europe. I see the same thing here on the street: Some asshole of a bass guitarist chokes on his own ralph (or fries on his own amplifier)—and suddenly suicide is all over town. (NT 128)

Bien que *Night Train* souligne sans ambages le péril représenté par le suicide pour l'espèce humaine en convoquant de surcroît l'isotopie du génocide (« a *shoah* of suicides » [NT 128]), *Einstein's Monsters* suggère que le suicide est un fléau bien plus sérieux : « genocide has had its day and we're on to something bigger now. Suicide » (EM 29). Or la mise en scène de la fin de l'humanité par le suicide, sorte d'apocalypse individuelle qui se généralise, constitue une préoccupation récurrente de la fiction amisienne car elle occupe déjà une place de choix dans *Dead Babies*. Ainsi, Andy, du haut d'un pont, explique à Diana les scènes morbides qui s'y déroulent :

It's 800 hundred feet down. Lots of guys a year come here especially to kill themselves. I spoke to the old wreck whose job it is to hose them off the rocks. They always do it here, from the middle, climb over the railings, look around. Think of it. [...] Then they look around [...] and they must wonder how they could hate anywhere so casual. So they look down. Look down. (DB 85)

---

suicide was a heavier undertaking than murder. The murderer kills just one person. The suicide kills everybody. [...] Suicide is omnicide. But it's not in me to pass any judgment on it. It escapes morality » (Exp 280-81).

<sup>73</sup> Les avis sont partagés quant à savoir si Mike saura se protéger contre la tentation de la mort volontaire. Pour Dominique Vinet en effet, Mike ne cède pas aux sirènes mortifères : « [t]out poussait pourtant Mike à suivre Jennifer dans la voie du suicide, mais, comme elle l'explique d'emblée, elle a su revenir du voyage de l'autre côté du miroir, résister à la gravitation » (Vinet 1999 : 30). Dans un entretien accordé à Laura Miller, Martin Amis était cette possibilité interprétative : « Once a novel ends, you could ask me about any of my characters and I'd give my guess about what they are up to now, but I can't say for sure. The same with Mike. I hope she pulled herself out ». Laura Miller, « The Sadistic Muse », *Salon* 10 Feb. 1998, 15 Dec. 2005 <[http://www.salon.com/books/int/1998/02Ocov\\_si\\_10int.html](http://www.salon.com/books/int/1998/02Ocov_si_10int.html)>. Toutefois, les exégètes, dans leur immense majorité, privilégient une interprétation plus sombre et plus pathétique de la clause du roman. Ainsi, Geoffrey O'Brien postule plutôt que le suicide préside à la destinée de Mike (« Mike's impulse [...] is to imitate, so that by the last page she is a virtual suicide. It's as if the book had been a lesson in how to arrive at the will to self-destruction » [Geoffrey O'Brien 1999: 35] alors que Jean-Michel Ganteau évoque une « attente incontournable : celle du passage à l'acte de la narratrice, identifiée comme doublon de la défunte et qui s'engage sur la pente vertigineuse du suicide ». Jean-Michel Ganteau, « De la simulation à la présentation : *Night Train* de Martin Amis », *La vérité en littérature*, textes réunis par Max Duperray, Revue d'études anglophones 2 (Paris : Mallard, 2002a) 78. L'éventualité d'un suicide final de Mike est corroborée par James Wolcott qui se montre plus catégorique encore : « in the novel's last pages she falls off the wagon and boards her own night train to oblivion (*Night Train* also being the name of a brand of cheap booze). Which pretty much rules out a sequel ». James Wolcott, « Synthetic Grit », rev. of *Night Train*, by Martin Amis, *New Criterion* 16.7 (Mar. 1998): 65.

Ce passage qui dramatise tant le suicide que la disparition de la chair du suicidé en colère ne peut qu'évoquer l'image dont use Michel Foucault quand il imagine la disparition de l'homme : « alors on peut parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable » (Foucault 1966 : 398). L'éventualité de cet effacement acquiert un degré de probabilité encore plus élevé dans les écrits récents de Martin Amis, étant donné qu'ils mettent en scène la haine de terroristes tels que Mohammed Atta (« Because he couldn't possibly survive another day of the all-inclusive detestation—of the pan-anathema »), haine qu'ils relient à la thématique du suicide : « a peer group piously competitive about suicide, he had concluded, was a very powerful thing » (Amis 2006). Plus que jamais donc s'applique à l'homme contemporain taraudé par une colère auto-destructrice la conclusion à laquelle arrive Jacques Monfrier dans son panorama du suicide en littérature : « désormais, ce n'est plus l'individu qui glisse à la mort, c'est l'espèce humaine en entier qui conçoit avec horreur et avec une trouble joie la possibilité de son anéantissement » (Monfrier 183).

S'il met en scène la colère du suicidé contre l'humanité et contre le monde, le meurtre de soi-même induit également la colère des (sur)vivants. Dans *Other People* par exemple, Russ s'en prend à Mary à qui il impute la responsabilité du suicide d'Alan : « He pointed with a finger. 'You did it, didn't you! He was only twenty-one. You did it, and you don't even care. Christ!' » (*OP* 157). A la manière d'un procureur admonestant un meurtrier, Russ désigne Mary comme la principale coupable du désastre. Or l'indignation dont il fait preuve n'est peut-être pas dénuée d'arrière-pensée car elle lui permet de se dédouaner de toute culpabilité alors que le lecteur se souvient des sarcasmes et des quolibets dont il accable Alan. *Night Train* dépeint également la colère de Mike qui fulmine lorsqu'elle interroge Phyllida (« I think my eyes came off brutal when I said it » [*NT* 138]) et lorsque la détective aperçoit la mère dépressive de la jeune fille : « She got it too? Jesus Christ, I'm surrounded » (*NT* 138). L'explication de cette agressivité est liée au fait que Mike tient Phyllida pour responsable de l'abjection suicidaire de Jennifer : « And sane people hate crazy people. Jennifer hated crazy people, too. Because Jennifer was sane » (*NT* 136).

En outre, Geoffrey O'Brien le note dans un compte rendu consacré à *Night Train*, les (sur)vivants se mettent surtout en colère contre le suicidé lui-même : « the anger of the world—of friends and lovers and family—against the suicide for having done that to them » (Geoffrey



O'Brien 35). Aussi Trader reconnaît-il éprouver une immense rancœur à l'encontre de Jennifer lorsqu'il est interrogé par Mike :

How do you feel about Jennifer? Right now? Right this minute?

Homicidal.

Come again?

You heard me. (NT 53)

La réaction paroxystique de Trader évoque le mépris laconique de Gregory à l'annonce de la tentative de suicide commise par Ursula (« Stupid girl » [S 137]) et la réaction de Terry lorsqu'il se retrouve dans la rue, sous la pluie, en route pour l'hôpital où Ursula a été amenée d'urgence : « I wondered how much the taxi would cost, realizing I could never ask anyone for the money back. I hated myself for thinking that, of course, but there were so many new things I hated more: the gorgeous Gregory, up there in bed, dry and clean; the beautiful Jan up there with him, drunk and free; the ruined Ursula... » (S 131). Sa réaction à l'hôpital accentue le panachage de colère et de pathos : « My first reaction was: I wanted to hit her, hit her hard, give her something to slash her wrists about, make her see what it was really like, make her cry. And I felt like crying too, I wasn't Gregory and she wanted him, everyone wanted him and what was he doing now, and me drunk and Ursula mad » (S 141). *Night Train* se focalise plus clairement encore sur l'entourage du suicidé, entourage dont la colère est à maintes reprises exposée, par Mike notamment : « She hurt the living, and that's another reason to hate her. And she didn't even care that everyone would remember her as just another mad bitch » (NT 145). Elle reproche à Jennifer d'avoir essayé de la duper sur les causes de son suicide, comme si Mike était dénuée d'intelligence au point de ne pas déceler le subterfuge : « For days I have hated her for Arn Debs. Detested her, despised her. Hated it that she thought I'd swallow Arn Debs—that I'd reckon he'd do, even as a decoy » (NT 146). Le suicide trouve sa force pathétique dans l'expérience dysphorique de l'altérité qu'il promet car, soudain, le suicidé apparaît comme une personne autre, un étranger aliéné à soi et aliéné à ses proches : « Nothing makes people more other to us than their suicide. Nothing makes them both more and less the authors of their own lives. Every suicide, like every mid-life crisis, is a whodunnit » (Adam Phillips 1997b: 3).

Dernière facette des liens que tissent colère et suicide, les vivants enragent contre eux-mêmes et les auto-reproches abondent. Dans « Insight at Flame Lake », Ned se reproche, par un écho appuyé au titre, de ne pas avoir su empêcher Dan de commettre l'irréparable : « I feel a fool, and an old one. To a culpable extent I lacked—I lacked insight » (EM 67). La culpabilité des

vivants affleure en outre dans *Night Train* par le truchement de Bax Denziger qui redoute d'être la cause du suicide de Jennifer car, pense-t-il, elle aurait pu avoir peur de revenir au laboratoire de recherches suite à ses erreurs de calcul : « Mike, it's been bleeding me white. I mean, am I that brutal? Did she fear my anger that much? » (*NT* 98). Par une image d'égorgeage, le texte montre qu'en quelque sorte le suicidé détruit la vie de ceux qu'il laisse derrière soi. A l'image de la colère exposée dans « The Janitor on Mars » (« Pioline (solar neutrino count) gave an emphatic and breathy moan which had in it elements of anger but far predominantly elements of grief » [*HW* 156]), la culpabilité des vivants s'analyse comme une colère mâtinée de douleur. C'est à ce sentiment hybride qu'est en proie Gregory dans *Success* : « I only wish I hadn't spoken to her like that. God damn me for speaking to her like that. How did I dare. I'd never been mean to her before » (*S* 214). Alors que la colère peut s'accompagner de plaisir<sup>74</sup>, les figures abjectes de la colère ne sont que peine et douleur.

Il convient, au terme de ce chapitre, de se demander si les valeurs qu'un lecteur est amené à reconstruire par le biais de la représentation pathétique de l'abjection, de la mutilation et du suicide sont, comme le suggère le compte rendu rédigé par Anita Brookner, d'essence posthumaine. A l'instar du mélodrame qui rappelle la validité du commandement mosaïque « Tu ne tueras point », il semble que les figures posthumaines de la colère, par leur recours constant au pathétique, ne soient qu'un leurre permettant de réaffirmer certains principes humanistes, selon une stratégie discursive déjà notée chemin faisant à propos de la mutilation et que diagnostique Gavin Keulks à propos de *The Information*<sup>75</sup>. Ainsi, *Other People* souligne comment la représentation de la cruauté donne naissance à une fiction moins cynique que moralisatrice tant elle explicite la leçon que le lecteur doit retenir du suicide d'Alan :

These are the Seven Deadly Sins: Avarice, Envy, Pride, Gluttony, Lust, Anger, Sloth.

These are the seven deadly sins: venality, paranoia, insecurity, excess, carnality, contempt, boredom. (*OP* 181)

Le mépris, équivalent séculaire de la colère biblique, constitue un péché littéralement mortel au sens où il sous-tend l'abjection mutilatrice de nombreux personnages et précipite Alan dans la mort. Comme le montrent la disposition typographique et la graphie, une société, fût-elle

<sup>74</sup> Voir « Introduction générale », pages 32, 38.

<sup>75</sup> L'on ne peut que reconnaître la pertinence de l'hypothèse émise par Gavin Keulks pour qui la fiction de Martin Amis, *The Information* notamment, promeut un certain humanisme : « strives to recuperate select humanist themes ». Gavin Keulks, « W(h)ither Postmodernism: Late Amis », *Postmodernism and Beyond*, ed. Gavin Keulks (New York: Palgrave, 2006) 158.

sécularisée, s'érige sur des valeurs dont l'axiome central « Tu ne mépriseras point » n'est pas sans évoquer l'impératif catégorique kantien. De la même manière, la colère pathétique flirte avec le posthumanisme pour mieux postuler la nécessité d'étendre à soi le « non occides » chrétien. Ainsi, la fiction amisienne, si elle accorde un espace diégétique non négligeable au suicide, défend avec vigueur un commandement que l'on pourrait définir comme « Tu ne te tueras point ». Dans cette optique, il n'est pas anodin que *Time's Arrow* affirme par deux fois l'impossibilité du suicide : « Sometimes she contemplates—quite dispassionately, it must be admitted—the option of suicide. Tod warns her that such talk is sinful. Personally, I think we can dismiss *suicide* as a hollow threat. I've been thinking about it. Suicide *isn't* an option, is it. Not in this world. Once you're here, once you're on board, you can't get off. You can't get out » (*TA* 33), « But you can't end yourself, not here. I am familiar with the idea of suicide. But once life is running, you can't end it. You're not at liberty to do that. We're all here for the duration » (*TA* 96). Au-delà du simple « effet de réel » induit par la vectorisation inversée du temps<sup>76</sup> qui rend le suicide empiriquement impossible, il est difficile de ne pas entendre une résurgence du credo humaniste déjà énoncé dans « The Little Puppy That Could » qui incorpore le lecteur pour affirmer la foi en l'espèce humaine et en son instinct de survie : « we don't want to go » (*EM* 109). La mise en scène de l'auto-destruction, que ce soit par le nucléaire ou par une lassitude métaphysique, ne peut masquer l'humanisme militant de la fiction amisienne dont les valeurs, dès *Other People*, éclatent en plein cœur de la rage suicidaire. La pendaison d'Alan occasionne en effet une digression de la voix narrative qui apostrophe le lecteur par une question provocatrice (« How often does suicide cross your mind ? » [*OP* 155]) présupposant que le lecteur y songe avant de conclure à la supériorité de la vie sur le suicide : « When you're young: that's the time for it. Do I wish I'd done it then, back in the good old days when I was young? No, not really. Life is poor, but it's all there is, so far as we know » (*OP* 156). Conformément au fonctionnement satirique, l'axiologie de l'esthétique posthumaniste surgit au sein même du désespoir. C'est ainsi que, contrairement au jugement lapidaire d'Anita Brookner, *Night Train* doit en dernière instance être interprété comme une défense de la vie humaine et, pour le dire avec John Lanchester, un

---

<sup>76</sup> Dénommé « *flashbacktofront* » par Madelena Cropley-Gonzalez (1996 : 124), ce procédé d'inversion temporelle évoque le titre du compte rendu « Speeding to Cradle from Grave » publié par M. John Harrison. M. John Harrison, « Speeding to Cradle from Grave », rev. of *Time's Arrow*, by Martin Amis, *Times Literary Supplement* 20 Sept. 1991: 21.

« whynotdoit »<sup>77</sup>. La réaffirmation de l'humanisme dans la fiction amisienne passe par la colère avant de s'adosser au pathos, comme s'efforceront de le démontrer plus avant les rapports que tisse le texte avec la *romance*.

---

<sup>77</sup> « 'Night Train' isn't a whodunit, or even a whydunit, but it may be the first work of a new, very Amisian, and postmodern genre, the whynotdoit ». John Lanchester, « Death Becomes Her », rev. of *Night Train*, by Martin Amis, *The New Yorker* 16 Feb. 1998: 81.

## Chapitre IX : De l'ire à l'eirēnē<sup>1</sup> : le surgissement de la romance.

Associer les écrits amisiens à la *romance* peut de prime abord paraître absurde tant ce mythos protéiforme<sup>2</sup> semble aux antipodes de l'œuvre censément ironique et cynique d'un écrivain britannique contemporain célèbre pour sa moue à la Mick Jagger et pour son postmodernisme décadent<sup>3</sup>. Il est vrai que le contenu diégétique des œuvres du *corpus* n'établit en apparence aucun pont avec la *romance* puisque Martin Amis dépeint sans relâche des anti-héros, des non-héros<sup>4</sup> vulgaires, issus du *lumpenproletariat*, dont l'existence éminemment miteuse semble démontrer l'effondrement de la subjectivité humaine. Or la *romance*, dans son acception canonique fournie par William Congreve en 1691, dramatise des personnages hors du commun dont les faits et gestes exceptionnels sont couchés en style démotique :

---

<sup>1</sup> Ce terme, qui signifie étymologiquement « paix », renvoie tout d'abord à la mythologie grecque : « peace personified. In poetry Hesiod has her and her sisters ('Observance of the Laws' and 'Justice'), daughters of Zeus and Themis, watch over the field crops of men ». « Eirene », *The Oxford Dictionary of Classical Myth & Religion*, ed. Simon Price and Emily Kearns (Oxford: OUP, 2003) 185. Mais il recouvre également une réalité linguistique synthétisée par Jean-Jacques Lecerclé : « eirēnē [...] dénote une conception pacifique de l'interlocution comme coopération et échange d'information », par opposition à *agōn* qui « dénote une conception de l'interlocution fondée sur la lutte des participants, qui cherchent à imposer à autrui leur image d'eux-mêmes, à lui imposer une place, voire à lui faire abandonner le champ de bataille linguistique » (Lecerclé et Shusterman 45). L'on utilisera dans les pages à venir le terme d'*eirēnē* dans une acception qui combinerà ces deux versants sémantiques, le but étant de déceler et de circonscrire les moments apaisés qui, dans la fiction amisienne, encadrent les accès de colère.

<sup>2</sup> Frye, en effet, propose une distinction entre la *romance* en tant que mythos idéalisé de l'épique et la *romance* en tant que mode défini exclusivement par opposition au roman (Northrop Frye 367). Un tel distinguo ne semble toutefois pas universellement accepté dans la mesure où des théoriciens plus contemporains de la *romance*, à l'image de Gillian Beer, n'adoptent pas la classification proposée par Frye tandis que Fredric Jameson plaide pour la compréhension de la *romance* en tant que genre. Gillian Beer, *Romance* (London: Methuen, 1970). Fredric Jameson, « Magical Narratives: Romance as Genre », *New Literary History* 7.1 (Autumn 1975): 135-63. Par conséquent, comme le souligne Jean-Michel Ganteau, la *romance* est, en fonction du critique, considérée comme un genre, un sous-genre, un mode, une catégorie ou un mythos, perplexité relayée par la critique anglophone qui, à l'instar de Barbara Fuchs dans un ouvrage publié en 2004, reconnaît la résistance du terme à toute définition univoque : « Romance is a notoriously slippery category. Critics disagree about whether it is a genre or a mode, about its origins and history, even about what it encompasses ». Jean-Michel Ganteau, « Fantastic, but Truthful: The Ethics of Romance », *The Cambridge Quarterly* 32.3 (2003a): 225. Barbara Fuchs, *Romance* (London: Routledge, 2004) 1. Quoi qu'il en soit, les pages qui suivent ne chercheront pas à participer à ce débat et approcheront la *romance* de manière œcuménique.

<sup>3</sup> Voir « Introduction générale », page 18. William Hutchings souligne encore récemment la prétendue agressivité de l'écrivain lui-même : « Martin Amis continues to be known as Amis the Younger—and a perennially adolescent glower of iconoclasm, skepticism, and disdain characterizes even the photographs chosen for the dust jackets of his books ». William Hutchings, rev. of *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, by Martin Amis, *World Literature Today* 76.3-4 (Summer/Autumn 2002): 77.

<sup>4</sup> Emma Parker note à cet égard le caractère fort peu héroïque de John Self (« A shambolic rather than heroic figure ») alors que Catherine Bernard anéantit littéralement la quiddité de Steve Cousins : « archetypal non-hero ». Emma Parker, « Money Makes the Man: Gender and Sexuality in Martin Amis's *Money* », *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, ed. Gavin Keulks (New York: Palgrave, 2006) 59. Catherine Bernard, « Under the Dark Sun of Melancholia: Writing and Loss in *The Information* », *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, ed. Gavin Keulks (New York: Palgrave, 2006) 122.

Romances are generally composed of the Constant Loves and invincible Courages of Hero's, Heroins, Kings and Queens, Mortals of the first Rank, and so forth; where lofty Language, miraculous contingencies and impossible Performances, elevate and surprize the Reader into a giddy Delight, which leaves him flat upon the Ground whenever he gives of, and vexes him to think how he has suffer'd himself to be pleased and transported, concern'd and afflicted at the several Passages which he has Read, viz. These Knights Success to their Damosels Misfortunes, and such like, when he is forced to be very well convinced that 'tis all a lye<sup>5</sup>.

Ainsi la *romance*, qui fait la part belle à l'exotisme historique et géographique<sup>6</sup>, semble décrire un univers diamétralement opposé au monde contemporain anglophone dépeint par Amis, monde qui, si l'on en croit le panorama historique que dresse à maintes reprises l'auteur lui-même, se situe à la pointe extrême du déclin de la grandeur littéraire<sup>7</sup>. La ligne de fracture qui sépare la fiction amisienne de la *romance* semble d'autant plus manifeste que le narrateur extradiégétique de *The Information* adopte une posture satirique envers les résurgences de la *romance* dans un univers actuel ne pouvant plus accommoder l'innocence et l'optimisme de ce mode : « This was romance but they were doing it in the winter » (I 123). Ce roman va même jusqu'à donner l'impression de dauber la *romance* grâce notamment à la figure désespérée de Richard Tull : « His is the lot of the *desdichado* figures Frye perceives at the hub of the sixth phase of satire, the mythos of winter, figures 'of misery or madness, often parodies of romantic role' » (Bernard 2006: 123).

Au-delà de ces indéniables différences, il est pourtant de nombreux points de convergence entre la fiction contemporaine de Martin Amis et la *romance* : les deux partagent tout d'abord une forte attirance pour l'excès et pour l'outrance<sup>8</sup>. De plus, la « tendance à négliger la complexité psychologique des personnages, leur individualisation et leur intériorité au profit de

---

<sup>5</sup> William Congreve, *Incognita, or Love and Virtue Reconciled* (1691; London: Arnold, 1966) 32.

<sup>6</sup> « Romance values the antique and the exotic » (Fuchs 6).

<sup>7</sup> Dans un portrait humain et littéraire consacré à Saul Bellow en 1982, Martin Amis décrit ainsi le déclin des héros littéraires : « In thumbnail terms, the original protagonists of literature were gods; later they were demigods; later still, they were kings, generals, fabulous lovers, at once superhuman, human, and all too human; eventually they turned into ordinary people. The twentieth century has been called an ironic age, as opposed to a heroic, tragic or romantic one; even realism, rock-bottom realism, is felt to be a bit grand for the twentieth century » (*Moronic* 17). Cette idée est reprise par l'écrivain dans un entretien de 1986 qu'il accorde, en compagnie de Saul Bellow, à Michael Ignatieff : « In the textbooks, it's all pretty plain that literature used to be about gods, then it was about kings, then it was about heroes, then it was about you and me. And now it's about them. We live in the ironic age—even rock-bottom realism is considered impossibly exotic and grand for the twentieth-century » (Ignatieff 19). Martin Amis va même jusqu'à inclure cette idée dans ses écrits fictionnels puisque le narrateur de *The Information* reprend quasiment *verbatim* ce constat de dégradation : « First, gods. Then, demigods. Then epic became tragedy, failed kings, failed heroes. Then the gentry. Then the middle class and its mercantile dreams. Then it was about you—Gina, Gilda: social realism. Then it was about them: lowlife. Villains. The ironic age » (I 435).

<sup>8</sup> Selon Gillian Beer en effet, l'excès est définitoire du genre : « exaggeration » (Beer 3).

formules plus archétypales »<sup>9</sup> pour mettre en place ce que Gillian Beer dénomme des « personnages simplifiés » (« simplified characters » [Beer 10])<sup>10</sup>, constitue non seulement l'une des caractéristiques récurrentes de la *romance* mais également l'une des objections souvent proférées à l'encontre de la fiction amnésienne. Quant à la propension de la *romance* à la péripiétie et à l'épisodique, n'est-ce pas justement ce que l'on a parfois reproché à *London Fields*, à *The Information*, ou encore à *Yellow Dog* ?<sup>11</sup> James Diedrick met par exemple l'accent sur la multiplicité narrative de *Yellow Dog* (« a variegated web of parallel and interconnecting plots » [Diedrick 2004: 226]) alors que Keith Gessen se montre assurément acerbe en dénonçant l'émiettement de l'intrigue : « The characters' trajectories are only loosely and vaguely connected »<sup>12</sup>.

Bien qu'elle s'inscrive dans un protocole globalement réaliste selon Northrop Frye<sup>13</sup>, la *romance* prend quelques libertés par rapport au vraisemblable, comme le suggère Nathaniel Hawthorne dans la préface à *The House of the Seven Gables* :

When a writer calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume, had he professed to be writing a Novel. The latter form of composition is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience. The former—while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws, and while it sins unpardonably, so far as it may swerve aside from the truth of the human heart—has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation<sup>14</sup>.

Etant donné que la *romance* peut se comprendre comme « un concentré de fiction, de non vrai, d'anti-réalisme irréductible » (Ganteau 2003b)<sup>15</sup>, une telle définition n'est pas sans évoquer le credo d'un écrivain prêt à sacrifier toute vérité psychologique à son projet esthétique (Haffenden 16)<sup>16</sup>. En outre, Gillian Beer le suggère dès 1970, les résurgences de la *romance* se font sentir de

---

<sup>9</sup> Jean-Michel Ganteau, « Stabilité définitionnelle des genres: le cas de la *romance* en langue anglaise, mode forain », éd. Jean Claude Dupas et Myriam Wathee, *Lettres en ligne* 2003b, 15 juin 2006 <<http://www.e-montaigne.com>>.

<sup>10</sup> « The characterization of romance follows its general dialectic structure, which means that subtlety and complexity are not much favored » (Northrop Frye 195).

<sup>11</sup> Voir « Chapitre VII », page 355, note 11.

<sup>12</sup> Keith Gessen, « Growing Up All Wrong », rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis, *The Nation* 8 Dec. 2003: 50.

<sup>13</sup> En effet, la *romance* occupe une place centrale entre les deux pôles génériques que sont le mythe et le naturalisme (Northrop Frye 136).

<sup>14</sup> Nathaniel Hawthorne, « Preface », *The House of the Seven Gables*, ed. Seymour L. Gross (1851; New York: Norton, 1967) 1.

<sup>15</sup> C'est ce que résume également Ian Duncan : « Romance is the essential principle of fiction: its difference from a record of 'reality', of 'everyday life' ». Ian Duncan, *Modern Romance and Transformations of the Novel* (Cambridge: CUP, 1992) 2.

<sup>16</sup> Voir « Introduction générale », page 10 et « Chapitre VII », page 356.

manière tout à fait significative dans la littérature de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Une telle tendance n'est certes pas pour surprendre dans la mesure où la *romance* est quelquefois considérée comme de l'infantilisme commerciale (« highly conventionalized mass-marketed novels read by women » [Duncan 10]) qui combine le populaire et l'aristocratique<sup>18</sup> dans une dialectique très postmoderne et typique de l'œuvre d'Amis n'hésitant pas à marier le hiératique au démotique<sup>19</sup>.

D'un point de vue diégétique, l'amour absolu constitue le critère thématique central pour Gillian Beer (« total passionate love » [Beer 12]) ou encore pour Ian Duncan (« filled with dilemmas of love » [Duncan 10]), auquel s'adjoignent l'aventure (Northrop Frye 186 ; Beer 10) et l'honneur (Duncan 10). S'il rappelle la définition rudimentaire du pathétique dont l'acception première n'est autre que la représentation des affects<sup>20</sup>, l'engagement sentimental élevé de la *romance* se conforme au verdict que prononce John Lanchester à propos de *Night Train* (« a work of deep feeling [Lanchester 81]) et évoque également la conclusion à laquelle arrive Chris Wright à propos de *Heavy Water* : « Given Amis's reputation for smirking satire, *Heavy Water* contains a surprising amount of pathos » (Wright 1999). James Diedrick détecte par ailleurs une forte sentimentalité dans *Yellow Dog* : « one last hard turn in the novel, this one from poetic peroration to sentimental coda » (Diedrick 2004: 244). Il s'agira dès lors de s'interroger sur les possibles compatibilités entre la sensibilité de la *romance*, qui tend à privilégier l'amour, et les figures pathétiques de la colère chez Martin Amis. Comment associer amour et colère ? Existe-t-il des points de convergence entre ces deux passions ? La colère est-elle détrônée dans la fiction amisienne par l'amour ?

Quant à l'effet produit par la *romance*, il semble être celui d'une libération transcendante qui (re)met à l'honneur une axiologie plutôt conservatrice. Ainsi la *romance* est tout d'abord

---

<sup>17</sup> « [T]he romance tradition is still yielding in recent literature » (Beer 8). Outre les liens forts qui unissent la fiction de Jeanette Winterson à la *romance*, d'autres auteurs britanniques contemporains sont également concernés, comme par exemple Iris Murdoch, A. S. Byatt, Peter Ackroyd, William Boyd, Louis De Bernières ou encore David Lodge. Voir à ce sujet, Clare Morgan, « Between Worlds: Iris Murdoch, A. S. Byatt and Romance », *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary*, ed. Corinne Saunders (Oxford: Blackwell, 2004) 502-20 ou Jean-Michel Ganteau, « Romancing Realism: à propos de quelques romanciers britanniques contemporains », *Les avatars du réalisme*, éd. Marie-Jeanne Ortemann (Nantes : Ouest Editions, 2000b) 139-57.

<sup>18</sup> Selon Gillian Beer en effet, ces traits contradictoires coexistent dans la *romance* : « 'the popular' and 'the aristocratic' strains » (Beer 4). De même, Frye liste les divers avatars de la *romance* (« chivalric romance in the Middle Ages, aristocratic romance in the Renaissance, bourgeois romance since the eighteenth century, and revolutionary romance in contemporary Russia »), avant de conclure sur la possibilité d'une dimension prolétaire à ce mode littéraire : « there is a genuinely 'proletarian' element in romance too » (Northrop Frye 186).

<sup>19</sup> Voir « Chapitre I », page 132.

<sup>20</sup> Voir « Introduction de la troisième partie », page 345.



connectée à une verticalité potentiellement transcendante, comme le montre la métaphore de l'aérostat qu'utilise Henry James :

The balloon of experience is in fact of course tied to the earth, and under that necessity we swing, thanks to a rope of remarkable length, in the more or less commodious car of the imagination; but it is by the rope we know where we are, and from the moment that cable is cut we are at large and unrelated: we only swing apart from the globe—though remaining as exhilarated, naturally, as we like, especially when all goes well. The art of the romancer is, 'for the fun of it,' insidiously to cut the cable, to cut it without our detecting him.<sup>21</sup>

La *romance* permettrait donc d'injecter une dose de transcendance au prosaïsme du monde phénoménal, et ce sur le mode euphorique, grâce à des clausules optimistes (« happy ending » [Beer 10]) dans lesquelles dominent la réconciliation et une justice poétique empreinte d'un grand manichéisme. Si l'on en croit Frye, la *romance* peut en dernière instance être vue comme le mode du monde idéalisé : « The perennially childlike quality of romance is marked by its extraordinarily persistent nostalgia, its search for some kind of imaginative golden age in time or space » (Northrop Frye 186). D'un point de vue axiologique, la *romance* fait la promotion de valeurs dites conservatrices qui défendent le *statu quo* : « a strongly enforced code of conduct with which all the characters must comply » (Beer 10). Il s'agira de s'interroger sur l'éventuelle compatibilité de la colère avec ce retour à la plénitude, ce qui permettra d'aborder la temporalité de la colère. Quand les furieux décolèrent, est-ce que la fiction amnésienne met en place la réconciliation euphorique qu'appelle de ses vœux la *romance* ? Y a-t-il résolution ou perpétuation du conflit ? Inversement, que se passe-t-il avant que n'éclate la colère ? L'amour fait-il partie des stratégies d'évitement, voire des remèdes, qui permettent, comme nous y encourageaient les philosophes antiques, de lutter contre la colère ?

Parmi les caractéristiques qui délimitent la *romance*, toutes ne recevront pas la même attention car certaines, à l'instar de l'exotisme géographique et historique, ne jouent qu'un rôle très adventice dans la fiction amnésienne. Serviront de fil directeur à ce chapitre l'élan euphorique de la *romance*, son affectivité paroxystique, son caractère résolument didactique et son axiologie plutôt conservatrice. Les pages qui suivent envisageront tout d'abord comment le jaillissement euphorique typique de la *romance* s'appuie sur le renoncement à la colère et à la violence. L'accent ne sera pas uniquement mis sur « l'avant-colère » car il s'agira, dans un deuxième temps, de continuer à évaluer la temporalité de la colère en disséquant les moments diégétiques

---

<sup>21</sup> Henry James, « Preface to the New York Edition », *The American* (1907; New York: Norton, 1978) 10-11.

iréniques qui mettent en scène la réconciliation postérieure à l'accès de colère. L'on analysera enfin comment une certaine transcendance informe le dépassement de la colère que suggère le surgissement de la *romance* dans la fiction amisienne.

### **IX.1. Le renoncement.**

Renoncer à l'emportement passe par l'abstinence des facteurs qui favorisent la quinte colérique, notamment de l'alcool qui, comme le suggère Sénèque, échauffe le sang et prédispose à la colère : le vin « embrase les colères parce qu'il augmente la chaleur » (*Ira* 70)<sup>22</sup>. C'est le cas de Mike qui, sous l'influence cauchemardesque de l'alcool, se métamorphose en acrochole (« I was a bad drunk, too, the worst, like seven terrible dwarves rolled into one and wedged into a leather jacket and tight black jeans: Shouty, rowdy, sloppy, sleazy, nasty, weepy, and horny » [NT 30]) ou encore de Xan que l'alcool rend concupiscent au point de vouloir violer son épouse (*YD* 208). Rejeter la colère et à la violence qu'elle engendre exige donc le bannissement de l'alcool dans une dynamique que met en scène John Self, lequel s'évertue, pour réduire son irascibilité, à réprimer ses penchants dipsomanes : « I've drunk nothing all day » (*M* 118). La sobriété à laquelle aspire Self entre en résonance avec l'attitude du personnage dénommé Alec qui dans *Money* se sèvre pour échapper à sa vie de débauche et de criminalité : « Here I am, home. I haven't had a drink in three weeks » (*M* 365). *Yellow Dog* met également à l'honneur la tempérance par le truchement de Xan, l'homme de la renaissance, le mari et le père parfaits<sup>23</sup>, qui coupe tout lien avec son passé violent grâce à l'abstinence : « On this day, four years earlier, his decree nisi had been made absolute, and he had also given up smoking and drinking (and dope and coke [...]) » (*YD* 6). Malgré sa tendance indéniable à l'excès, la fiction amisienne accorde aussi une place non négligeable à la tempérance, laquelle, selon Northrop Frye, informe l'économie diégétique de la *romance*<sup>24</sup>.

Pour optimiser la cure qui détourne le hargneux de la colère avant même que ne surgisse ce fléau, la fiction amisienne met en avant le rôle joué par l'interaction avec autrui,

---

<sup>22</sup> En incitant le colérique à bannir l'alcool, Sénèque suit les brisées de Platon : « les esprits chauds, on leur enlèvera le vin—que Platon conseillait de refuser aux enfants—, on ne laissera pas le feu nourrir le feu » (*Ira* 71).

<sup>23</sup> « But then I am the dream husband: a fifty-fifty parent, a tender and punctual lover, a fine provider, an amusing companion, a versatile and unsqueamish handyman, a subtle and accurate cook, and a gifted masseur who, moreover (and despite opportunities best described as 'ample'), never fools around... » (*YD* 5).

<sup>24</sup> Selon le critique canadien, le deuxième livre de *The Faerie Queene* présente une allégorie de la tempérance qui s'inscrit dans la quatrième phase de la *romance* dont le but est de préserver l'intégrité soit du corps individuel, soit du corps social (Northrop Frye 201).

conformément aux préceptes des philosophes moraux. Ainsi, c'est grâce au discours de Quentin, secondé par Celia, que s'apaisent les furieux dans *Dead Babies* : « Celia joined in her husband's wholly successful attempt to restore calm to the room, to moderate Roxeanne's rebarbateness to the odd side, to reduce Andy's climbing temper to a rumble of imprecation » (*DB* 189). Bien que le texte utilise ironiquement la technique du leurre en dépeignant Quentin, futur tueur en série, comme le médiateur de l'apaisement, la sérénité n'en est pas moins restaurée. *Money* propose un schéma diégétique analogue dans la mesure où Fielding, quoiqu'il trame dans la coulisse la destruction de Self, enjoint la tempérance à sa victime : « 'Where's her script, God damn it?'/ 'Patience, Slick. Stay icy calm' » (*M* 199). Si la chaleur est traditionnellement associée à la colère, la patience, vertu christique selon Cyprien de Carthage<sup>25</sup>, est pour sa part médiatisée par l'image de la glace. Dans *The Information* également, Scozzy, alors que Richard l'agonit d'injures, reste impassible sous l'effet des paroles apaisantes de ses hommes liges qui lui prescrivent de ne pas céder à la colère : « 'Leave it, he's pissed,' said Ben. Or Den » (*I* 459). L'effet lénifiant de telles interactions renvoie de manière embryonnaire à la pratique antique de « l'éphédrie »<sup>26</sup> qui prévoit de placer sous la surveillance d'un être raisonnable une créature irascible pour réduire ses accès de colère et l'amener à se réformer. *Money* s'inspire librement de cette pratique dans la mesure où John Self est placé sous la tutelle de Martina Twain :

I know that people are watching me, and you aren't exempt or innocent, I think, but now someone else is watching me too. Another woman. It's the damnest thing. Martina Twain. She's in my head. How did she get in there? She's in my head, along with all the crackle and traffic. She's watching me. There's her face, right there, watching. The watcher watched, the watched watcher—and this second pathos, where I am watched by her and yet she watches me unknowingly. (*M* 222)

Malgré un jeu métanarratif par lequel Self reconnaît son statut d'artefact littéraire en prenant à partie le lecteur et en privilégiant la thématique du double, ce passage débouche sur la mise en place d'une cure d'abstinence bénéfique pour la quiddité de l'intempérant, comme John l'expose avec son habituelle truculence :

You may have noticed that apart from the odd momentary lapse I've managed to quit swearing. I've started stopping doing other things too. All my addictions stand doomed on death row: swearing, fighting, hitting women, smoking, drinking, fast food, pornography, gambling and handjobs—they all cower in the corner now, waiting on the long walk. You know why. It's the new-deal me... (*M* 293)<sup>27</sup>

<sup>25</sup> « Car, de même que la patience est un bien qui vient du Christ, de même, au rebours, l'impatience est un mal qui vient du diable ; et comme celui en qui le Christ habite en permanence est patient, ainsi est toujours impatient celui dont la malice du diable occupe l'esprit ». Cyprien de Carthage, *A Donat et la vertu de patience*, traduit du latin par Jean Molager (Paris : Cerf, 1982) 229.

<sup>26</sup> Sur « l'éphédrie », voir « Introduction générale », pages 52-53.

<sup>27</sup> En aval de cet extrait, John réaffirme son amélioration physique : « I'm staying in shape for Martina. This is new-deal me. This is my metamorphosis » (*M* 338).

S'il n'est pas question de nier le substrat comique de ces aveux grandiloquents, force est de constater, comme le fait Selina<sup>28</sup>, que le texte accorde une place de choix à la manière dont l'intempérant s'amende sous l'égide de la femme médiatrice de la tempérance.

La cure de désintoxication, visant à bannir l'alcool qui prédispose Mike à la colère, s'effectue dans *Night Train* sous l'égide de son « père subrogé », à savoir le colonel Tom (Vinet 1999 : 31). Ce dernier refuse de s'emporter contre la jeune femme et préfère la sermonner froidement (« *Mike, you can kill yourself if that's what you want. But don't expect me to watch you doing it* » [NT 21]) avant de la contraindre à se rendre à l'hôpital. La cure de désintoxication, qui se poursuit dans la demeure des Rockwell sous la surveillance d'autrui (« people [...] came and stood at the foot of my bed. Uncle Tom, Miriam, the family physician. And then the others. And then Jennifer Rockwell [...] » [NT 21]), permet à la jeune femme de battre en brèche sa monomanie mortifère en excréant de concert l'alcool (« *Sweating booze in the blankets* » [NT 147]) et son double interne : « I kept thinking back to that time when I was holed up at the Rockwells' house, sweating out my soul into the bedding » (NT 60). Inversant le dogme religieux, l'expulsion de l'âme souillée par l'intempérance s'avère ici salvatrice. Dans l'abstinence se produisent la métamorphose et la renaissance que les mutilations perpétrées contre soi sous l'effet de la colère abjecte ne parviennent pas à mettre en œuvre<sup>29</sup>. Malgré l'excès sur lequel se fonde indubitablement une grande partie de la fiction amisienne, les valeurs conservatrices typiques de la *romance* se traduisent par la mise en scène victorieuse de la tempérance.

L'impact néfaste des colères criminelles, sur lesquelles se fonde notamment la veine mélodramatique de l'œuvre<sup>30</sup>, est en outre atténué par la représentation de la modération à la violence. En effet, Simon Finger, qui semble pourtant incarner le nihilisme de *Yellow Dog*, s'amende quelque peu aux yeux du lecteur en refusant, contrairement à ce que lui ordonne son patron, de lacérer le visage de Russia : « No. That's uh, incommensurate. I think that would undoubtedly be *un peu trop* » (YD 317). Le courroux de Joseph Andrews n'arrive pas à faire fléchir Simon, lequel, dans un sursaut même minime d'humanité, indique un chemin moins illégitime : « A bloody nose and a black eye?... A handful of hair or two and a couple of teeth? »

---

<sup>28</sup> « 'I'm puffed,' she said. 'You look different.' / 'How ?' / 'Have you stopped drinking or something? More in control' » (M 344).

<sup>29</sup> Voir « Chapitre VIII », pages 404-16.

<sup>30</sup> Voir « Chapitre VII », pages 375-88.

(*YD* 317). Le pathétique ne renonce pas à toute comédie car la formulation française et les nombreux homéoptotes soulignent que même les truands les plus incultes discourent de manière fort stylisée et fort factice. D'un point de vue axiologique toutefois, la réplique de Simon, sans mettre un terme à la violence colérique, atténue considérablement l'impression de nihilisme en jugeant inacceptables les desiderata vengeurs de Joseph. Simon Finger apparaît en ce sens comme l'épigone de Keith qui, dans *London Fields*, se refrène à commettre l'irréparable : « He had proved incapable of clubbing, the Asian woman to her knees, and of going on clubbing until the man in the uniform opened the safe » (*LF* 5). Ce renoncement s'inscrit dans le portrait plutôt sympathique d'un malandrin à qui le texte concède en outre une certaine grandeur d'âme : « redeeming features » (*LF* 4), « saving graces » (*LF* 4). La tempérance dont fait preuve Keith induit une incapacité à se montrer réellement violent. Ainsi, quand il se met en tête de soutirer de l'argent à autrui, il échoue par manque de méchanceté (« It took Keith several crunchy beatings, and the first signs of a liking for hospital food, before he concluded that he wasn't cut out for racketeering » [*LF* 5]) et il ne possède pas non plus l'étoffe d'un meurtrier : « He didn't have what it took to be a murderer » (*LF* 6). Le lecteur comprend mieux le portrait de cet escroc, ambivalent et empreint d'une certaine bienveillance : « Keith Talent was a bad guy. Keith Talent was a very bad guy. You might even say that he was the worst guy. But not *the* worst, not the very worst ever. There *were* worse guys » (*LF* 4). La modération à la violence vantée par *London Fields* et par *Yellow Dog* se fait renoncement dans *Money* puisque, lorsque le personnage dénommé Martin Amis refuse de retravailler le scénario de Doris, John ne peut résister à l'emportement injurieux mais parvient à s'abstenir de toute violence physique : « Dah! Son of a *bitch!* 'What? Why?' I said with a rush of bitter heat—inordinate, stunning pain [...]. Three years ago, three months ago, three weeks ago, I would have answered Martin's objections by hoisting him to his feet and nutting him between the eyes » (*M* 238). Refuser la violence s'inscrit dans le cadre de son sevrage thérapeutique de la colère et s'accompagne d'un évitement de la violence préfigurant son rejet définitif de la bagarre à la fin du roman : « You can't be doing with fighting at my age. At my age when everything is needed and nothing is renewed » (*M* 390). Par une dynamique qui rappelle les conventions de ce que Jerome Buckley baptise l'*Entwicklungsroman*<sup>31</sup>, John Self évolue favorablement au cours du roman et parvient à obtenir

---

<sup>31</sup> Opposé au *Bildungsroman* qui décrit le passage à l'âge adulte, l'*Entwicklungsroman* se définit comme un roman d'évolution individuelle (« merely the novel of development ») qui s'articule autour du développement de l'existence

la sympathie du lecteur dans une communion qui bat en brèche l'idée critique selon laquelle la fiction amisionne se complaît dans la mise en scène de personnages répugnants<sup>32</sup>. Le texte, à l'instar du narrateur extradiégétique de *Dead Babies*, se montre mesuré et incite le lecteur à la compassion : « But pity the dead babies. Now, before it starts. They couldn't know what was behind them, nor what was to come. The past? They had none. Like children after a long day's journey, their lives arranged themselves in a patchwork of vanished mornings, lost afternoons and probable yesterdays » (*DB* 180). Dès *Dead Babies*, le narrateur explicite et encadre l'expérience esthétique empreinte de compassion qu'il souhaite faire naître dans le cœur de ses lecteurs. En accordant une place importante à la mansuétude qui « se trouve au milieu entre l'irascibilité et l'indifférence » (*Grands livres* 95 ; 22, 1191 b [1]), Martin Amis met en scène non pas l'apathie ou l'ataraxie des stoïciens, ce que Jean-Pierre Dufreigne dénomme l'« asepsie des émotions » (Dufreigne 14), mais il privilégie la médiété des affects colériques, l'économie mesurée de la colère que prône Aristote<sup>33</sup>.

La mise en scène de la violence, d'origine plutôt masculine chez Amis<sup>34</sup>, est nettement tempérée par le renoncement à la colère visant les femmes. *The Rachel Papers* illustre déjà une telle attitude. Le narrateur autodiégétique réfute en effet toute animosité envers Gloria alors que cette dernière lui a transmis une maladie vénérienne. A la question « You are furious with me? », Charles répond par la clémence : « No. Not with you. Wasn't your fault » (*RP* 89). Puisqu'il n'y avait pas intention de nuire, l'offense est effacée, inhibant ainsi tout déchaînement de colère intersubjective. De manière encore plus spectaculaire et en conformité avec le fonctionnement allégorique de la *romance*<sup>35</sup>, *Money* s'inscrit par certains aspects dans les brisées de la figure édifiante du « roué pénitent »<sup>36</sup> en dépeignant le cheminement salutaire de John Self, agressif et

---

adulte d'un personnage. Jerome Buckley, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (Cambridge: Harvard UP, 1974) 287n.

<sup>32</sup> « Sometimes I wonder if Martin Amis ever struggles against his own visions. Does he ever think, 'Oh no, what did I do to deserve *him*', as another fat, slobbish, stupid anti-hero comes lolloping towards him? Does he ever think, 'Why couldn't I have got some intelligent, ironic protagonist instead'—a sort of Herzog or a Humbert? Why does Amis do it to himself? Why does he do it to us? Why do we have to keep sitting down with such antipathetic men? (Walter 1998: 82).

<sup>33</sup> Voir « Introduction générale », pages 66-68.

<sup>34</sup> Voir « Chapitre VII », pages 367-75.

<sup>35</sup> Aux dires de Gillian Beer, les personnages de la *romance* comprennent souvent une dimension allégorique (Beer 10).

<sup>36</sup> Le motif de la conversion, qui rappelle le fonds religieux de la *romance*, est très courant dans le théâtre du 17<sup>e</sup> siècle (« The penitent rake was a familiar stock character in Restoration drama »), le roué abjurant son existence passée de débauche pour embrasser dans le dernier acte une vie plus vertueuse : « In every respect, however, the rake is represented as a rake and consequently repents of sexual irregularities and, usually, of railing at constant love.

bagarreur, qui s'amende progressivement en refusant de recourir à la violence envers les femmes. Ainsi, face à Selina qui ne veut admettre son adultère, John Self refuse-t-il la violence dans une tirade qui joue sur le patronyme du locuteur : « But of course violence is no longer an option. I didn't even consider it for more than a few seconds. I'm serious about this new self-improvement course I've put myself on—very serious. Self-discipline. A more civilized experience » (M 78). Cet aveu d'un parcours vers la tempérance est amplifié par l'épisode dans lequel Self ouvre son cœur au lecteur et, sur le mode expressif privilégié par la *romance*, confesse qu'il est sur le chemin de la rédemption : « Selina is not a fighter, maybe because I'm a hitter—or used to be (she doesn't know I've reformed, and I hope she never finds out) » (M 86). En consignnant par la forme verbale « used to » l'état révolu du moi violent, le retour de Self à une vie plus apaisée se fait d'autant plus clairement édifiant que le texte instrumentalise l'expérience individuelle de ce personnage pour proposer une tirade de portée générale : « There was a lot of ugly, quacking talk. There were punishments. I didn't hit her. When you hit girls you go through a door and suddenly it's all fine in the next room, a marvellous place where it's absolutely okay, even rather suave and fashionable to hit girls as much as you like. I went nowhere » (M 259). La transitivité édifiante d'un tel moment épiphanique saurait d'autant moins échapper au lecteur que Self, lors d'une représentation d'*Otello*, se transforme en figure intratextuelle de spectateur dont la situation reflète celle du lecteur empirique. Amis choisit de mettre en relief l'horreur de John Self face à la colère meurtrière du Maure de Venise contre Desdémone : « I heard the woman pleading for forgiveness, alone, in a voice that confesses to all the dangers and addictions entailed by a bodily nature. 'Otello? ... 'Si ...' Ah, forgive her, for Christ's sake » (M 303). Accentuant le pathétique de ce passage, le texte dépeint l'horreur de Self qui ne peut supporter de regarder le meurtre : « I can't bear to watch » (M 303). Les tourments de Desdémone entraînent par procuration la souffrance de Self et visent à mettre en scène le processus cathartique de purgation des passions. En souhaitant l'apaisement marital, la renoncement à la violence envers la femme est de plus en plus explicite dans le canon amisien comme si le texte souhaitait accroître son degré de congruence afin que, comme c'est le cas dans la *romance*, la transmission du sens soit aussi transparente que possible. Dans *The Information* en effet, Gina ne craint pas la violence conjugale : « One thing about Richard. She [Gina] sensed all the violence, all the verbal violence, he contained. But he had never turned it on her. And she knew he never would » (I 487). Si

---

Along with sexual irregularities, drunkenness, wasting of money, and riotous living are naturally included ». David

l'*agôn* est mis en scène par la colère, l'irénisme d'une fiction qui dépeint la renonciation à la violence constitue en réalité une dimension fondamentale, souvent minimisée par la critique, de l'expérience esthétique créée par Amis.

Contrairement à l'homme révolté qui en fait l'une de ses priorités (Camus 355), la vengeance est mise à mort par la fiction amisienne. *The Information*, par exemple, décrit la fin de la vengeance ourdie par Gina en réponse à l'adultère de son mari (« I did it for revenge » [I 487]) car, dans les premières pages du roman, elle veut mettre fin à la relation extraconjugale qu'elle entretient avec Gwyn : « « Enough. Stop. Desist » (I 487). La logique vengeresse est encore plus ouvertement désavouée par « Bujak and the Strong Force or God's Dice » qui semble pourtant dans un premier temps faire l'apologie de la déesse Némésis grâce à la description élogieuse du héros éponyme, portraituré sur le mode épique par le rythme ternaire et par la gradation métrique : « the peacekeeper, the vigilante, the rough-justice artist » (EM 31). En outre, ce dernier avoue avec délectation avoir lui-même torturé un collaborateur nazi polonais, provoquant par là même un débat avec Sam sur la légitimité de la vengeance :

However I couldn't conceal my distate. 'But aren't you glad?' urged Bujak. No, I said, why should I be? 'You lost two grandparents to these people.' Yeah, I said. So? That doesn't change anything. 'Revenge,' said Bujak simply. Revenge is overrated, I told him. And out of date. He looked at me with violent contempt. He opened his hands in an explanatory gesture: the hands, the arms, the policemen of his will. Bujak was a big fan of revenge. He had a lot of time for revenge. (EM 34)

L'apologie de la représaille faite par Bujak s'inscrit plus généralement dans le cadre de l'esthétique de la guerre nucléaire que développe la nouvelle :

Our arguments always ended on the same side-street. I maintained that the victim of a first strike would have no reason to retaliate, and would probably not do so.  
'Oh?' said Bujak.  
'What would be the point. You'd have nothing to protect. No country, no people. You'd gain nothing. Why add to it all?'  
'Revenge.'  
'Oh yeah. "The heat of the battle." But that's not a *reason*.'  
'In war, revenge is a reason. Revenge is as reasonable as anything.' (EM 40)

Pourtant, ces prises de position incitant à la violence, que le lecteur est amené à interpréter tout d'abord comme des indices proleptiques, s'avèrent autant de leurres narratifs car, dans la clause, Bujak se refuse à assassiner les meurtriers de sa femme et de sa fille alors qu'il en possède la force et le pouvoir : « When I had their heads in my hands I thought how incredibly easy to grind their faces together—until they drowned in each other's faces. But no » (EM 46). La violence de la vengeance (« skirmishes, vendettas, one-man wars, preemptive strikes » [EM 31])

---

S. Berkeley, « The Penitent Rake in Restoration Comedy », *Modern Philology* 49.4 (May 1952): 223.



est supplantée par la clémence et par l'apaisement : « I had no wish to add to what I found. I thought of my dead wife Monika. I thought—they're all dead now. I couldn't add to what I saw there » (*EM* 47). A en croire le narrateur autodiégétique, la transformation de Bujak promeut l'idée que la renonciation à la vengeance constitue un gain pour l'humanité : « And now that Bujak has laid down his arms, I don't know why, but I am minutely stronger » (*EM* 47). La nouvelle consigne l'inanité de la vengeance grâce à l'évolution dont Bujak fait l'expérience dans une dynamique de bonification personnelle. L'apaisement du protagoniste constitue également l'ultime ressort diégétique de *Money* qui décrit la clémence dont fait preuve John Self. Ce dernier refuse en effet de se venger de la conspiration ourdie par Fielding Goodney à son encontre : « *the turnaround, the whole hysteria, the whole conspiracy...* » (*M* 392). Les pulsions vengeresses de Self face à ce crime gratuit sont mises en échec par le pathétique car Fielding, malade, est veillé par sa mère et prend l'allure d'un cadavre : « With a sheet over his shoulders Fielding sat at the window on a straightbacked chair. [...] The rusty hair netted flat to the skull, the swollen mouth, the loss of something vital in the line of jaw. The jaw's gone, I thought. And that's where his life once lurked » (*M* 352). La fiction plus contemporaine de Martin Amis exhibe le même rejet de la vengeance en mettant en scène, avec une certaine jouissance, la renonciation de Cora Susan dans *Yellow Dog*. La jeune femme, dans une version abrégée du monologue de Prospero, renonce à toute malversation : « I'm quitting the vengeance business » (*YD* 305). Elle confie à Xan Meo ses machinations commanditées par Joseph Andrews avant de s'allier à son ancienne victime (« I used to be your enemy » [*YD* 299]) et la formulation souligne le caractère radicalement révolu de l'animosité envers celui qui est en vérité son oncle. Symboliquement, le prénom du personnage (« Cora ») et le patronyme (« White ») qu'elle s'invente pour des raisons professionnelles prennent toute leur valeur sémantique en soulignant la pureté finale de ce personnage. Les voies de la diégèse amisienne sont imprévisibles car la colère, la violence et la souffrance sont, dans un spectaculaire retournement, supplantées par l'apaisement. De tels dénouements tout à la fois inattendus et iréniques mettent au jour les affinités qu'entretient la fiction amisienne non seulement avec l'anti-réalisme de la *romance* mais aussi avec les œuvres dites sentimentales, lesquelles affectionnent ce type de renversement diégétique soudain<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Selon Janet Todd en effet, les œuvres dites sentimentales ont tendance à recourir à des dénouements inattendus : « [they] function through a plot of sudden reversal ». Janet Todd, *Sensibility: An Introduction* (Methuen: London, 1986) 4.

De concert avec le rejet de la vengeance, l'abjuration de la violence intradiégétique constitue par ailleurs un *topos* amisien très prégnant qui mine l'omniprésence de la colère. John Self, par exemple, poursuivant son évolution, renonce à la folie que représente l'emportement violent contre les animaux<sup>38</sup>, lorsqu'il se retient de battre Shadow, le chien de Martina :

I raised an arm—in warning, no more—and with a crawling wriggle Shadow had rolled on to his back, his head averted, his legs crooked in supplication and fear. I knew then that the dog had once feared somebody very like myself, somebody big, tense and white. I knelt and patted his hot belly. 'Sniff all you want,' I said. 'I won't have you fearing me. I just won't stand for it.' (M 287)

La fiction amisienne refuse d'accomplir dans son intégralité le voyage au bout de la nuit que propose dans un premier temps la colère. Au contraire, la magnanimité dont Self fait preuve envers l'animal emblématise la présence d'un certain sentimentalisme dans la fiction amisienne<sup>39</sup>. L'effondrement des valeurs est remis en cause au sein même de la diégèse par des personnages-évaluateurs qui s'indignent de la cruauté de la colère. Grâce à l'abstinence, le lecteur assiste par conséquent à un déclin de la fureur signifiant la victoire de l'humanité et de la raison, dont l'une des voies d'accès est la pitié. De manière similaire, Samson dans *London Fields* calque son comportement sur celui d'un chef indien las de combattre :

Also I am haunted by the speech of surrender of the Indian Chief Joseph, leader of the Nez Percé: subjugated, and then defeated in battle (and then routinely dispossessed): I am tired of fighting... I want to have time to look for my children and see how many I can find. Maybe I shall find them among the dead... From where the sun stands now, I will fight no more forever. (LF 469)

La lassitude de la vie diagnostiquée au précédent chapitre de cette étude cède la place à un désir de vivre dans la paix. Les nouvelles de Martin Amis creusent un sillon diégétique et axiologique semblable dans la mesure où « In the Palace of the End » relate l'extinction d'une dynastie de dictateurs sanguinaires : « But I am not the Next. I am only his double, and my half of it reads like this. When you have been hurt yourself, you don't want to hurt anyone. When you love something so intimately fragile as your own body, you don't want to hurt anyone. That's what I say to myself in the changing room. Please let me not have to hurt anyone » (Amis 2004b: 6). En outre, « State of England » dramatise le renoncement à la violence par le personnage dénommé Mal Bale qui refuse de recourir à la violence pour faire expier à son fils la faute que constitue la dernière place prise lors de la course organisée par l'école : « and his impulse, really, was to do what Mal's dad would have done to Mal at such a loss of face, and put Jet in hospital for a couple

---

<sup>38</sup> Voir « Introduction générale », page 47.

<sup>39</sup> Selon Frank H. Ellis, la pitié éprouvée envers les animaux constitue l'un des *topoi* de la littérature sentimentale. Frank H. Ellis, *Sentimental Comedy: Theory & Practice* (Cambridge: CUP, 1991) 5, 11.

of weeks. See how he liked that. But such ways were old and gone, and he had no will, and the impulse passed » (*HW* 49). Or, par la technique du « retour de personnages »<sup>40</sup>, *Yellow Dog* recycle la renonciation de Mal qui prête serment d’abjurer la violence gratuite : « he knew at once that it was now all over. *Over*. Something to do with violence and categories: he couldn’t articulate it but never again would he fight for fun » (*YD* 42). L’épiphanie moralisante prônant l’abandon de la violence est soulignée par l’antéposition de l’adverbe et par l’euphonie finale. Or, James Diedrick le remarque, Mal bénéficie de la sympathie du lecteur<sup>41</sup> et se comporte de manière à pouvoir être considéré comme un porte-parole axiologique fiable. Par conséquent, cette renonciation intradiégétique montre la fonction de modèle que se propose de jouer la fiction en dépeignant *in fine* des comportements présentés comme exemplaires<sup>42</sup>. La réponse du lecteur est d’autant plus contrainte qu’une autre impression de déjà-lu se dégage de la renonciation de Mal puisque le phrasé fait écho à un commentaire satirique émis par le narrateur dès le début du roman : « Violence, triumphantly outlandish and unreal, is an ancient category-error—except to the violent » (*YD* 13). La mise en mots de l’épiphanie embryonnaire dont Mal fait l’expérience établit en outre un pont intertextuel avec *The Information* : « Perhaps that was what violence, all violence, was: a category mistake. Violence was both fabulous and banal » (*I* 462). Tout se passe comme si les textes entraînent en réseau pour se compléter et faire sens ensemble. S’ajoutant au retour des personnages, cette pratique de l’auto-duplication, voire de l’auto-citation, invite le lecteur à reconsidérer, sur le mode ironique, la manière dont Samson définit la modernité par la violence : « Success goes to the men who can manage the exponential jump, to the men who can regularly *astonish* with their violence » (*LF* 5). A l’instar du patronyme « Talent » utilisé de manière antiphrastique tant l’existence de Keith est marquée par la médiocrité, le substantif « success » doit être compris à rebours. Le roman éponyme raconte en effet les innombrables échecs de Gregory et de Terry tandis que les tardives réussites de ce dernier sont entachées de violence et d’illégalité. Aussi est-il loisible de considérer que l’aveu de Mike, venue à résipiscence dans *Night Train*, sert d’épigraphe à toute l’œuvre : « Now I’m sober. Before, I liked

---

<sup>40</sup> Le retour de personnages, qui se distingue du simple cas d’homonymie, est ainsi défini par Brian McHale à partir des théories d’Umberto Eco sur la question : « when the identical characters recur in different texts by the same author » (McHale 1987: 57). Mal apparaît en effet dans « State of England » sous une forme similaire mais avec des mensurations légèrement différentes : il est dans la nouvelle décrit comme un cube parfait (« five feet nine in all directions » [*HW* 31]) alors qu’il est un peu réduit dans *Yellow Dog* : « five foot eight in all directions » (*YD* 40).

<sup>41</sup> « [Mal] is the novel’s only sympathetic criminal » (Diedrick 2004: 230).

it to be rough, or I thought I did. These days I hate the idea of all that. Enough with the rough, I think. Enough rough » (NT 85). L'itération amène la langue à une poétisation au moyen d'un jeu récurrent sur les sonorités, tel l'homéotéleute (« Enough with the rough »), duplication sonore qui cède la place à l'assonance portant sur la paire de mots « enough rough ». L'esthétisation de la langue sert la transitivité du sens qui s'accroît au fil de l'œuvre jusqu'à revendiquer clairement sa visée édifiante fondée sur la non violence.

Contrairement à l'idée critique reçue selon laquelle les écrits de Martin Amis se complaisent à narrer l'exorbitant, l'élan euphorique de la *romance* est conforté par une stratégie d'évitement du pire, l'auteur prenant soin d'écheniller ses écrits des potentialités les plus viles. Dans *The Information* par exemple, l'agression (s'agit-il d'un enlèvement ?) que Scozzy tente de commettre sur Marco se solde par un cinglant échec, le garçonnet étant secouru par les gardes du corps à la solde de Gwyn, lesquels rouent de coups le malfrat : « *Them was the same fucking blokes that did Crash* » (I 493). La mise en scène de la violence, puisqu'elle se retourne contre son auteur, perd tout caractère inacceptable. Elle s'avère au contraire salvatrice et ressortit d'une justice poétique qui protège l'innocence en accord avec la quatrième phase de la *romance* selon Frye : « In romance the central theme of this phase is that of the maintaining of the integrity of the innocent world against the assault of experience » (Northrop Frye 201). En outre, l'ironie d'une situation qui veut que le fils de Richard soit sauvé par son ennemi juré sert à condamner l'inanité des manigances d'un personnage qui passe le plus clair de son temps à essayer de se venger de Gwyn. *Yellow Dog* dramatise le même évitement du pire. Pour preuve, le fil narratif concernant la vengeance d'outre-tombe de Royce Traynor laisse craindre une effroyable catastrophe aérienne dans ce roman dont la genèse est fortement influencée par les attentats terroristes du « 11 septembre »<sup>43</sup> alors que l'atterrissage forcé de l'appareil n'occasionne

---

<sup>42</sup> Vincent Jouve note à ce propos que les « leçons d'un texte » découlent du niveau narratif qui révèle toujours une « orientation ». L'un des indices les plus prégnants dévoilant « la morale de l'intrigue » est « l'*exemplum* de la rhétorique classique » (Jouve 2001 : 112-15).

<sup>43</sup> Voir « Chapitre VIII », pages 386-87. De surcroît, Martin Amis, lorsqu'il explicite la généalogie de *Yellow Dog*, précise le 4 novembre 2001 qu'il s'agit d'un roman qu'il avait commencé deux ans et demi auparavant, avant même de commencer *Koba the Dread*, mais que les attentats terroristes du 11 septembre l'ont forcé à se repositionner en tant qu'artiste et ont influé sur le contenu diégétique de sa création : « And now I'm back on the novel I put aside 2 ½ years ago. I'm 30 pages in. It's about masculinity again, with the usual low-high characters. [...] But, like all writers, I'm having to completely relocate myself after Sept. 11. [...] Luckily, I know it will now be a novel about what it feels like to be living in our current era, which established itself on Sept. 11. It will be called the Age of Insecurity. Everything is qualified now. Everything is contingent. The verities that you depended on a few weeks ago

finalement aucune perte humaine (YD 332). Le lecteur a tôt fait de se souvenir de l'incident similaire et tout aussi bénin relaté par *The Information* : l'avion à bord duquel se trouvent Richard et Gwyn est en proie à la colère élémentaire des cieux qui fait craindre un carnage jusqu'à ce que l'appareil parvienne à se poser sans encombre (I 379-84). La renonciation auctoriale à dépeindre la catastrophe finale constitue bien l'inverse du renoncement au mal que symbolise le nihilisme. L'évitement du pire et le retour à la normale fédèrent d'autant plus clairement la diégèse de *Yellow Dog* que Billie reste *virgo intacta*, Xan renonçant à ses pulsions pédophiles. Quant aux relations sexuelles entre Xan et sa nièce, Cora, elles n'ont pas lieu dès lors que les protagonistes découvrent leur lien de famille : « His erotic thoughts about Cora were now barely a memory. Which showed that the taboo was strong, was efficacious » (YD 335). Le refus de dramatiser la sexualité déviante s'inscrit dans une esthétique du renoncement à l'horreur puisque Russia n'est finalement pas victime de la vengeance ourdie par Joseph Andrews. Par l'ironie dramatique, le texte souligne une dernière fois l'erreur que constitue la colère car Russia se plaint du rendez-vous manqué avec son agresseur : « he heard her throw her keys on the hall table, and give the indignantly aspirated hoot she gave when something or other, in the exterior world, hadn't worked out » (YD 338). *Yellow Dog*, bien qu'il semble de prime abord être un roman de la némesis, dramatise l'échec de la violence des microcholes<sup>44</sup>. Alors que certains critiques s'échinent à faire de Martin Amis le chantre du nihilisme, force est donc de conclure, de pair avec Andrew Saunders, au caractère peu sulfureux des écrits amisien, en comparaison surtout d'autres romanciers contemporains<sup>45</sup>. Le surgissement de l'euphorie consubstantielle à la *romance* souligne que la fiction de Martin Amis avance au bout du compte un « discours parénétiq ue », qui exhorte à la vertu<sup>46</sup>.

---

are gone—and gone, I think, for our lifetimes ». Jonathan Curiel, « Interview with Martin Amis », *San Francisco Chronicle* 4 Nov. 2001, 15 Dec. 2005 <<http://www.martinamisweb.com>>.

<sup>44</sup> Si Jean-Michel Ganteau estime dans un premier temps que la vengeance constitue la thématique principale de *Yellow Dog* (« First and foremost, *Yellow Dog* is about revenge »), il démontre par la suite que la violence, comme l'indique le titre de son article, finit par se retourner contre son auteur (Ganteau 2006: 132-42).

<sup>45</sup> En comparaison à la fiction écrite par d'autres praticiens contemporains, tel Irvine Welsh qui privilégie tant des contenus exorbitants que des stratégies narratives violentes (« vernacular freneticism », « drug culture », « relish in shaking, even insulting, his readers into responding »), la fiction amisienne apparaît, selon Andrew Saunders, très mesurée : « The cosmopolitan, but equally urban fiction of Martin Amis seems staid by comparison ». Andrew Saunders, *The Short Oxford History of English Literature*, 3rd ed. (Oxford: OUP, 2004) 654. Dans un compte rendu consacré à *London Fields* en 1989, Jane Ellison rappelle que *Sexing the Cherry* dépeint des scènes de castration par manducation (Ellison 21), ce qui permet à la critique de relativiser les prétendues violences faites aux femmes par Martin Amis.

<sup>46</sup> Terme de rhétorique qu'emploie Roland Barthes dans « L'ancienne rhétorique » (Barthes 1970a : 108).

## IX.2. La réconciliation.

Alors que les enfants et les parents terribles informent la comédie de la colère, le pathétique euphorique de la *romance* s'articule autour du pardon entre les générations. Le pardon est tout d'abord descendant, les parents finissant par excuser les tares de leurs enfants. Ainsi, Keithette, la virago de « The Little Puppy That Could », se lance tout d'abord dans une violente tirade visant à dénoncer l'idiotie de sa fille, laquelle vient d'amener le chiot Jackajack au foyer :

'Why do I put up with her?' Keithette began. 'Answer me, Tom. Please answer me. Where did it come from? Right from the start she never gave me a moment's peace. Why can't she be like any other little girl? Why? Why? That's right. I'll pack you off to live with the children. Or the Queers! Where did you find it? Now you listen to me, Andromeda. *Andromeda*, indeed. Her own name's not good enough for her. She has to go and call herself Andromeda! What's it doing now? Well, I'll tell you one thing, young lady. It's not staying *here*.' (EM 100)

Or, comme le suggèrent les philosophes antiques, le temps permet à la furieuse de décoller. Survient alors le moment de la réconciliation, la jeune femme étant pardonnée et le chien ayant droit de cité dans le logis : « Keithette herself seemed quite exhausted by the fray. 'All right', she said, 'it can live here for a while' » (EM 102). La colère apparaît dès lors comme une phase temporaire qui prélude à l'apaisement. De même, *Yellow Dog* accorde un espace diégétique au pardon parental car, alors que circule une cassette pornographique dépeignant les ébats illicites de la princesse Victoria, Gordon souligne que la jeune fille ne doit redouter ni le courroux paternel ni l'ire avunculaire : « He will forgive you anything and everything, you may be sure. Without a second thought. And so will I. He will always protect you. And so will I » (YD 156). L'*agōn* familial est au bout du compte supplanté par l'*eirēnē* sous l'action apaisante des parents.

Le pardon entre les générations se produit en outre sous l'impulsion filiale. A l'opposé de la colère ascendante de la comédie, les atrocités commises par le père n'entament pas l'amour des enfants. En effet, même si elle démasque son père pédophile sur un mode extrêmement agonistique (« On the morning after my birthday he came at me in my bedroom. And I almost ripped his fucking face off. I did. I had the fucking thing in my hand... » [NT 86]), Mike fait preuve d'une grande magnanimité en avouant son amour toujours intact à l'endroit de son agresseur : « Why did my father call me Mike if he was going to fuck me? Was he a fruit too on top of everything else? Here is something even more mysterious: I never stopped loving my father. I have never stopped loving my father » (NT 106). *Night Train* annonce la déclaration

« grosse d'affect »<sup>47</sup> du narrateur extradiégétique de « State of England » : « Say what you like about forty years ago. Say what you like about his parents, and everyone else's, then, but the main thing about them was that they were married, and looked it, and dressed it, and meant it » (*HW* 60). C'est un similaire chant d'amour qui clôt le conflit familial opposant Rodney à sa mère : « He had to talk to her a lot but everything he said enraged her. Better to seal up your lips, he thought. Mum's the word » (*HW* 112). Par le silence affectueux contenu dans le jeu de mots final, cet extrait avalise l'avènement de l'*eirēnē* entre les générations. Ces mêmes tensions sont résolues dans « State of England » par le fait que Jet cesse d'insulter son père. En effet, le texte passe de la scatologie (« You're a crap sprinter ») au pathétique (« You're a *sad* sprinter » [*HW* 61-62]) dans un mouvement correctif qui emblématise combien, en dernière instance, la nouvelle instrumentalise le pathos pour mettre en scène une lueur d'espoir. S'il est impossible dans les deux premières parties d'ériger, quelles que soient les déficiences parentales, les fils irrévérencieux en porte-parole de l'auteur, l'euphorie apaisante de la *romance* met au jour le statut « modalisant » qu'assument certains enfants<sup>48</sup>.

La réconciliation familiale repose en outre sur le motif de la lettre qui apparaît pourtant dans un premier temps comme l'une des figures de la colère filiale, Charles rédigeant en arrière-plan de *The Rachel Papers* une longue missive intitulée « Letter to My Father » (*RP* 115) dans laquelle il règle ses comptes avec son aîné<sup>49</sup>. Force est pourtant de constater que les relations père-fils s'améliorent au fil des pages dans la mesure où Charles finit par confesser qu'il ne déteste pas vraiment son père : « It's funny. I hate him all right, but it doesn't feel like hatred. Even at home if I was sitting in the kitchen reading, and he came through the room, I'd look up and think, Oh there he goes, I hate *him*, and return quite happily to my book. I'm not sure what it is » (*RP* 110). Le texte de la lettre perd peu à peu de son mordant (« persistent without being querulous » [*RP* 214-15]) au point que Charles décide, signe de réconciliation entre les générations, de la mettre au panier (*RP* 218). L'entrevue finale entre ces deux personnages est sans surprise placée sous le signe de l'apaisement du fils furieux : « I'm not asking this petulantly » (*RP* 215). Le jeune homme s'inscrit ainsi dans les brisées de Rachel qui affirme ne plus haïr son père : « Rachel said that—hold your hats—she had 'given up' hating *her* father long

<sup>47</sup> Il s'agit d'une expression utilisée par Jean-Jacques Lecercle dans *L'emprise des signes* (Lecercle et Shusterman 33).

<sup>48</sup> Vincent Jouve analyse comment certains personnages incarnent la « fonction modalisante » d'un texte et se font porteurs des valeurs d'un roman (Jouve 105-11).

<sup>49</sup> Voir « Chapitre I », page 92.

ago » (*RP* 110). A la lumière de la façon dont les enfants et leurs parents se pardonnent, il semble possible de généraliser à toute la fiction de ce romancier l'idée avancée par Gavin Keulks selon qui l'absolution est typique de *Night Train* (Keulks 2006: 165).

La lettre préside à un schéma analogue de réconciliation qui se produit cette fois dans la sphère domestique. Si les figures de la colère reposent en partie sur la mise en scène de disputes conjugales comiques ou mélodramatiques, l'espace diégétique amisien accorde également une grande importance à la réconciliation entre les époux. Pourtant, la lettre emblématise dans un premier temps les difficultés de couple puisque, suite à la transformation de son mari en animal humain, Russia énumère ses griefs dans une missive comminatoire dont elle use pour inciter Xan à redevenir le mari et le père parfaits qu'il était naguère (*YD* 208-10). Or ce texte ne reste pas lettre morte puisqu'il est suivi, dans le chapitre intitulé « Men in Power »<sup>50</sup>, par la réponse de Xan qui n'est autre, pour utiliser le néologisme créé par Derrida, qu'une « lettredamour »<sup>51</sup> dans laquelle il souligne son rejet de la violence avant d'implorer le pardon de son épouse : « I'll just say that my profound hope has to do with your generosity. You are too generous not to try to forgive me » (*YD* 308)<sup>52</sup>. Sa demande étant acceptée par Russia, leur union est finalement frappée au coin de la réconciliation euphorique. La fiction amisienne semble ainsi prendre au pied de la lettre l'adage paradoxal de Michel Maffesoli selon qui la colère conjugale signifie paradoxalement l'amour : « La scène de ménage, expression triviale de la colère anthropologique, sert très souvent d'anamnèse à l'amour : souviens-toi, l'on s'est aimé, et l'on pourrait encore s'aimer » (Maffesoli 48)<sup>53</sup>.

De surcroît, la réconciliation passe outre la rivalité sexuelle. Ainsi, *The Rachel Papers* semble fonder sa dynamique sur l'antagonisme qui oppose Charles à Deforest et sur la colère du jeune Anglais lorsqu'il apprend que Rachel doit rentrer à Londres pour retrouver le bel Américain : « Next, he kicked one of the bed's iron legs, not quite as hard as he could, but hard enough to make him squawk with pain and surprise » (*RP* 132). Toutefois, l'issue de cette rivalité

---

<sup>50</sup> Dans un entretien accordé à Jonathan Heawood le 8 septembre 2002, Martin Amis évoque la possibilité de donner ce titre au roman qu'il est en train d'écrire et qui deviendra *Yellow Dog* : « I haven't got a title yet. Maybe *Men In Power*. One of the main characters is the King of England, Henry IX ». Jonathan Heawood, « The Slow Birthing of *Yellow Dog* », *Observer Review* 8 Sept. 2002b, 15 Dec. 2005 <<http://www.martinamisweb.com/commentary.shtml>>.

<sup>51</sup> Jacques Derrida, *La carte postale* (Paris : Flammarion, 1980) 69.

<sup>52</sup> Selon Gavin Keulks, cette lettre représente l'un des sommets affectifs du roman : « a melodramatic letter that tests the limits of pathos » (Keulks 2006: 173)

<sup>53</sup> Il est rejoint en cela par Jacques de Lacretelle qui souligne que la scène de ménage s'intègre souvent à un scénario érotique : « Pour beaucoup d'amants, les scènes de colère sont d'indispensables excitants ; elles amènent les violentes délices des accommodements » (Lacretelle 157).



est dénuée d'agressivité car DeForest emmène Rachel chez Charles à la fin du roman (*RP* 217) et, malgré la rupture, Rachel offre à Charles un ouvrage en guise d'apaisement : « She left a present, though, and a fairly significant one. The Annotated Blake » (*RP* 219). *The Information* repose sur un apaisement analogue dans la mesure où Richard pardonne l'adultère de sa femme, ce qui met un terme à son désir de vengeance envers Gwyn. C'est ce que résume le portrait humain et littéraire consacré à Gwyn qu'il se propose finalement de rédiger sur le mode dithyrambique : « In the peripheries of his mind he was already rewriting his Profile (It's not often. Clash the, roll out the, raise high the. Hats off to) and working on a way of forgiving Gina. A form of words. Because if he forgave her, she could never leave him now » (*I* 494). La réconciliation, qu'elle soit conjugale avec Gina ou amicale avec Gwyn, repose sur ce qu'Aristote dénomme dans *Poétique* un moment de reconnaissance : « la reconnaissance, comme d'ailleurs le nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance, amenant ou bien un passage de la haine à l'amitié ou bien de l'amitié à la haine chez les personnages destinés au malheur ou au bonheur » (*Poétique* 11 ; 1452a ; page 97). S'il serait exagéré d'affirmer que la reconnaissance débouche dans *The Information* sur l'amitié, le pardon face à l'offense propose une résolution du différend par la non violence, ce qui laisse entrevoir une suite possiblement heureuse. La mise en scène de la réconciliation au sein du couple comprend une forte dimension allégorique qui accuse plus encore le surgissement tonal de la *romance*<sup>54</sup>. *Money* contient en germe un fonctionnement similaire en relatant le retour à l'harmonie entre les personnages dénommés Alec et Ella, laquelle allégorise de par son prénom la féminité. Après sa sortie de prison et une vie de débauche ponctuée par des violences domestiques, Alec parvient en effet à un *modus vivendi* marital dans lequel il fait office d'homme au foyer. S'il constitue le soubassement tonal, l'excès comique du discours machiste n'exclut pas au bout du compte l'aveu du bonheur retrouvé dans le foyer, polytonalité habituelle de l'œuvre amisienne : « If I so much as uncap a tin of cider or stay too long in the bathroom, if I don't make her come one night she can dial 999 and I'm back in fucking priz... don't get me wrong. I'm thrilled to be here » (*M* 365). Le frisson de bonheur qu'Alec finit par confesser constitue un point de bascule tonal faisant glisser le texte vers un

---

<sup>54</sup> Si, comme cela a déjà été noté, la *romance* comprend une forte dimension allégorique, il en va de même pour Martin Amis et pour une grande partie de la fiction britannique contemporaine. Voir à ce sujet Catherine Bernard, « A Certain Hermeneutic Slant: Sublime Allegories in Contemporary English Fiction », *Contemporary Literature* 38.1 (Spring 1997a): 164-84 et « Allégorie et sublime dans la fiction anglaise contemporaine : quelques propositions d'analyse », *L'exil et l'allégorie dans le roman anglophone contemporain*, éd. Michel Morel (Paris : Messène, 1998) 13-22.

embryon de sentimentalité qui représente l'impression finale dégagee par cet extrait. Or l'image à la fois triste et heureuse du bonheur lié à la réconciliation conjugale rejaillit avec plus de vigueur dans « State of England », nouvelle écrite en 1996, qui force le trait pathétique de la réconciliation téléphonique entre Mal et Sheilagh : « By now Mal had both his arms round his head, like a mouth-organist. Because he was talking into his phone and crying into his sleeve » (HW 55)<sup>55</sup>. Ce moment d'euphorie repose sur l'allégorie et sur l'apocope car le prénom Sheilagh est régulièrement abrégé pour ne plus devenir qu'une simple syllabe « She ». En outre, l'expression « crying into his sleeve » met l'accent sur l'honnêteté, l'impudeur, la congruence des sentiments de Mal en référence à l'expression « to wear one's heart on one's sleeve ». L'allégorie affleure également dans *Yellow Dog* dans la mesure où Xan et Russia, de par leurs prénoms, semblent suggérer la réconciliation entre des pays, voire entre des continents. Le bonheur douloureux que le texte dépeint grâce à l'élan euphorique de la *romance* a pour effet de démontrer comment la fiction de Martin Amis est empreinte d'une forte sentimentalité qui s'intensifie au fil des œuvres et cohabite avec la comédie jusqu'à parfois l'excéder.

Confirmant l'importance du paradoxe dans l'esthétique amisienne, l'accession à l'irénique est médiatisée par l'*agōn* langagier. Les écrits de Martin Amis recyclent mais complexifient la propension de la *romance* à un certain manichéisme dans la mesure où les instants de plénitude relative sont construits sur la répétition de la négativité. Le dialogue qui scelle les retrouvailles entre Mal et Sheilagh l'atteste :

She said, 'If you come back—don't do it if you don't mean it.'  
'No way,' he said. 'No way, no day. No shape, no form...' (HW 60)

Comme le souligne la répétition de la négation qui frôle le bégaiement, le texte amisien semble se défier de la simplicité associée à la *romance* et préfère parvenir à l'*eirēnē* au terme d'un long cheminement mêlant *agōn* et négativité. Ce procédé de complexification esthétique est dupliqué dans la clause de « The Coincidence of the Arts » car la réconciliation s'appuie tout d'abord sur les questions interro-négatives posées par Mrs Pharsin (« '... So you're not going to murder me? You're not going to slag me off?' ») auxquelles Rodney répond par la négation chronique : « 'What? Oh no. No no. No' » (HW 111). Le refus de la colère est lui-même amené par un

---

<sup>55</sup> La réconciliation téléphonique dramatisée sur le mode pathétique dans « State of England » accuse l'évolution tonale de la fiction amisienne car *The Rachel Papers* fonde nombre de ses scènes comiques sur le téléphone (discussions entre Charles et ses amis adolescents, dialogues entre les amants, conversations entre Charles et ses professeurs) dans des passages qui ne sont pas sans évoquer l'inconséquence amoureuse des « Bright Young

procédé similaire car, lorsque Rock et Rodney abordent la problématique majeure de l'argent que Mrs Pharsin a dérobé à ce dernier, c'est la négativité systématique qui prédomine dans un dialogue proleptique de la réconciliation finale : « 'Why aren't you angrier?' / 'I don't know' » (HW 111). C'est donc par la négation que la fiction amisienne atteint l'*eirēnē*, comme si elle souhaitait complexifier la congruence de la *romance* pour en atténuer une certaine mièvrerie. Permettant de battre en brèche l'idée reçue selon laquelle la représentation de l'*agōn* débouche automatiquement sur une expérience esthétique lugubre, cette négativité ne fait que mettre plus encore en lumière le pathos inhérent à la fiction amisienne car la technique de la négation est, selon Janet Todd, typique de la littérature dite sentimentale qui use et abuse d'adjectifs ou de vocables négatifs pour mieux faire ressortir la bonté qu'elle feint temporairement d'occulter<sup>56</sup>.

Les différentes formes de concorde amoureuse sont en outre complétées par une réconciliation d'ordre social et racial. Alors que leur ultime nuit de passion amoureuse est placée sous le signe de la fureur (« She was *livid* » [HW 109]), le texte choisit au bout du compte de dépeindre l'apaisement en amenant, par une coïncidence improbable typique de la *romance*<sup>57</sup>, Mrs Pharsin et Rodney à se rencontrer par hasard après une ellipse d'environ deux années. Succédant à la colère, cette clausule irénique dépeint comment Mrs Pharsin, femme noire dont le texte met en avant le statut de roturière, et Rodney, un baronnet qui refuse d'utiliser son titre (HW 111), devisent sans animosité, symbolisant ainsi l'érosion du système de classe<sup>58</sup> et la restauration de la communication entre les sexes. Fondée sur la stichomythie qui délaisse son penchant comique et agonistique pour se faire l'instrument de l'irénique, leur conversation civilisée ambitionne littéralement de renouer le dialogue et s'apparente à ce que la linguistique dénomme la « communion phatique »<sup>59</sup> :

---

Things » de *Vile Bodies*. À l'inverse, la fiction plus récente de Martin Amis fait du téléphone l'instrument de la réconciliation et du bonheur amoureux retrouvé.

<sup>56</sup> « '[U]nkind', 'ungenerous' and 'unfeeling' [...] emphasize the goodness they negate » (Todd 1986: 5).

<sup>57</sup> Nathaniel Hawthorne dans la préface de *The Blithedale Romance* précise qu'il s'agit là d'un des privilèges accordés au « romancer » : « his work is not put exactly side by side with nature; and he is allowed a license with regard to every-day Probability, in view of the improved effects which he is bound to produce thereby ». Nathaniel Hawthorne, « Preface », *The Blithedale Romance* (1852; Oxford: OUP, 1991) 2.

<sup>58</sup> Ce passage permet de tempérer les accusations de snobisme et de racisme portées par Susie Thomas à l'encontre de l'œuvre amisienne censée souffrir de ces deux tares : « as a writer, Amis seems incapable of seeing beyond a narrow set of preconceptions about class and racial others ». Susie Thomas, « Posing as a Postmodernist: Race and Class in Martin Amis's *London Fields* », *London Journal* Sept. 2003, 7 July 2006 <<http://www.literarylondon.org/london-journal/september2003/thomas.html>>.

<sup>59</sup> La « communion phatique » qualifie la « fonction d'un énoncé qui a pour objet principal non de communiquer une information, d'exprimer un ordre ou un sentiment, mais de maintenir le contact entre le locuteur et l'interlocuteur

'So the rain held off.'  
 'Yeah. It's been nice.'  
 'Thought it looked like rain earlier.'  
 'Me too. Thought it was going to piss down.'  
 'But it held off.'  
 'Yeah,' she said. 'It held off.' (HW 113)

Loin de dénoter un psittacisme stérile, les nombreux échos et l'épiphore qui clôt tant le dialogue que la nouvelle suggèrent le consensus, lequel est renforcé par la circularité d'un échange fondé sur l'épanalepse. La réconciliation se fait littéralement entente. Comme dans le sublime<sup>60</sup>, le pathétique convoque divers sens car, outre l'ouïe, la vue traduit par le motif du sourire l'harmonie retrouvée. Délaissant les inhibitions de son éducation qui l'exhorte à proscrire toute émotion et notamment l'irritation (« In the Chinese restaurants of Chelsea you might have glimpsed him, being lunched and lectured by a heavy-smoking aunt, his arms folded in the tightness of his jacket, his upper lip philosophically seamed » [HW 82])<sup>61</sup>, Rodney se met, semble-t-il, à sourire : « He turned to the window. His upper lip did its thing: slowly folding into two » (HW 113). Cette paraphrase euphémisante et quelque peu énigmatique, ajoutée à l'atmosphère irénique qui nimbe une scène donnant l'impression d'être suspendue dans le temps<sup>62</sup>, plonge les personnages et le lecteur dans « l'étrange enchantement » romanesque dont parle la préface de *The Blithedale Romance* : « *strange enchantment* » (Hawthorne 1852: 2)<sup>63</sup>.

L'entente cordiale retrouvée entre Mrs Pharsin et Rodney comprend en outre une forte dimension raciale dans la mesure où il s'agit du seul acte non agonistique<sup>64</sup> de communication entre des membres de la communauté blanche et de la communauté noire. Plus explicitement, le pacte qui scelle la paix entre les deux anciens amants repose sur l'affabilité de Rodney, lequel

---

[...], ou de manifester conventionnellement un désir d'entrer en communication », ce qui peut être fait par des énoncés portant notamment sur la météorologie dont l'archétype est *Il fait beau* (Dubois 100).

<sup>60</sup> Voir « Introduction de la deuxième partie », page 225.

<sup>61</sup> La phraséologie adoptée par le texte n'est pas sans rappeler l'attitude communément dénommée « stiff upper lip » par laquelle, comme le soulignent Christophe André et François Lelord, les classes supérieures britanniques étaient censées contrôler l'expression de leurs émotions (André et Lelord 31).

<sup>62</sup> Il s'agit d'une des caractéristiques de la littérature du pardon que note Julia Kristeva dans la clause de *Crime et châtiment* : « Nous voici dans la scène bucolique de la fin : une journée claire et douce, une terre de soleil, le temps est arrêté ». La critique ajoute que le temps du pardon est « celui de la suspension du crime, le temps de la prescription ». Julia Kristeva, « Dostoiévski, l'écriture de la souffrance et le pardon », *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (Paris : Gallimard, 1987) 209-10, 213. La manière dont Kristeva décrit le pardon dans l'explicit de *Crime et châtiment* rappelle la réconciliation finale dramatisée dans la clause de *The Blue Afternoon* dont les affinités avec la *romance* ont été relevées par Jean-Michel Ganteau (2000b : 146).

<sup>63</sup> Cette caractéristique renvoie à la magie inhérente à la *romance* selon Fredric Jameson : « in particular, it would seem that the role of magic as such is considerable, if not indeed constitutive » (Jameson 141).

<sup>64</sup> Tout au long de la nouvelle, Mrs Pharsin refuse de parler à Rodney jusqu'au moment où elle assiste à l'humiliation de son mari et se met alors à agonir son amant.

refuse de céder à la colère concernant l'argent dérobé. Au contraire, son acceptation débonnaire du vol est mise en mots de manière à suggérer moins la culpabilité de la jeune femme que celle de Rodney : « 'Take it as...' he searched for the right word. Would 'reparations' answer? » (*HW* 113). Le substantif ainsi convoqué semble conférer à l'argent volé une valeur que la dogmatique décrit comme « satisfaisante » : l'argent semble en effet propre à racheter les fautes commises par Rodney. La nature de ces fautes est d'ordre racial car, de manière discrète mais persistante, le texte associe la fortune familiale héritée par Rodney et par Rock au commerce triangulaire : « But the Peels and the Robvilles alike had flourished at a time when every English adult with cash or credit owned a piece of it: a piece of slavery » (*HW* 88). Que l'enjeu de leur réconciliation ait partie liée avec une problématique raciale est soulignée par la technique dilatoire d'un texte qui use de manière cataphorique du pronom personnel objet « it », lequel aiguise l'intérêt du lecteur tout en retardant le décodage de l'information. La culpabilité de Rodney est enfin renforcée par l'aveu ambigu de ce dernier lorsqu'il découvre la violence conjugale dont est victime la jeune femme : « It was me. I put those marks on her » (*HW* 110). Ainsi, la réconciliation entre les deux anciens amants après une houleuse et douloureuse séparation débouche sur la dramatisation d'une justice poétique dont la teneur plutôt conservatrice, rappelant la manière dont le roman victorien condamne les scélérats<sup>65</sup>, est congruente avec le fonctionnement axiologique global de la *romance*. La richesse, lorsqu'elle est le fruit de crimes, constitue une tare morale que le texte sanctionne par la dynamique irénique du pardon. Il remédie à l'injustice en recourant à deux motifs de la littérature sentimentale : le peu d'importance accordé à l'argent et la compassion à l'égard des esclaves<sup>66</sup>.

La fiction amisienne métaphorise en outre la réconciliation raciale par le biais d'images météorologiques euphoriques, comme l'atteste la comparaison par laquelle « State of England » dépeint l'allégresse de Mal lorsqu'il parcourt Londres au bras de Linzi, une jeune fille d'origine indienne : « he had felt wonderfully evolved, like a racial rainbow, ready to encompass a new world » (*HW* 39). Grâce à l'évocation intertextuelle de l'émerveillement éprouvé par Miranda dans *The Tempest*, l'euphorie de Mal à se mouvoir dans un monde rendu le meilleur possible par

---

<sup>65</sup> Dans le chapitre intitulé « Coincidence » extrait de *The Art of Fiction*, David Lodge suggère en effet que l'axiologie victorienne repose sur le principe du « bien mal acquis ne profite jamais » : « Often this was linked with a Nemesis theme—the idea, dear to the Victorian heart, that wrongdoing will always be exposed in the end » (Lodge 1992a: 150). Martin Amis recycle cette justice poétique en évitant tout recours à la violence diégétique.

<sup>66</sup> « The sentimental attitude towards money [...], namely that it does not matter, is a common topic » (Ellis 15). Pour la pitié envers les esclaves, voir Ellis 5.

le multiculturalisme est transmise par l'image de l'arc-en-ciel, comme si l'*homo cosmopolitanus*, supplantant l'*homo furax*, constituait le dernier et parfait maillon de l'évolution humaine. Même si la sérénité météorologique contrecarre les sublimes et effroyables colères élémentaires<sup>67</sup>, l'essence éphémère de l'arc-en-ciel suggère la fragilité et l'instabilité de l'harmonie, à l'image de « The Coincidence of the Arts » dont la clause est placée sous la menace d'une averse. Loin des certitudes pérennes de la réconciliation comique, le surgissement de la *romance*, en suggérant le caractère fugace et instable d'une telle réconciliation, évoque le titre oxymoronique du chapitre 47 de *Dead Babies* : « A Bit Permanent » (*DB* 164-66). Ainsi, l'entente, qui succède à l'*agōn*, est donc bien un bonheur « pathétique » car le terme de « pathos » est lui-même lié à l'éphémère : « In reference to art, esp. ancient Greek art: The quality of the transient or emotional, as opposed to the permanent or ideal »<sup>68</sup>.

Même si sur le plan diégétique les figures de la colère semblent, en particulier dans certains écrits plus contemporains, supplantées par des motifs iréniques, l'indignation de la voix auctoriale ne cesse toutefois de résonner au fil de l'œuvre selon une dynamique mêlant sensibilité et satire que synthétise Sven Birkerts : « The Amis sensibility originates in a dark, mineral place: He cannot help but register and express the contemporary pageants of our age-old folly. He knows the crooked heart »<sup>69</sup>. La voix auctoriale instrumentalise la sentimentalité pour dénoncer notamment le cœur de l'homme corrompu par le racisme<sup>70</sup>. En effet, la réconciliation raciale dépeinte par « State of England » ou par « The Coincidence of the Arts » constitue, pour reprendre la métaphore par laquelle Ernest Hemingway définit son art poétique en 1932, la partie uniquement émergée de la condamnation des xénophobes. Même si la fiction amisienne est régulièrement vilipendée pour son prétendu racisme, la xénophobie est satirisée, comme le montre dès 1978 la nouvelle intitulée « Heavy Water »<sup>71</sup>. Lors d'une escale au Portugal, la mère de John s'imagine être importunée par un enfant puis par un clochard et, dans l'attitude passéiste que satirise Jimmy Porter<sup>72</sup>, se réfugie dans la nostalgie indignée d'une grandeur coloniale

<sup>67</sup> Voir « Chapitre IV », pages 260-72

<sup>68</sup> « Pathos », def. 3, *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed., 1989.

<sup>69</sup> Sven Birkerts, « The Twentieth Century Speaks », *Esquire* Feb. 99: 65.

<sup>70</sup> Concernant l'opinion de l'auteur sur le racisme qu'il relie au féminisme, voir « Chapitre III », page 213, note 94.

<sup>71</sup> La version de 1997 reproduite dans *Heavy Water and Other Stories* est quasiment identique au texte tel qu'il fut publié en 1978 dans *New Statesman*.

<sup>72</sup> Les parents d'Alison incarnent la noblesse et le colonialisme que Jimmy éreinte sans relâche : « Mummy was slumped over her pew in a heap—the noble, female rhino, pole-axed at last! And Daddy sat beside her, upright and

révolue : « Then she had a nasty turn when an old tramp started pestering them. ‘Go away,’ she said. That language: even the children and the tramps could speak it. And the British, she thought, once so proud, so bold... » (*HW* 124). Or la mère de John ne revêt aucune fonction de modèle diégétique tant le texte désavoue son comportement interlope et vampirique<sup>73</sup>. Aux yeux du lecteur donc, les prises de position de ce personnage constituent un contrepoint idéologique permettant de décrypter en creux l’idéologie du texte. *Other People* opère également sur le mode de la répulsion en relayant les accusations racistes proférées sous le coup de l’énervement par Russ : « Look at those mad coons » ; « They’re like fucking kids » ; « Well what the fuck difference does it make. They all look alike to me » ; « Atta boy, atta monkey,’ said Russ loudly. ‘... Bitch’ » (*OP* 127-28). La vulgarité, les déviances orthographiques et autres tics langagiers mettent moins en place un idiolecte, qui tendrait à individualiser Russ et à lui conférer une épaisseur psychologique, qu’un « idiot-lecte » trahissant l’indigence intellectuelle d’un personnage qui ironiquement fait du crétinisme l’apanage des étrangers. L’emportement du furieux qui se veut sardonique s’avère contre productif car, dans un manichéisme congruent avec le fonctionnement idéologique de la *romance*, le texte a tôt fait d’exposer l’imbécillité d’un personnage qui, suite à ses agissements envers Alan, ne bénéficie plus depuis longtemps déjà de la sympathie des lecteurs. Une satirisation analogue se produit dans « Bujak and the Strong Force or God’s Dice » étant donné que le héros éponyme se lance dans une tirade outrancièrement caricaturale par laquelle il tente de mettre au jour et de justifier la colère des Noirs vivant en Europe : « The blacks were fine, he grinningly argued, in a context of sun, surf and plentiful bananas; but in a Western city they were just children—understandably angry children too » (*EM* 33). Outre l’utilisation de l’adverbe « grinningly » qui déforme le faciès de Bujak<sup>74</sup>, le texte guide le lecteur en prenant soin d’insuffler au discours de Bujak une dimension caricaturalement rétrograde, fondée sur le cliché de l’infantilisme noir, et tellement en rupture avec l’horizon d’attente doxique du lecteur qu’elle ne peut que s’avérer caduque. En outre, Sam, dont le rôle de personnage-norme a déjà été souligné à propos de la question nucléaire<sup>75</sup>, s’étonne d’un tel pli de l’esprit dont il ne manque pas de souligner le caractère régressif : « It was 1980, the birth-year of

---

unafraid, dreaming of his days among the Indian Princes, and unable to believe he’d left his horsewhip at home » (Osborne 1956: 55 ; II, 1)

<sup>73</sup> Voir « Chapitre VIII », page 398, note 27.

<sup>74</sup> En outre, « grin » est négativement connoté selon le dictionnaire étymologique de Walter W. Skeat car ce verbe renvoie soit à « snarl » qui signifie « to growl as a surly dog » et a pour effet d’animaliser Bujak, soit à « grimace » qui est associé à la laideur : « an ugly look » (Skeat, « Grin » 250).

Solidarity, and Bujak was Polish. This combination of circumstances had led me to assume that Bujak was liberal in its sentiments. Actually it didn't follow » (*EM* 33). La nouvelle illustrant que Bujak fait fausse route avant son renoncement à la colère, le paradigme axiologique qu'il incarne (force, vengeance, racisme) est par ricochet entièrement désavoué. Dans le même recueil, « The Little Puppy That Could » démontre l'ineptie que constitue le rejet de l'étranger dans la mesure où le chiot, futur sauveur de la contrée, est à de multiples reprises en butte à la colère démonstrative des villageois : « The men mumbled and sneered. One woman yelled; another woman spat—spat at the little puppy » (*EM* 90) ; « in every case he had been thoroughly jeered and gestured at for his pains » (*EM* 92) ; « a group of women who shrieked and chanted at the little puppy, and made unpleasant faces, cowing him rather badly » (*EM* 106). Si le racisme est satirisé par le fonctionnement allégorique qu'affectionne la *romance*, le manichéisme qui caractérise également ce mode tend à être privilégié dans les écrits plus contemporains, comme si, par souci de congruence, le texte souhaitait désambiguïser la posture auctoriale. Ainsi, la saillie agressive d'Yvonne à l'encontre de la fiancée indienne de ce dernier (« So you're having a bit of bother making ends meet. Since you went off with that Lucozade » [*HW* 53]) est battue en brèche par le discours de Mal (« She ain't a Lucozade anyway. Come on, Yv. In this day and age? » [*HW* 53]) et par le narrateur qui prend soin en amont de baliser l'espace interprétatif dont jouit le lecteur en caricaturant le physique peu amène d'Yvonne : « his wife looking like a bank robber » (*HW* 52). L'étroitesse d'esprit de cette créature atrabilaire est en outre suggérée par la réification : « When closed, as now, it—Yv's mouth—looked like a copper coin stuck in a slot. No, there wasn't any slot; just the nicked rim of the penny jamming it » (*HW* 53). Par la technique métatextuelle de la correction, le lecteur entend la voix du narrateur dont la présence dans la rédaction du texte oriente les choix idéologiques que le lecteur doit faire. Par un écho interne au canon amisien, le terme injurieux de Lucozade dont use Yvonne se fait métonymique de Xan Meo, l'homme de la renaissance qui tire sa renommée de la publication d'un recueil de nouvelles intitulé *Lucozade* (*YD* 9). De surcroît, « The Coincidence of the Arts » suggère par l'intermédiaire de Rock que la violence est inhérente à la culture africaine (« it's in their culture » [*HW* 110]) avant d'opposer dans le dénouement un démenti formel à cette affirmation : « It had not escaped Rodney's plodding scrutiny that her face and her long bare arms were quite free of contusion. Violence: it's in their culture, Rock had said » (*HW* 112). Le message est d'autant plus

---

<sup>75</sup> Voir « Chapitre VII, Le progrès rétrograde », pages 312-25.



manifeste pour un lecteur de Martin Amis que *The Information* se montre encore plus ouvertement didactique : « Richard was gratified that his children felt at ease with and even envied black people. When he first met his first black person, the six-year-old Richard, despite much prepping and coaching and bribing, had burst into tears... » (I 31). Se fait ici entendre, à peine voilé derrière la voix du personnage, le parti pris de l'auteur ventriloque qui s'élève contre l'idéologie raciste et « sous-détermine » les choix axiologiques que le lecteur est amené à faire<sup>76</sup>, comme c'est le cas pour Mike dans *Night Train* selon Jean-Jacques Lecercle<sup>77</sup>. En recyclant le mode forain qu'est la *romance*<sup>78</sup>, la fiction de Martin Amis illustre la fonction que Jeanette Winterson prête à l'expérience esthétique authentique : « What has changed is my capacity of feeling. Art opens the heart » (Winterson 1995: 7). Aux antipodes de l'idée critique reçue selon laquelle les écrits amisien prônent le relativisme, voire le nihilisme que Kristeva définit comme « l'inaptitude au pardon »<sup>79</sup>, il serait plutôt à redouter, comme le craint Amis père<sup>80</sup>, que l'héritage irénique de la *romance* et son penchant pour le manichéisme ne fassent sombrer la fiction de Martin Amis dans la banalité des sentiments humanistes inféodés au politiquement correct. Le militantisme idéologique amisien s'adosse néanmoins à une expérience esthétique exigeante pour le lecteur grâce à laquelle la fiction de cet écrivain dépasse le statut de simple propagande politiquement correcte. *London Fields* par exemple dénonce l'inanité de la haine raciale par un jeu de mots aux connotations pourtant racistes : « Keith wasn't that bad. He had saving graces. He didn't hate people for ready-made reasons. He was at least *multiracial* in his outlook—thoughtlessly, hopelessly so. Intimate encounters with strange-hued women had

---

<sup>76</sup> L'on reprend ici le concept élaboré, dans le cadre du débat sur l'intentionnalité de l'auteur, par Ronald Shusterman qui souhaite ainsi démontrer l'inaliénable « emprise de l'auteur sur ses signes », et par conséquent tant sur le sens du texte que sur l'interprétation du lecteur. Voir Ronald Shusterman, « Knowledge and the Author: The Intentional Fallacy Revisited and (Perhaps) Removed », *Cycnos* 14.2 (1997): 111-25. Les principaux aspects de cette hypothèse sont repris et étoffés par le critique dans Lecercle et Shusterman, « Intentionnalité et sous-détermination : vers un modèle plus charitable de l'interprétation », 111-39.

<sup>77</sup> En effet, Jean-Jacques Lecercle voit dans le parlé très policé de Mike la présence en filigrane de Martin Amis : « [une] autre voix se fait ici entendre, un autre point de vue s'ajoute, et, par l'opération tropique de ce que l'on appelle la métalepse, un texte unique se fait porteur de deux voix : celle du personnage et celle de l'auteur qui l'anime tel un montreur de marionnettes » (Lecercle et Shusterman 2002 : 34).

<sup>78</sup> Selon Jean-Michel Ganteau en effet, la *romance* serait le mode de l'étranger, ou de l'autre : « In other words, as opposed to the novel, romance would tend to be concerned with things foreign in more than just one acceptation of the term, the foreign (from the Latin *fors, foris*) being associated with what is outside the walls of the city, what escapes common experience, what is more interested in the other than in the same ». Jean-Michel Ganteau, « Hearts Object: Jeanette Winterson and the Ethics of Absolutist Romance », *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, *Postmodern Studies* 35, ed. Susana Omega and Christian Gutleben (Amsterdam: Rodopi, 2004) 167.

<sup>79</sup> « L'inaptitude au pardon me semble en effet caractériser le nihilisme moderne ». Julia Kristeva, « Dostoïevski, une poétique du pardon », *Le pardon*, Collections Morales 4, éd. Olivier Abel (Paris : Autrement, 1996) 80.

sweetened him somewhat. [...] These were the chinks in his armour: God bless them all » (LF 4). La polysémie du substantif « chinks », lequel constitue en majuscule une insulte raciale, trahit l'axiologie d'un passage qui vectorise l'apaisement en bénissant le multiculturalisme de Keith. Grâce à cette expérience esthétique complexe qui privilégie l'édification par l'indirect et par le détour, le lecteur est amené à reconsidérer les passages qui pourraient être à première vue interprétés comme une apologie du racisme, notamment lorsque Keith terrorise puis apaise Lady Barnaby en lui faisant croire qu'elle vient d'être attaquée par de jeunes voyous noirs : « Keith calmed her with tales of his unpleasant experiences with our coloured brethren... » (LF 53). Les points de suspension constituent autant de clichés de l'esprit sur lesquels Keith s'appuie malicieusement, en tant que fripon lui-même, pour duper la vieille dame. Loin de propager l'idéologie raciste, le passage en démonte le prêt-à-penser intellectuel, s'inscrivant ainsi dans la guerre contre le cliché à laquelle se livre la fiction amisienne tant dans l'introduction de *The War Against Cliché* (War xv) que dans *London Fields* qui éreinte le livre écrit par Mark Asprey : « The whole thing is like this: a thesaurus of miserable clichés. It's an awful little piece of shit » (LF 325). Le processus d'édification du lecteur par le style atteint son paroxysme dans « State of England » :

They had a dog called Nigger. Their little black dog, their unofficial mascot, who dies, was called Nigger. You couldn't do that now. No way. In a film. Call a dog *Nigger*? No way, no day. Times change. Call a *black* dog Nigger? No shape, no form. Be down on you like a ... Call a dead black dog Nigger in a film? No way José. (HW 45)

Le martèlement découlant de la répétition du substantif injurieux « Nigger » est perpétuellement nié, ce qui montre une nouvelle fois que la négativité se fait l'outil de l'*eirēnē* dans ce monologue intérieur qui promeut la réconciliation raciale. L'impératif éthique se fonde sur une expérience esthétique exigeante qui met à l'honneur l'hypophore, comme le montrent les trois questions que Mal s'adresse et auxquelles il répond lui-même. Le texte clôt une réflexion sur les relations entre les communautés blanche et noire grâce à un homéotéleute portant sur le prénom hispanique José qui rime avec « way » et avec « day » pour mieux suggérer comment les replis stylistiques d'un discours qui flirte avec le racisme promeuvent *in fine* l'œcuménicité de l'harmonie raciale. La modélisation inhérente à la *romance* se loge chez Amis au cœur d'un style remarquable de complexité et d'opacité. Rien n'est moins surprenant : il s'agit en effet du credo maintes fois avancé par l'écrivain lui-même et de l'une des fonctions élémentaires de la rhétorique qui, pour

---

<sup>80</sup> Voir « Introduction générale », page 26.

Aristote, n'est autre qu'une « ramification de l'éthique »<sup>81</sup>. L'indignation satirique, en se faisant l'avocat de l'*eirēnē*, s'avère une force conciliatrice.

En parallèle à l'apologie de la réconciliation raciale, la fiction amisienne vitupère l'homophobie. Alors que *Money* regorge de « possibilités homosexuelles »<sup>82</sup>, la fiction brève de Martin Amis utilise le discours homophobe pour mieux le mettre en échec. Les brandons de discorde qui prêchent la haine contre les homosexuels sont satirisés dans « Bujak and the Strong Force or God's Dice », à l'instar du héros éponyme :

With the faggots, Bujak saw their plight, and their profusion, as an einsteinian (sic) matter also. He confessed to the fantasy of leading a cavalry charge against the streets and their strange ensembles—the sound of the hooves; the twirling cutlasses. 'A desire which I suppress of course. But if I could just press a button,' he added, greedily eyeing the pedaly, the czarnuchy, the street-dwellers as they turned and gesticulated and reshuffled and moved on. (*EM* 33)

Or Bujak invalide ses propres propos en convoquant l'image du bouton exterminateur qui ne manque pas de rappeler le bouton nucléaire que le texte satirise de manière très virulente. « Straight Fiction » dramatise un désir analogue d'extermination en créant un monde anti-réaliste<sup>83</sup> dans lequel les hétérosexuels sont opprimés par les homosexuels qui constituent la norme et le groupe dominant. L'hétérophobie de personnages homosexuels y est exprimée par le biais principalement de l'agressivité indignée de Kico qui ne cesse d'agonir d'ignominies les hétérosexuels (« So you think they okay. You think they the same » [*HW* 169] ; « And thass what they are, men. Fuckin' animals » [*HW* 169]) lorsqu'il n'est pas en train de prôner la déportation ou l'extermination : « Take them to fuckin' Madagascar. That's what they need » (*HW* 168) ; « They should be fuckin' killed, men » (*HW* 168). Sur le principe déjà éprouvé de « l'idiot-lecte », la syntaxe déviante et la prononciation vulgaire du personnage inculte consignent l'ineptie de l'orateur, de son discours hétérophobe et, par voie de conséquence, des lieux communs homophobes sur lesquels il se calque (animalité, sous-humanité). A l'instar ce qui se produit dans *Time's Arrow*, le monde inversé créé par « Straight Fiction » exige du lecteur qu'il renormalise le discours hétérophobe en le convertissant en discours homophobe dont l'inanité est,

---

<sup>81</sup> Comme le rappelle Gisèle Mathieu Castellani (139-40).

<sup>82</sup> C'est ce montre l'article d'Emma Parker dont la conclusion se veut univoque : « Through the elaboration of a queer perspective, *Money's* powerful critique of capitalism is vitally combined with an equally powerful and previously unacknowledged critique of heteropatriarchy » (Parker 69).

<sup>83</sup> Pour dépeindre le monde parallèle ainsi créé par « Straight Fiction », James Diedrick va même jusqu'à postuler qu'il s'agit d'une nouvelle tentative pour écrire de la science-fiction dont l'importance dans l'œuvre de Martin Amis est notée au « Chapitre V ». James Diedrick, « J. G. Ballard's 'Inner Space' and the Early Fiction of Martin Amis », *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, ed. Gavin Keulks (New York: Palgrave, 2006) 195.

par ricochet, démontrée. En critiquant le patriarcat hétérosexuel qui constitue la norme oppressante du monde phénoménal contemporain, « Straight Fiction » se conforme au mot d'ordre idéologique de Jeanette Winterson : « Literature is not a lecture delivered to a special interest group, it is a force that unites its audience. The sub-groups are broken down » (Winterson 1995: 106). Par la réconciliation, qu'elle soit mise en scène ou prônée, se fait jour la volonté dans la fiction amisienne de parvenir à une unité collective, ce que l'écrivain dénomme en entretien une « conscience d'espèce » : « species consciousness—something over and above nationalisms, blocs, religions, ethnicities » (Amis 2001).

### **IX.3. La transcendance.**

La *romance* engendre en outre un embryon de transcendance dont l'euphorie, comme c'est le cas pour la réconciliation, est atténuée par une expérience esthétique complexe, mêlant ironie et polytonalité. Comme si le texte souhaitait éviter un optimisme béat qui détonnerait avec un *Zeitgeist* plutôt cynique, le renouveau cosmique se fait sentir sur le mode hésitant dans l'*explicit* de *London Fields*, lequel accorde une grande importance à l'aube et à l'accroissement des jours esquissant la possibilité d'un nouveau départ tellement fragile qu'il n'éclipse pas totalement le soubassement apocalyptique du roman : « Dawn is coming. Today, I think, the sun will start to climb a little higher in the sky. After its incensed stare at the planet. Its fiery stare, which asked a fiery question. The clouds have their old colour back, their old English colour: the colour of a soft-boiled egg, shelled by city-fingers » (LF 470). La clausule de *The Information*, qui se déroule au printemps (I 479), montre une similaire tension paradoxale vers la renaissance car elle met à l'honneur tant la violence du vent (« All the rumours of wind now gathered themselves, in riptide » [I 494]) que l'harmonie climatique : « And that was the blossoms gone for another year. But for a while longer they flew in festive and hysterical profusion, as if all the trees were suddenly getting married » (I 494). *The Information* se cantonne donc plutôt à présenter une tension vers l'idéalisme qu'il ne dépeint l'Arcadie terrestre. De plus, *The Information* met en scène l'apaisement universel au moyen d'une référence intertextuelle à Isaïe : « how did the fable end? –so that the lion might lie down with the lamb... » (I 44)<sup>84</sup>. Evoquant la

---

<sup>84</sup> Deux passages de la Bible semblent constituer l'hypotexte de ce réseau d'images favorisant l'apaisement universel qui succède à la violence : « The wolf also shall dwell with the lamb, and the leopard shall lie down with the kid; and the calf and the young lion and the fatling together; and a little child shall lead them. And the cow and the bear shall

manière dont Amis en entretien dépeint le jardin d'Eden<sup>85</sup>, cette image est reprise en aval dans le texte, l'accent étant mis sur la probabilité : « and the lion can lie down with the lamb. The lion can and must lie down with the lamb » (*I* 199). Toutefois, ponctué par une ironie semblable à celle qui préside à l'émergence du discours irénique, *The Information* s'empresse de tempérer par le démotique l'élan euphorique mis en place : « He thought: the lion will lie down with the lamb. The lion can and must lie down with the lamb. But he doesn't have to fuck it. Unless they both say it's cool » (*I* 450). Même si, comme le montrent les deux dernières propositions de cet extrait, la *romance* n'acquiert pas le statut de « dominante tonale »<sup>86</sup>, l'ironie consubstantielle à l'œuvre amisienne est toutefois fortement concurrencée par une tonalité apaisée et euphorique.

De même, la fiction amisienne hésite à s'adonner sans retenue aux délices de la transcendance amoureuse et préfère, dans un premier temps tout du moins, afficher une grande défiance envers la sentimentalité. Les histoires d'amour tendent en effet à être relatées sur un mode extrêmement prosaïque. La clause de « Bujak and the Strong Force *or* God's Dice » concilie par exemple renoncement à la vengeance et redécouverte de l'amour en privilégiant l'euphémisme et le détachement ironique : « The violence with which the fiftyish redhead scolded Bujak about his appearance made it plain to me that there was some romantic attachment » (*EM* 45). Comme si elle souhaitait esquisser tout excès de mièvrerie, la nouvelle semble rétive à représenter sans artifice la sentimentalité et maintient une distance ironique en ressuscitant le sujet amoureux par le biais du stéréotype machiste de la virago. Présente en arrière-plan, la colère ne peut toutefois empêcher qu'affleure l'amour. Alors qu'il dramatise à maintes reprises l'affect colère, *Money*, fait preuve d'une grande pudeur à écrire l'impudeur inhérente au sentiment amoureux, comme si le narrateur irascible se faisait soudain timide : « I was out of my mind with sobriety, teetotalled—I felt lightheaded, I felt downright drunk, eating dinner up here with this sicko who saw nothing in me but myself » (*M* 215). Le texte choisit de métaphoriser l'amour par un enivrement paradoxalement fruit de l'abstinence et par le dérangement mental (« sicko »), laissant ainsi entendre que l'amour peut, à l'instar de la colère, dangereusement perturber les facultés mentales. En outre, John Self, lorsqu'il présente au lecteur sa dernière compagne, recourt à son habituelle vulgarité : « *I've got a new girlfriend, thank*

---

feed; their young ones shall lie down together: and the lion shall eat straw like the ox » (Isa. 11.6-7) ; « The wolf and the lamb shall feed together, and the lion shall eat straw like the bullock; and dust *shall be* the serpent's meat. They shall not hurt nor destroy in all my holy mountain, saith the LORD » (Isa. 65.25).

<sup>85</sup> « [T]he lion layed (sic) down with the lamb » (Laurence and McGee).

<sup>86</sup> Il s'agit d'un terme emprunté aux formalistes russes (McHale 1987: 4).

*Christ. She's called Georgina [...] a big girl, sort of a fat nurse* » (M 386). Même si l'atrabilaire amoureux instrumentalise la vulgarité pour pervertir la transcendance amoureuse, le masque ironique ne parvient toutefois pas à contrecarrer l'émergence de sentiments véritables, le texte glissant irrémédiablement vers l'exaltation de l'amour : « *She's about my weight and we really hit it off. Georgina has got big... She's got a big heart, that Georgina* » (M 387). En passant de la carnalité à la sensibilité, toute violence amoureuse est proscrite, le prédicat « hit off » supplantant le prédicat « hit ». Présente seulement comme un souvenir, la colère conduisant à la violence domestique s'estompe pour ouvrir la voie à la force de l'attachement amoureux qui laisse présager une fin heureuse pour les deux personnages<sup>87</sup>. Quoique le comique constitue la tonalité fondatrice de *Money*, le passage de la brutalité et de la sexualité au sentiment, métonymisé par le « gros cœur » de Georgina, annonce la dynamique du discours amoureux de « Straight Fiction ». En effet, *l'explicit* de cette nouvelle met à l'honneur la conversion de Cleve à l'hétérosexualité et le texte délaisse la carnalité au profit de la sensibilité amoureuse : « Get this. He says it's not her tits and ass he 'admires.' It's her wrists. It's her collarbone » (HW 182). S'il est acquis que la fiction amisienne s'entête à se colleter avec l'aporie du monde, elle le fait avec l'aide euphorique du viatique de l'amour, ce qui, au bout du compte, confirme la théorie d'Umberto Eco dans *Postscript to the Name of the Rose* pour qui, malgré le toujours déjà dit inhérent au sentimental dans une ère postmoderne, le discours de l'amour finit par émerger :

I think of the postmodern attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows he cannot say to her, 'I love you madly', because he knows that she knows (and she knows that he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still, there is a solution. He can say, 'As Barbara Cartland would put it, I love you madly'. At this point, having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman: that he loves her, but he loves her in an age of lost innocence<sup>88</sup>.

Ainsi, la transcendance de la *romance* passe chez Amis par l'importance accordée moins à la colère qu'à l'amour, affect qui joue un rôle primordial dans la définition de ce mode littéraire. La dialectique opposant colère et amour s'incarne dans « The Little Puppy That Could » qui combine l'esquisse d'un renouveau cosmique à l'un des motifs centraux de la *romance* : la quête

---

<sup>87</sup> Dans l'entretien qu'il accorde à John Haffenden en 1984, Martin Amis considère que la clause de *Money* marque une évolution positive dans sa carrière : « John Self in *Money* ends up as a tramp, and yet I feel that it's my first happy ending. [...] I don't know if you noticed, but the only semi-colon in the book appears in the last sentence, which is meant to be a mighty clue to the idea that he's slowing down... because at one point he has said that he wants some semi-colons in his life. He wants to slow down and look at the scenery » (Haffenden 14). L'auteur réaffirme cette idée en 1987 : « [Self] gets a foothold just before the last gulch. I regard that as, in fact, my happiest ending so far » (McGrath 190).

<sup>88</sup> Umberto Eco, *Postscript to the Name of the Rose*, trans. William Weaver (London: Harcourt, 1984) 67.

tripartite. Frye résume ainsi ce motif : « the *agon* or conflict, the *pathos* or death-struggle, and the *anagnorisis* or discovery, the recognition of the hero who has clearly proved himself to be a hero even if he does not survive the conflict » (Northrop Frye 187). Calqué sur le mythe d'Andromède<sup>89</sup>, le schéma actantiel de « The Little Puppy That Could » dépeint l'*agōn* qui oppose la bête fauve et cannibale, avatar du dragon de la *romance*<sup>90</sup>, au chiot éponyme qui incarne le double inversé du chien maléfique : « its own reverse image, its antimatter or Antichrist » (EM 114). L'hostilité entre les antagonistes conduit à l'affrontement final au terme duquel le monstre sanguinaire est terrassé et entraîne Jackajack dans la mort. Se conformant toutefois au dénouement heureux de l'hypotexte mythique, Amis, sur le mode anti-réaliste que promeut la *romance*, ajoute la péripétie finale de la renaissance et de la métamorphose, puisque Jackajack, censé avoir disparu avec le monstre, réapparaît, tel un chevalier ou un prince après l'épreuve du feu, sous les traits harmonieux d'un séduisant garçon : « The boy stood there, against a swirl of stars, his body still marked by the claws and the flames » (EM 117). Malgré les stigmates d'un passé mutilant placé sous le signe de la violence nucléaire, le mythe d'Andromède, récit euphorique du bonheur amoureux, est complété par le mythe du phénix qui symbolise par excellence le renouveau. Bien qu'elle soit imprégnée de pathos (« She reached up to touch the tears in his human eyes » [EM 117]), la clause allégorise d'autant plus clairement la renaissance possible de l'humanité débarrassée des colères de l'atome et de la bête sanguinaire qu'elle met en exergue la verticalité lors de la réunion des jeunes gens : « They stood together on the hilltop and gazed down at their new world » (EM 118). La veine utopique typique du monde idéal de la *romance* triomphe car l'ultime syntagme nominal (« their new world ») fait écho moins à Aldous Huxley qu'au « brave new world » enthousiaste lancé par Miranda dans *The*

---

<sup>89</sup> La fin du livre IV et le début du livre V des *Métamorphoses* d'Ovide rapportent qu'Andromède, fille de Céphée et de Cassiopée, est une jeune princesse d'ascendance divine car elle est l'arrière petite-fille du Dieu Hermès. Cassiopée, en prétendant qu'Andromède était plus belle que les Néréïdes, offensa les nymphes qui se plaignirent à leur père, Poséidon, lequel envoya un serpent marin ravager la contrée. L'oracle d'Ammon déclara alors qu'Andromède devait être livrée au monstre et fut à cet effet enchaînée à un rocher au pied d'une falaise. Persée l'aperçut alors qu'il volait dans les airs grâce à ses sandales ailées, et tomba amoureux d'elle. Il obtint de ses parents la promesse que, s'il triomphait du monstre, il pourrait épouser Andromède. Après avoir tué le monstre, il délivra Andromède et prit possession de sa récompense. Cette dernière ayant toutefois déjà été promise à son oncle Phinée, Ovide raconte au début du livre V comment Phinée, à la tête d'une troupe armée, vint troubler le mariage bien décidé à récupérer sa promise. Mais Persée, avec la tête de la Gorgone, pétrifia ses adversaires, dont Phinée. Les jeunes mariés coulèrent alors des jours heureux, avant d'être finalement placés parmi les étoiles. Ovide, *Les métamorphoses*, traduit du latin par Danièle Robert (Arles : Actes Sud, 1992) 184-207.

<sup>90</sup> « The central form of quest-romance is the dragon-killing theme exemplified in the stories of St. George and Perseus » (Northrop Frye 189). Andromède est en outre citée par le critique comme l'un des personnages typiques de la *romance* (Northrop Frye 196). Sur le chien-dragon de la nouvelle, voir « Chapitre IV », page 247.

*Tempest* (V, 1). Succédant à la colère du fauve maléfique, le surgissement de la *romance* au cœur de la tonalité en apparence gothique, voire dystopique de la nouvelle, rallume la flamme de l'amour et de l'espoir en traçant les voies d'un monde véritablement meilleur par le biais de l'émerveillement mis à l'honneur par Congreve (« Wonder » [Congreve 33]).

Les rémanences de la *romance*, dans une dynamique conservatrice, problématissent la carnalité pornographique qu'affectionnent les furieux. Cette dernière entre en effet en concurrence avec le sentiment amoureux, comme l'atteste l'affirmation de Kate visant à rassurer Clint : « it's not size th@ matters, clint (sic). It's love th@ matters » (YD 103). Alors que l'attirance de Xan pour Karla se fonde sur l'amour (« The trouble was that he thought he loved her » [YD 296]), l'opposition entre la sexualité pornographique qu'incarne la jeune femme et le sentiment amoureux perd de sa violence et se sentimentalise dans la mesure où Burl révèle la sentimentalité de Karla White :

'You know what she does when she gets aroused? She weeps.'  
'She weeps?'  
'Hot tears. Then everything stops. She stops. Then you stop.' (YD 295)

S'il est désigné sous l'appellation « Sextown » ou « Fucktown », le temple de la pornographie ne se dénomme-t-il pas également « Lovetown » (YD 285-86, 304) ? Ainsi, comme le diagnostique Gavin Keulks, *Yellow Dog* tente *in fine* de réaffirmer la suprématie de l'amour malgré l'ubiquité pornographique : « the reconfirmation of love in the face of pornography » (Keulks 2006: 170). Or ce verdict qui s'applique en premier lieu à *Yellow Dog* peut s'avérer pertinent pour l'appréhension de romans antérieurs dans la mesure où la dialectique de l'amour et de la pornographie s'observe dès *Money*, roman que Martin Amis lui-même rapproche de *Yellow Dog*<sup>91</sup>. En effet, grâce à la binarité archétypale caractéristique de la *romance*, la sexualité pornographique incarnée par Selina Street, dont le patronyme accuse le statut de péripatéticienne<sup>92</sup>, est mise en regard de l'amour éthéré pratiqué par Martina dans laquelle est proscrite toute violence bestiale et dégradante : « What she likes is to writhe and linger, to find the point and then, tuned to the optimum, locked very tight, to dance the level dance with urgency, with address, with—with feeling. She works on direct lines. She likes it this way, that

---

<sup>91</sup> Dans une entrevue consacrée à la genèse de *Yellow Dog*, l'écrivain suggère que la comédie de son nouveau roman se rapprochera moins de *The Rachel Papers*, comme le suggère le journaliste, que de *Money* : « No, more like *Money*, perhaps » (Heawood 2002b). La critique, à l'instar de Keith Gessen, s'est fait l'écho de cet héritage tout en le problématissant : « *Money*, the book whose themes *Yellow Dog* picks up but travestites » (Gessen 53).

<sup>92</sup> « As her surname 'Street' suggests, Selina's relationship with Self aligns her with a 'streetwalker' or prostitute » (Parker 58).



way, but feelingly, humanly » (*M* 322). Or le personnage de Martina Twain, Emma Parker le soulignait encore récemment, joue le rôle de double ou de masque de l'auteur<sup>93</sup>, ce qui lui confère un statut axiologique supérieur. L'éducation sexuelle de John Self entreprise sous la coupe de Selina Street entre en concurrence avec une véritable éducation sentimentale qui civilise le furieux en restaurant les sentiments au-delà de la pornographie, industrie qui prononce pour Amis la mort du sentiment : « porno is littered—porno is heaped—with the deaths of feelings » (Amis 2000: 190). Même si *Money* est considéré comme la quintessence du postmodernisme (« a decidedly classical postmodern work » [Keulks 2006: 160]), ce roman contient en germe les modalités de dépassement de l'ère postmoderne dont le déclin de l'affect constitue, selon Jameson, l'un des traits définitoires<sup>94</sup>. De la même manière, *London Fields* a beau mettre en scène les exhibitions pornographiques dont Nicola gratifie Keith (*LF* 201, 268, 320, 397, 421), il n'en demeure pas moins vrai que le texte rappelle la nécessité de l'amour : « Perhaps love was dying, was already dead. One more catastrophe. The death of God was possibly survivable in the end. But if love was going the same way, if love was going out with God... » (*LF* 132). Le jeu de mots final quelque peu grivois ne fait qu'enjoliver la leçon transmise aux lecteurs, leçon qui allie sensibilité et conservatisme puisqu'elle érige l'amour en valeur majeure dans un système qui fait du dépassement de la colère diégétique l'un de ses enjeux esthétiques.

La transcendance amoureuse mise à l'honneur par la *romance* fait d'autant plus ouvertement l'apologie de valeurs traditionnelles qu'est encensée la fidélité, à savoir l'un des piliers de ce mode (Fuchs 6). Pour preuve, *Yellow Dog* met sur le même plan l'amour idéalisé véhiculé par le mot « Epithalamium » (*YD* 308), faisant écho au chapitre du même nom (*YD* 207-11), et la fidélité : « Remember that word we loved: epithalamium. (I've just looked it up and burst into tears.) I was faithful to you and you were faithful to me. Fidelity is all we've got. Take that away now and there's nothing. Fidelity is epithalamium. Epithalamium » (*YD* 209-10). *Money* accorde un espace diégétique important à la sentimentalité de la *romance* en dépeignant la retransmission télévisée du mariage royal entre Charles et Diana, événement qui provoque l'émoi tant de Self que du personnage dénommé Martin Amis : « All England dances. I looked at Martin again and—I swear, I promise—I saw a grey tear glint in those heavy eyes. Love and marriage. The horses ticking down the long slide » (*M* 263). L'hymen, dont le conventionnalisme s'inscrit dans l'axiologie conservatrice que privilégie la *romance*, induit une tonalité qui se définit comme

---

<sup>93</sup> « Martina Twain and Martin A(mis) are doubles (*twain/two*) » (Parker 68).

un pathos euphorique. *A contrario*, l'infidélité génère un pathos dysphorique, comme lorsque Martina Twain constate l'inconstance de John qui se laisse duper par la vengeance de Selina Street. Pour parvenir à ses fins, cette dernière instrumentalise la sentimentalité : « You know, it's funny, how sentimental I am about you » (*M* 344). La colère de Martina qui ponctue cet incident (« I think she even stamped her foot » [*M* 347]) est mise sous le boisseau par le pathétique : « A pretty adult situation, and yet Martina looked like a child. She looked like a child who has suffered more reverses in a single day than ever before in living memory » (*M* 346-47). Il semble donc bien que Martin Amis se propose de tempérer l'ironie, le détachement et l'artificialité d'une certaine pratique postmoderne, pour créer une œuvre qui, si elle se veut marquée par la sentimentalité, reste toutefois plus pudique que l'expressionnisme total de la *romance* traditionnelle. Tout se passe comme si Amis proposait un *aggiornamento* du postmodernisme par l'adjonction d'une dose de *romance*, confirmant ainsi le postulat critique émis par Gavin Keulks : « a striving to *sanitize* postmodernism of its nihilist excess while restoring a degree of *sanity*, of emotional value and sincerity, to its fictional worlds » (Keulks 2006: 161). Il s'agit bel et bien d'une évolution dans la carrière d'un écrivain qui, dans un compte rendu consacré en 1981 à *Brideshead Revisited*, éreinte la sentimentalité : « Waugh's snobbery is revealed here as a failure of imagination, an artistic failure; it is stock-response, like sentimentality » (*War* 202).

Le renouveau fondé sur la sentimentalité explique l'émergence du discours de l'amour courtois, comme le suggère le chapitre de *Yellow Dog* éloquentement intitulé « Courtly Love » (*YD* 323-26) qui se clôt sur la déclaration d'amour platonique de Brendan envers Victoria : « He would love, and she would never know. So then: twenty or thirty winters without a kiss, a touch, a considering glance. And this love of his would be a hundred, no, a thousand times more than he deserved » (*YD* 326). De plus, « The Little Puppy That Could », en parallèle à la dramatisation de la fureur mortifère, s'enrichit du discours amoureux qu'instrumentalise la *romance* pour parvenir à ses fins (Beer 23) par le biais de la passion qui anime le chiot envers Andromeda : « Through the spokes of his wet lashes, and what with all the photospheric brilliance above and behind her, well, she looked—she looked to him like a stern and formidable angel, divine essence, a Power, a dominion, a Throne, covered in prismatic jewellery, sliding down the sun's rays » (*EM* 96). De surcroît, *Money* est encore une fois remarquable pour son élan amoureux transcendant typique de

---

<sup>94</sup> Voir « Introduction de la troisième partie », page 347.

la *romance*. Ainsi, lorsque John Self décrit Martina Twain sous les traits d'une divinité, le texte délaisse l'ironie pour faire place à l'authenticité des sentiments :

Stared at closely, the water from her hose looked like all kinds of weather. Like rain, naturally, but also hail, snow, rainbows. Stormy weather. She could fill the air with sun or thunder at the touch of her tap. I always thought that if I ever met the weather god then there'd be hell to pay. I'd demand satisfaction, certainly. But she's my weather god for now, and *I'm* not complaining. In her face I see... I see it in her stance, over the troughs of the beds. Let me shift that for you, I might say. 'You're a prince'. (*M* 320)

Outre qu'il a le pouvoir magique de métamorphoser l'atrabilaire abject en prince, l'amour prend corps dans l'image de la foudre. Alors qu'elle symbolise la colère sublime, la foudre est supplantée par le coup de foudre amoureux et la transcendance de l'amour est complétée par la fertilité de l'eau d'arrosage qui semble en outre posséder un pouvoir lustral. L'imagerie météorologique refait surface dans *London Fields* pour prêter à l'amour une transcendance analogue : « It comes in leaps and bounds. Sometimes it comes, not as thunder, but as lightning » (*LF* 102). La transcendance amoureuse recycle donc les métonymes des colères élémentaires que sont le tonnerre et la foudre pour leur conférer l'élan euphorique de la *romance*. L'*eirēnē* se fait d'autant plus dynamique<sup>95</sup> que le renouveau est métaphorisé par la célérité de la lumière : « If love travels at the speed of light then it could have other powers just on the edge of the possible » (*LF* 470). En soulignant le miracle de l'amour, la transcendance amoureuse chez Amis ressortit à la dynamique des conte de fées, dont les mécanismes font partie intégrante de la *romance*, que ce soit pour Barbara Fuchs (« that fairy-tale feeling » [Fuchs 2]) ou pour Gillian Beer : « the romance is akin to fairy-tale » (Beer 19).

L'exaltation de l'amour s'enrichit d'une célébration de la féminité, laquelle n'est pas toujours corruptrice<sup>96</sup>, tant s'en faut, puisque la femme fait aussi office de médiatrice de la grâce. A l'image d'Irene dans *Time's Arrow*, dont le prénom offre un contrepoint apaisant à l'entité mortifère qu'incarne Tod, Karla White dans *Yellow Dog* se fait l'ambassadrice de la paix car elle fait infléchir Joseph Andrews qui prête serment de ne pas se venger de Xan : « See. Cora've (sic) made me promise I won't hurt him » (*YD* 317). Dès *Money*, la fiction amisienne valorise le rôle apaisant de la femme en attribuant une valeur potentiellement rédemptrice à feu la mère de John

---

<sup>95</sup> L'on voit ici les éventuelles limites de l'hypothèse soutenue par Jean-Jacques Lecercle qui associe systématiquement l'*eirēnē* à la stase et l'*agōn* au mouvement. Sur la « prétendue stase de l'*eirēnē* », Ronald Shusterman se montre plus prudent en soulignant qu'il n'existe pas une incompatibilité logique entre *eirēnē* et mouvement (Lecercle et Shusterman 47, 73).

<sup>96</sup> Sur les portraits de femmes corruptrices, voir « Chapitre III », pages 198-200.

et à Martina Twain<sup>97</sup>. C'est ce qu'atteste le repas pris par John Self en compagnie de Martina : « It soothed me » (*M* 131). A l'instar d'un remède parégorique, la compagnie de la femme apaise et soulage l'intempérant, purgé de colère. La fiction amisienne insuffle au motif de la rédemption par le féminin une dimension d'autant plus ouvertement religieuse que la femme semble même douée du pouvoir christique de soigner les maux qui exaspèrent John Self : « Martina, she's even cured my tinnitus. Not a squeak for over three hours » (*M* 136). Les dernières pages du roman mettent également en exergue l'influence salutaire de Georgina sur John Self : « *I can't complain, though. Thanks to Georgina, I'm a lot fitter than I used to be* » (*M* 390). Le pouvoir dont jouit la femme atteint son acmé dans le motif du baiser qui, outre qu'il possède le pouvoir de vie ou de mort sur l'homme, soigne l'abjection : « When my lips meet hers, so critically, it's the kiss of life, it is the kiss of death—it takes too to kiss. In her presence and her light I sometimes think... perhaps, perhaps there is no need, perhaps there is no need to feel so ashamed » (*M* 316-17). « [N]é du bouche à bouche de deux voix dénudés »<sup>98</sup>, le baiser symbolise la communion que rend possible l'amour dans un discours passionné qui recourt à l'image religieuse du halo pour glorifier le féminin comme une nouvelle divinité. La divinisation de la femme se fait littérale (« Here is a secret that nobody knows: God is a woman. Look around! *Of course She is* » [*M* 143]) et le cri du cœur de John Self est repris par Xan Meo qui lui octroie une tonalité politique : « He was a good modern person; was a liberal, a feminist (indeed a gynocrat [...]) » (*YD* 10). Ainsi, comme nous invitent à le faire les patronymes Self et Meo, ces personnages font entendre la voix auctoriale qui résonne avec d'autant plus de clarté qu'il s'agit là d'une expression employée par l'écrivain lui-même dans un entretien daté de 2001, ce qui correspond à la période de composition de *Yellow Dog* : « I think I am—like Ian McEwan—one of the feminist writers of my generation. And I'm on the point of declaring myself an outright gynocrat »<sup>99</sup>.

En accord avec la *romance* qui privilégie l'innocence et la nostalgie (« Romance [...] expresses a powerful longing for what came before » [Fuchs 6]), le surgissement de la

<sup>97</sup> Selon Emma Parker, ces deux femmes possèdent des pouvoirs rédempteurs : « Self's absent mother and Martina Twain [...] both represent potentially redemptive feminine values » (Parker 60).

<sup>98</sup> Jean-François Lyotard, « Glose sur la résistance », *Le postmodernisme expliqué aux enfants* (Paris : Galilée, 1986) 144.

<sup>99</sup> Claudia Fitzherbert, « Amis on Amis », *Telegraph* 12 Nov. 2001, 1 June 2006 <<http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2001/11/12/bamis12.xml>>. Dans un entretien postérieur daté de 2004, Martin Amis souligne ce qu'il appelle le féminisme de *Money* : « I think it's a feminist novel. The lesson of feminism is presented to him [John Self]. He doesn't quite get it, but it's there and it's dramatized » (Weich). Dans le même entretien il affirme : « Someone said, 'If you had, in one word, to say what you'd been writing about these last thirty years, what

transcendance dans la fiction amisienne idéalise la figure de l'enfant, lequel est censé posséder des pouvoirs rédempteurs qu'illustre particulièrement *Yellow Dog*. Ce roman, en effet, signifie la rédemption totale de Xan par le plaisir qu'il éprouve à regarder Sophie se lever et se mettre à marcher dans la scène finale (*YD* 338), dans un chapitre nostalgiquement intitulé « When They Were Small ». L'euphorie de cette clause, la plus enthousiaste du *corpus*<sup>100</sup>, est amplifiée par le fait que Sophie se lève et se mette à marcher de manière instable, ce qui symbolise le bonheur retrouvé mais fragile qu'affectionne la *romance*<sup>101</sup>. La toute-puissance de l'enfant à rétablir la concorde et à renormaliser le monde se fonde sur l'avènement de la sagesse qu'incarne Sophie de par son prénom. Ainsi Xan échappe à la déchéance du monde contemporain et correspond au personnage archétypal de la *romance* du « old wise man » (Northrop Frye 195). L'*eirēnē* supplante l'*agōn* qui pourtant anime Xan durant toute sa métamorphose animale. Or le salut par l'enfant constitue l'un des *topoi* de la littérature sentimentale : « Children are upgraded on the model of Addison's dictum: 'L'enfant dit vrai' » (Ellis 12-13).

La transcendance que Martin Amis prête à la figure de l'enfant ne se limite pas à *Yellow Dog* mais s'illustre dès le premier roman de l'œuvre, même si, dans *The Rachel Papers*, l'enfant apparaît tout d'abord comme un sujet de discorde à l'origine de la brouille conjugale entre Norman et Jenny<sup>102</sup>. En dernière instance pourtant, le jeune homme accepte l'enfant à naître, ce qui met un terme aux divergences conjugales et le texte ne manque pas de médiatiser le bonheur retrouvé de Jenny : « She looked radiantly happy » ; « She seemed delighted » (*RP* 188-89). De même, l'enfant métonymise le retour à la concorde conjugale qui fait suite à la colère et à la violence dans « The Coincidence of the Arts ». La *romance* étant le mythos de l'été, il n'est pas surprenant que le garçon qui naît de l'harmonie retrouvée entre Mr et Mrs Pharsin connote par son prénom, Julius, le mois de juillet<sup>103</sup>. Alors que le lecteur se souvient des coups endurés par la jeune femme sous les accès de colère de son mari, le texte met en lumière tout à la fois la longanimité de l'épouse meurtrie et le renouveau du bonheur que symbolise et qu'entraîne la

---

would it be?' I said, 'Masculinity'. [...] No woman has anything to fear from what I write. On the contrary, I'm much harder on men than on women » (Weich).

<sup>100</sup> C'est ce qu'affirme Gavin Keulks : « the novel furnishes his best effort to date to a positive ending » (Keulks 2006: 173).

<sup>101</sup> Cette instabilité confirme le verdict critique de Gavin Keulks pour qui la réhumanisation de Xan restaure un ordre relativement précaire : « his metamorphosis, or re-humanization, remains localized, self-contained, dwarfed by the postmodern disorder that swirls about his re-constituted head » (Keulks 2006: 173).

<sup>102</sup> Voir « Chapitre III », pages 191-92.

naissance de l'enfant. La transcendance accordée à l'enfant apparaît de manière soutenue dans *London Fields* à travers la figure de Kim dont la précocité, la beauté et la bonté offrent, par la technique du faire-valoir, un contrepoint à Marmaduke, monstre colérique et violent. En effet, le texte se clôt par une « lettre d'amour » que Samson envoie à Kim dans laquelle il lui demande, de continuer à vivre, malgré son propre dépit suicidaire : « Works of art survive their makers. I failed, in art and love. Nevertheless, I ask you to survive me » (*LF* 469). La *romance* se teinte ici de romantisme puisque le texte évoque le *topos* wordsworthien de la renaissance par l'enfant : « the Child is father of the Man »<sup>104</sup>. *The Information* sanctifie l'enfant en décrivant la jubilation de Richard qui, lors de l'atterrissage forcé, pense qu'il tient sa vengeance sur Gwyn grâce au gage d'immortalité que représente pour lui sa paternité : « Richard felt he had won. Because of his boys—because of Marius and Marco. Gwyn had a wife. And Richard had a wife. But who was your wife? She was just the one you ended up with who had your kids. And you were the one she had them with. Childhood was the universal » (*I* 382). *Yellow Dog*, par le biais de Xan après qu'il s'est amendé, conseille à Cora Susan d'avoir un enfant en suggérant que l'humanité ne peut se définir que par la procréation : « It sounds soft, and trite—but have a baby. When I look at you I always look for your children. That's what your breasts are looking for too: they're looking for your children » (*YD* 335). Ce discours, dont il reconnaît la teneur conservatrice, souligne que la pérennité de l'être humain passe par l'enfant dans un mouvement nostalgique qui parcourt, selon David Galef, l'œuvre amisienne : « pinning his hopes on a prelapsarian world »<sup>105</sup>. Le romanesque accuse *in fine* l'héritage romantique de la fiction amisienne.

La *romance*, avec son élan fulgurant, euphorique et apaisant, tend à minimiser, voire à proscrire, la représentation intradiégétique de la colère et de la violence alors que le didactisme nostalgique, fondé sur l'idéalisation de la femme et de l'enfant, se nourrit de l'indignation satirique sous-tendant l'impératif éthique d'une fiction qui, dans un souci de transivité accrue, souhaite communier avec le lecteur : « writing is 'not communication but a means of communion' » (Wright 2000). La présence croissante de l'euphorie inhérente à la *romance*

---

<sup>103</sup> Comme l'explique Walter W. Skeat, le substantif « July » dérive étymologiquement du latin *Iūlius*, nom donné au septième mois de l'année en l'honneur de Caius Julius Cæsar qui était né en cette période de l'année (Skeat, « July » 318).

<sup>104</sup> William Wordsworth, « 'My heart leaps up when I behold' », 1807, *The Major Works*, ed. Stephen Gill (Oxford: OUP, 1984) 246.

<sup>105</sup> David Galef, « The Importance of Being Amis, Revisited », *Southwest Review* 87.4 (2002): 563.

souligne l'évolution d'une œuvre qui tend à incorporer davantage d'humanité et d'optimisme, dans un mouvement que l'écrivain laisse lui-même entendre dans deux entretiens accordés en 1995 et en 1998<sup>106</sup>. Sont toutefois préservés le haut degré de formalisme (ironie, *agōn* irénique, multiplicité des fils narratifs, interventions métaleptiques du narrateur) et l'énergie langagière typiques de l'œuvre dans son entièreté. Fondés sur l'indignation satirique, les objectifs que se fixe Amis visent à honorer l'humain et à le réhumaniser en lui conférant une complétude ontologique<sup>107</sup>. Atténuant toutefois le proverbe blakien vantant les bienfaits de la colère (« The tygers of wrath are wiser than the horses of instruction »)<sup>108</sup>, l'entreprise d'édification menée par Martin Amis instrumentalise la pitié puis l'amour dans une posture qui se distancie consciemment d'un postmodernisme dés-affecté. La fiction amisienne, en faisant non seulement de la colère mais aussi de son dépassement son enjeu esthétique et éthique central, se veut une

---

<sup>106</sup> Dès 1995, l'auteur suggère l'imminence d'une évolution collective vers la représentation accrue de comportements moins nihilistes : « The investigation in the twentieth century has not been into how good someone can be, it's been into how bad someone can be. We've done very well and, as we reach the end of the century and of the millennium, we've pretty well exhausted turpitude and evil. You can't just go on making people worse and worse, so some sort of turnaround seems in the air, seems likely ». Eleanor Wachtel, « Martin Amis », *More Writers and Company* (Toronto: Knopf, 1996) 310. En 1998, l'auteur se montre plus précis en soulignant qu'une évolution similaire semble se faire jour dans sa propre fiction : « I feel there's a sort of sadistic element in me as a writer. I do torture my characters. Now I am just wondering whether it is going to go on like that. The novel that I'm shaping in my head is still pretty dark, with glimmers. It would be no good to just decide to write more positively, so to speak. You have got to evolve there. It has got to develop at its own speed. I suspect it is turning in that direction » (Laura Miller).

<sup>107</sup> Comme le suggèrent les mots d'ordre de *Money* (« Humans I honour you » [M 394]) et de *Night Train* : « To attempt completion. To try for completion » (NT 79).

<sup>108</sup> Il s'agit du vers 44 de « Proverbs of Hell » (William Blake 90).

écriture du *feeling*<sup>109</sup>, ce qui lui permet d'acquérir par là même le supplément d'âme que l'écrivain célèbre chez son maître incontesté, Saul/Soul Bellow<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Il s'agit d'un terme qui, en renvoyant à « la sensation, à l'émotion, au sentiment, à la sensibilité, à l'intuition », constitue pour Frédéric Regard, l'une des « clés essentielles à une compréhension de l'esthétique britannique moderne ». Frédéric Regard, « Penser, sentir, écrire. Quelques réflexions sur la notion de *feeling* dans l'histoire de l'esthétique britannique », *Etudes britanniques contemporaines* 9 (juin 1996b) : 66.

<sup>110</sup> Dans un compte rendu de *The Actual* publié pour la première fois le 17 août 1997, Martin Amis loue l'extraordinaire affectivité des écrits de Saul Bellow, écrivain qui mériterait de se dénommer Soul Bellow (*War* 327).



## **CONCLUSION GENERALE.**

Il convient, au terme de ce parcours, de récapituler les principaux jalons d'une analyse qui aura tenté de démontrer le rôle fondamental et fédérateur joué par la colère dans la fiction de Martin Amis. La veine comique qui traverse les écrits amisien a tout d'abord été diagnostiquée, de concert avec la manière dont elle est très étroitement liée à une galerie de portraits masculins ridicules (le fripon raté, le libérateur parodique, le bagarreur grossier, le macho idiot) que complètent les figures tout aussi peu reluisantes des enfants irrévérencieux, des parents terribles et de la virago. Par leurs excès tant comportementaux que langagiers, ces incarnations intradiégétiques de la colère promeuvent une comédie grotesque et carnavalesque dont l'engagement axiologique est *a priori* difficilement décodable car ce rire ironique, s'il se moque avec virulence, ne semble toutefois pas toujours offrir de contrepoints ou de solutions aux maux qu'il déplore. Pourtant, dans un rapport au monde caractérisé par le sarcasme et la dérision talentueuse, ce rire dénonce la sottise et la vanité de l'homme, en recourant à un haut degré de formalisme littéraire (narrateur envahissant, commentaires métatextuels ou métalectiques) qui mine l'illusion référentielle. Les figures comiques de la colère, quoiqu'elles prônent peu de certitudes morales, ne font toutefois pas retentir le rire neutre et gratuit du relativisme moral car la manière dont sont condamnés les furieux, les irascibles, les rancuniers ou les hargneux permet, par la technique du repoussoir, de valoriser l'équanimité ou la compassion et de reconstruire ainsi l'idéologie que recèle la colère comique.

L'effet sublime de la colère, pour sa part, dévoile de manière plus explicite encore la propension de Martin Amis à fustiger le monde tout en soulignant le sérieux et l'engagement de son entreprise littéraire. Par le recours à des *topoi* gothiques ou science-fictionnels, les facettes sublimes de la colère, qui se fondent sur la fureur des animaux, de l'inanimé, des éléments ou sur le courroux mortifère de créatures quasi divines, semblent annoncer le temps de la fin avec une horreur qui saisit et stupéfie le lecteur. Est en parallèle vitupérée tant l'essence corrompue de l'homme contemporain, en butte aux ravages d'un scientisme irresponsable symbolisé par la colère de l'atome, que la commodification de la culture découlant d'un capitalisme sauvage et inhumain. Du bout de sa plume, Amis met à la question le devenir de l'homme, interrogation qui s'accompagne d'une défense de la littérature et de l'art en général dont l'énergie créatrice est

capable, selon l'écrivain, de restaurer les repères ontologiques de l'homme et de parer à la survenue de l'apocalypse.

Si la veine sublime se veut hautement didactique, les figures pathétiques de la colère consolident ce désir d'édification du lecteur en instrumentalisant dans un premier temps l'héritage mélodramatique afin de déplorer la violence inouïe de furieux qui prennent pour cible aussi bien des inconnus que des membres de leur propre famille. C'est lorsqu'elle paraît s'abîmer dans le nihilisme immanent à la rage auto-destructrice que la fiction amisienne se fait ouvertement didactique en contrecarrant la tentation de la fin. Par le truchement de l'euphorie et de l'optimisme inhérents au genre de la *romance* qui fait en outre la part belle au sentiment amoureux, le pathétique injecte une dose de renormalisation dans un monde diégétique avili par une colère ubiquitaire et une violence exorbitante. Nourrie d'un regain de transcendance, la restauration de l'apaisement se fonde sur le paradigme humaniste car les imposteurs sont confondus, les scélérats sanctionnés et les criminels punis par une utilisation récurrente de la justice poétique. L'émergence de la sentimentalité valorise, sur le mode de la sincérité hyperbolique, la femme et l'enfant. Comme s'il se défiait de toute accusation de simplicité pouvant découler de son instrumentalisation du mélodrame et de la *romance*, genres dits populaires, Amis insuffle à cette veine pathétique un haut degré de littéarité qui fonde l'avènement de l'apaisement sur l'indirect et sur le détour.

Il paraît dès lors nécessaire de nuancer un certain consensus critique selon lequel les écrits amisien incarnent la quintessence d'un postmodernisme réputé complaisant et facile dans la mesure où l'analyse des figures de la colère révèle combien Martin Amis se distancie des jeux auto-réflexifs, du déclin de l'affect et du nivellement idéologique qu'est censé affectionner cette nébuleuse littéraire. A cet égard, dans *The War Against Cliché*, l'écrivain n'hésite pas à condamner les excès auxquels peut mener une pratique d'écriture évidée de tout substrat réaliste : « Even its exponents could see, in post-modernism, the potential for huge boredom. Why all the tricksiness and self-reflection? Why did writers stop telling stories and start going on about *how* they were telling them? » (*War* 313)<sup>1</sup>. Il semble ainsi possible d'affirmer que Martin Amis s'éloigne tant des contraintes du réalisme que des exigences d'un certain postmodernisme pour

---

<sup>1</sup> Dans un entretien daté de 1990, Martin Amis avoue de même une certaine ambivalence à l'égard du postmodernisme. Pour Amis, ce courant littéraire constitue certes une évolution littéraire majeure, comparable à la découverte de la perspective pour les peintres de la Renaissance, mais les bénéfices qu'un écrivain peut en retirer sont loin d'être aussi évidents : « On the other hand, perspective was such an obvious gain for painting, whereas this kind of literary innovation is, even to me, not such an obvious gain » (Susan Morrison 98).

privilégier un entre-deux<sup>2</sup>, qui intègre les pratiques contemporaines sans renier l'héritage mimétique de la tradition littéraire, ce qui confère à Martin Amis la caractéristique que lui-même prête à Don DeLillo : « He writes about the new reality—realistically » (*War* 313). Un tel positionnement, qui dépasse la théorie diachronique du pendule défendue par Lodge<sup>3</sup> et se situe au-delà du clivage entre fiction métonymique et métaphorique, n'est pas sans rappeler la posture ambivalente de l'écrivain postmoderne idéal tel qu'il est défini par John Barth dans « The Literature of Replenishment » : « the ideal postmodernist novel will somehow rise above the quarrel between realism and irrealism, formalism and 'contentism', pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction »<sup>4</sup>. C'est bien grâce à la colère que Martin Amis trouve la manière (« somehow ») de dépasser la chausse-trappe de l'auto-référentialité stérile, ce qui lui permet d'accommoder réalisme, expérimentation, affect et fonctionnement idéologique.

Quant au verdict axiologique que rend la fiction de Martin Amis concernant la colère, il s'inscrit dans le droit fil de cette esthétique plutôt conservatrice car il est très fortement redevable à la philosophie morale antique. En effet, les innombrables portraits d'irascibles dont la violence néfaste, voire meurtrière, menace sans cesse l'équilibre de l'univers diégétique démontrent que la colère est représentée par Amis comme une énergie potentiellement très dangereuse, situant par là même la fiction de cet auteur à cent lieues des théories philosophiques contemporaines qui s'évertuent à faire de cette passion une remarquable force d'unification intersubjective<sup>5</sup>. Reconnaissant toutefois l'ambiguïté qu'Aristote, entre autres penseurs, accorde à cette émotion, les textes amisiens illustrent l'idée selon laquelle la colère s'avère précieuse à condition d'être moralement juste et modérée. Or cette *ira iusta* n'est l'apanage que de quelques personnages qui portent les valeurs du texte et dont les actions ou propos permettent, grâce notamment à la technique du repoussoir, de démasquer la posture auctoriale. Lorsqu'elle se fait l'instrument

---

<sup>2</sup> Selon Catherine Bernard, le choix de « l'entre-deux » est fait par de nombreux écrivains britanniques contemporains (Peter Ackroyd, Graham Swift, Julian Barnes...), ce qui permet à leurs écrits de « revêtir une fonction mimétique paradoxale et complexe » (Bernard 1997b : 146).

<sup>3</sup> Dans son analyse des travaux de Jakobson sur l'aphasie, David Lodge rappelle que, selon le théoricien suédois, la métonymie serait typique du réalisme tandis que le régime métaphorique définirait un régime d'écriture opposé au réalisme. David Lodge, *The Modes of Modern Writing* (1977; London: Arnold, 1993) 75-76. Cette idée est par ailleurs développée par Brian McHale qui suggère que, même si les métaphores ne sont à l'évidence pas proscrites par le réalisme, elles semblent tout de même s'opposer à ce dernier : « [metaphors] seem to go against the grain of realism ». Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (London: Routledge, 1992) 189. Pour la théorie du pendule, voir David Lodge, *Working with Structuralism* (1981; London: Routledge, 1991) 3-9.

<sup>4</sup> John Barth, « The Literature of Replenishment », *The Post-Modern Reader*, ed. Charles Jencks (London: Academy, 1992) 178.

<sup>5</sup> Voir « Introduction générale », pages 69-71.

d'une démarche satirique, la colère ambitionne non de détruire mais de restaurer la bonté et le bien-être collectif de la cité pour atteindre l'harmonie sociale. La fiction amisienne ne plaide ni pour l'avènement de l'*homo furax*, dont l'attrait est vanté par une partie de la philosophie contemporaine, ni pour une société décolérée et apathique, contrairement à ce que prônent les stoïciens. A l'opposé des excès qu'on lui prête souvent, la fiction amisienne se montre pondérée et privilégie le juste milieu en rêvant d'une société dans laquelle seule la colère fondée, saine et juste, que Kristeva dénomme la « rage salvatrice » (Kristeva 1997 : 208), aurait droit de cité. Ainsi, la colère, par le biais de l'indignation, est intrinsèque à l'œuvre d'un écrivain qui se veut au bout du compte moins comique et ironique que satirique et idéaliste. L'objectif d'un écrivain que le monde indigne semble donc être de façonner l'*homo perfectus*.

Si l'œuvre de Martin Amis est fédérée par les figures comiques, sublimes et pathétiques de la colère, ces trois modalités correspondent-elles à autant de périodes distinctes ? Est-il, autrement dit, loisible de proposer une classification tripartite pour une œuvre non encore achevée en appariant les romans, selon leur date de publication, à l'une ou à l'autre de ces tonalités ? Peut-on déceler, par-delà les métamorphoses des représentations intradiégétiques et extradiégétiques de la colère une évolution en termes simplement diachroniques ? Certains commentateurs s'y sont risqués, estimant par exemple que *Money* constitue un tournant dans la carrière de Martin Amis<sup>6</sup> alors que Gavin Keulks laisse entendre en 2003 qu'un « adoucissement » de l'œuvre fictionnelle est sensible avant de chanter la palinodie dans un article de 2006<sup>7</sup>. Comme le suggèrent l'abjuration de l'universitaire américain ainsi que le corps du présent travail qui a tenté de balayer l'intégralité de la fiction amisienne, de telles segmentations, supposant un haut degré de cloisonnement, ne s'avèrent pourtant que peu opératoires tant il est par exemple nécessaire d'établir des correspondances régulières entre tous les romans de la « trilogie informelle » de Londres (*Money*, *London Fields*, *The Information*), dont les composantes se répondent à plus de dix ans d'intervalle, sans même se suivre dans le canon. Or *Money*, du propre aveu de l'écrivain et de la critique, partage nombre de traits communs avec *Yellow Dog*, ce qui laisserait penser que ce triptyque s'enrichit, quelque neuf ans après *The Information*, d'un quatrième tome. En outre, *Money* se situe d'un point de vue tonal,

---

<sup>6</sup> Voir « Introduction générale », page 19.

<sup>7</sup> « [T]he numerous assessments—including my own—that forecasted (sic) an authorial mellowing now seem precipitate in light of *Yellow Dog* » (Keulks 2006: 162). C'est dans la conclusion de *Father and Son* que Gavin Keulks suggère ce possible adoucissement de la voix amisienne (Keulks 2003 : 245-51)

aux antipodes de *Einstein's Monsters*, qui pourtant lui succède dans le canon. De manière plus spectaculaire encore, le roman ouvertement comique que constitue *The Rachel Papers* ne présente, en termes d'effet, quasiment aucune similitude avec son successeur, *Dead Babies*, dont la veine dystopique, les décrochages apocalyptiques et la violence criminelle entrent plus en résonance avec l'effet sublime et pathétique qu'incarnent *Einstein's Monsters*, *Night Train* ou une nouvelle comme « The Janitor on Mars ». Dans le même ordre d'idées, *Other People* présente plus d'affinités avec des écrits postérieurs, tels *Einstein's Monsters* et *Time's Arrow*, qu'avec les romans qui le flanquent sur l'axe chronologique, *Success* en amont et *Money* en aval. Quant à la période dite « prophétique » de Martin Amis qui débute en 1987<sup>8</sup>, elle se fonde sur la mise en scène de l'apocalypse que dramatisent déjà *Dead Babies*, *Other People* et *Money* et qui surtout perdure dans deux romans très postérieurs, *The Information* et *Night Train*, dont l'extrême pathétique constitue une dimension capitale. Nul n'est besoin de traquer à l'envi les écueils auxquels se heurte une ligne de partage diachronique. Il semble plus pertinent de gager que chaque roman et chaque recueil de nouvelles contiennent les effets comiques, sublimes et pathétiques avec une intensité plus ou moins élevée. *London Fields*, par exemple, emblématise cette polytonalité dans la mesure où il s'ouvre sur le mode comique, fait ensuite la part belle à l'imagerie météorologique et stellaire typique du sublime avant d'offrir aux lecteurs une clause hautement pathétique. Alors que Martin Amis n'est souvent catalogué que comme un écrivain comique, pourquoi ne pas considérer que cette triple tonalité parcourt sans relâche une œuvre éminemment polymorphe ? Plus qu'à une opposition par exclusion, les trois effets engendrés par la colère constituent un continuum et se manifestent, en fonction du texte et de l'extrait, soit en mode majeur, soit en mode mineur.

S'il est simpliste de réduire Martin Amis à la simple étiquette d'écrivain en colère puisqu'il adopte une attitude prudente et distante à l'égard de cette émotion potentiellement dangereuse, il est toutefois possible de définir la colère comme le moteur de l'art amisien tant cette passion est représentée à travers toute l'œuvre et sous-tend l'indignation satirique de la figure auctoriale. James Diedrick et Gavin Keulks émettent à cet égard l'hypothèse selon laquelle c'est par le conflit, et plus précisément par la « dissidence généalogique », envers son père que Martin Amis parvient à acquérir une place à part entière dans la fiction britannique<sup>9</sup>. La colère

---

<sup>8</sup> L'on reprend ici la classification élaborée par Geoffrey Wheatcroft en 2000. Voir « Introduction générale », page 19.

<sup>9</sup> Voir « Introduction générale », pages 22-28.

semble donc constituer pour Amis un mode d'individualisation permettant à l'auteur d'acquérir une voix propre, ce qui nuance l'affirmation de Dominique Vinet, lequel laisse entendre dans une analyse datée de 2002 que Martin Amis échoue à se détacher de son ascendance<sup>10</sup>. Cette tentative d'individualisation par la colère s'accompagne d'un vif désir de distanciation par rapport au courant des « jeunes gens en colère » que Kingsley était censé incarner, fût-ce à son corps défendant<sup>11</sup>. Alors que certains exégètes lui ont accolé l'étiquette de jeune homme en colère<sup>12</sup>, Martin Amis se montre particulièrement caustique à l'égard de ce courant littéraire car, à l'exception de la représentation des clivages de la société britannique<sup>13</sup>, les *topoi* de la littérature des « jeunes gens en colère » sont dès les premiers romans tournés en dérision. Sont par exemple caricaturés les rebelles à l'autorité, les jeunes gens irrévérencieux et les fripons subversifs alors que la domination masculine prônée par les « jeunes gens en colère »<sup>14</sup> donne lieu chez Martin Amis à une critique acerbe du phallogentrisme. Le provincialisme des « jeunes gens en colère » rêvant à une « Merrie Old England » révolue se situe à des années-lumières de la fiction ultra urbaine et américanophile de Martin Amis. Outre le contenu diégétique, c'est le style adopté qui diffère car les « jeunes gens en colère », afin de conter le plus fidèlement possible l'existence sordide de personnages aux prises avec une société terne et déshumanisée, proposent une écriture réaliste dénuée de toutes fioritures (Carpenter 82-85). De telles caractéristiques tranchent avec l'expérience esthétique complexe d'un écrivain qui se définit principalement comme un manieur de mots :

Anthony Burgess years ago made the distinction between what he calls the 'A-type novel' and the 'B-type novel'. The 'A-type novel' being characterised by a strong narrative, characters, human interest; the 'B-novel' being more an order of words. The ultimate 'B novel' is *Finnegans Wake*. And most literary writers are somewhere between the 'A' and the 'B', and I suppose I lean a bit towards the 'B'. (Noakes 15)<sup>15</sup>

<sup>10</sup> « D'autres auteurs offrent le spectacle de l'impossibilité de ce deuil. Ils ont en commun de n'avoir pas su se détacher d'une tutelle parentale pesante. Martin Amis, par exemple, qui, par peur du passé et de l'obsédante ascendance de Kingsley Amis, choisit une sorte de surréalisme cathartique et cherche son inspiration en Amérique » (Vinet 2002 : 31).

<sup>11</sup> Voir « Introduction générale », page 23, note 96.

<sup>12</sup> Par le commentaire « the selling out of an angry young man », Michael Shnayerson fait référence aux tractations qui ont eu lieu entre les maisons d'édition pour finaliser l'acquisition de *The Information* (Shnayerson 103). Dans « The Infamous Martin Amis », Jeff Giles ironise pour légèrer une photographie de Martin Amis l'expression « Angry youngish man » (Giles 52).

<sup>13</sup> Voir « Chapitre I », page 116.

<sup>14</sup> C'est ce que montre le premier chapitre « All Women Are Stupid Beings » par lequel Humphrey Carpenter inaugure son étude des « jeunes gens en colère » (Carpenter 1-13). Voir Chapitre III », page 177.

<sup>15</sup> Amis établit déjà cette distinction en 1998 : « Anthony Burgess said there are two kinds of writers: A-writers and B-writers. A-writers are storytellers, B-writers are users of language. And I tend to be grouped in the Bs » (Riviere 119-20). C'est en fait une classification qui trouve son origine dans un compte rendu qu'il consacre à Burgess en 1977 (*War* 113-16).

Les « jeunes gens en colère » abominent de surcroît l'expérimentation moderniste tout en se défiant, à l'instar des membres du « Mouvement », des conventions grandiloquentes du romantisme<sup>16</sup>. Au contraire, Martin Amis met à l'honneur certaines conventions romantiques en usant de l'expérimentation pour défamiliariser le monde et procéder à des décrochages sublimes ou en réaffirmant sa foi en l'enfance et en la littérature<sup>17</sup>. Martin Amis, bien qu'il s'indigne de l'état du monde et de la situation de l'homme contemporain, ne peut totalement être dénommé « angry » et encore moins « Angry », ce qui constitue une chance pour cet écrivain contemporain si l'on se fie à l'opinion très sardonique qu'assène Jeanette Winterson à l'égard des « jeunes gens en colère » : « The social conscience lobbies of the Forties and Fifties, including those Angry Young Men, have not worn nearly so well, and it seems that they had not nearly so much to say » (Winterson 42). Contrairement à l'éphémère validité des « jeunes gens en colère », la voix singulière de Martin Amis semble devoir permettre à cet écrivain d'être canonisé, même si ce processus se heurte, selon Pat Barker, à des obstacles d'ordre moins littéraire que biographique<sup>18</sup>.

L'intégration de Martin Amis au canon des belles lettres anglaises semble devoir être favorisée par le contenu idéologique de ses écrits, lequel, en dernière analyse, anéantit la réputation sulfureuse dont il pâtit. Certes, Martin Amis, écrivain qui a le goût du réel, dépeint la situation angoissée de l'homme contemporain échoué dans une ère postmoderne marquée par l'effritement, voire par l'effondrement du sujet, et par le nivellement des valeurs ouvrant la voie à un relativisme mortifère. Néanmoins il ne se cantonne pas à ce constat désespéré, lequel s'apparenterait à un hymne funèbre en l'honneur de l'humain perdu, mais il se propose de traquer les raisons pour lesquelles l'évolution humaine s'est muée en décadence et cherche à démasquer le moment où l'humanité a déchu, s'en retournant vers l'animalité et la barbarie. Ainsi, l'omniprésence de l'ironie, de la satire, de la caricature ou de l'hyperbole dénonce les responsables de ce que *London Fields* dénomme la « crise » contemporaine : outre

---

<sup>16</sup> Voir le chapitre éloquemment intitulé « Against Romanticism » dans Blake Morrison 145-91.

<sup>17</sup> Les rémanences du romantisme dans l'écriture amisienne ont déjà été notées par James Diedrick (Diedrick 2004: 61) et par Jean-Michel Ganteau (Ganteau 2000a : 127-46).

<sup>18</sup> Les propos de Pat Barker, qui datent de 1995 et de la controverse ayant trait à la publication de *The Information*, sont rapportés par Jonathan Wilson dans *The New Yorker* : « 'With a more exotic ethnic mix in his bones,' she explained, 'he would have been Bookered by now, you see' » (Wilson 98-99). Partant de ce constat d'ostracisme biographique et non littéraire, Jonathan Wilson développe l'idée qu'une partie de la presse et des intellectuels britanniques tend à s'acharner sur Martin Amis en raison également de son américanophilie revendiquée : « Amis had become a focus of hostility precisely because he had crossed over to the other side and associated too much with Americans—including his current girlfriend and a favorite fellow-author, Saul Bellow—and with misfits from the other old colonies. He had become a dangerous mid-Atlantic hybrid » (Wilson 99). Voir « Introduction générale », pages 6-8.

l'individualisme forcené des carriéristes et la tyrannie de l'argent, Amis souligne que l'homme s'est égaré suite aux propos fallacieux des chantres de la drogue et de la libération sexuelle qui fait fi du sentiment amoureux. Il cloue au pilori le scientisme jusqu'au-boutiste qui assassine l'humanité et la terre ainsi que le totalitarisme, qu'il soit d'essence nazie, communiste ou islamiste ; il condamne les criminels et les meurtriers du corps, ainsi que les intégristes qui étouffent l'intelligence par le politiquement correct. Dans une dialectique identique à celle que synthétise Frédéric Regard à propos de Graham Greene, Martin Amis dépeint la vie telle qu'elle est à l'époque contemporaine (« life as it is ») avant d'esquisser les contours qu'elle devrait épouser (« life as it ought to be »)<sup>19</sup>. Cette dynamique duelle typique de l'écriture satirique n'échappe pas à Mira Stout qui résume ainsi les valeurs louées par la fiction amisienne : « His prose style may shock, but the values behind it are surprisingly traditional: truth, love, compassion, integrity, family » (Stout).

Dans une œuvre qui pourrait s'intituler « à la recherche de l'humanité perdue », c'est bien le désir d'édification du lecteur qui prévaut en dernière instance, comme le note Michel Morel : « la cible de l'auteur est peut-être bien le lecteur lui-même » (Morel 1995 : 61). L'écrivain ne s'en cache pas, l'univers fictionnel qu'il crée se fonde sur la morale pour servir de modèle au monde réel : « True, novelists don't normally write about what's going on; they write about what's not going on. Yet the worlds so created aspire to pattern and shape and moral point » (Amis 2002). Quand Robert Birnbaum le questionne en 2003 sur l'utilité de la littérature, la réponse souligne la volonté qui anime Martin Amis de faire œuvre édicatrice :

I think Dryden gave it, 'What is the point of literature? It's to give instruction and delight.' Certain writers will tip more toward instruction, others tip more towards delight, but it's a combination of the two. I want to be getting as much out of it as I can. I think this is very much against the spirit of the time. Certainly in England, where they don't want to be instructed or indeed, delighted much. (Birnbaum)

L'évolution qui se fait jour dans l'œuvre amisienne est donc moins tonale qu'axiologique dans la mesure où le désir d'édification est de plus en plus ostensible et assumé. Ainsi, s'il est de prime abord possible d'affirmer que la satire paraît parfois « scriptible » en semblant déléguer au lecteur le soin de juger, cette liberté interprétative accordée au récepteur s'amenuise au point de quasiment disparaître. Comme cette étude a tenté de le démontrer, l'*intentio lectoris* est fortement bornée par un auteur qui, omniprésent dans la coulisse, quadrille son texte de personnages-relais

---

<sup>19</sup> Voir à ce sujet l'article de Frédéric Regard qui analyse la manière dont Graham Greene définit le cinéma d'auteur en se fondant sur cette citation de Chekhov : « you feel, beside life as it is, also life as it ought to be » (Regard 2004 : 93-106).



qui portent sa voix. Abondent en outre les décrochages métaeptiques lors desquels la voix du personnage ou du narrateur se superpose à celle de l'auteur. En d'autres termes, l'ironiste se fait moraliste et ses écrits s'apparentent de plus en plus à des fables édifiantes : « By imagining the worst possible scenarios—addictiveness, child abuse, urban decay, nuclear holocaust—he seems to want to avert the impending disasters by giving us a test run, sending in his fictional characters to show the damage we'll run up » (Stout). Sans céder au nihilisme tout en essayant de ne se prêter à aucun dogmatisme, Amis, loin de n'être qu'un amuseur public, a le sens de la responsabilité de l'écrivain et semble habité par ce que David Galef dénomme une « vision morale » (« the timelessness of a moral vision » [Galef 564]). Or le verdict de David Galef ne porte pas seulement sur Martin Amis, l'article et la conclusion à laquelle parvient le critique concernent également Kingsley Amis<sup>20</sup>. Sans la remettre fondamentalement en cause, il s'agira donc de tempérer l'hypothèse agonistique selon laquelle la colère censément éprouvée par Martin Amis à l'égard de Kingsley explique que les écrits du fils prennent systématiquement le contre-pied littéraire des textes du père. En outre, Martin Amis, dans la lettre qu'il adresse à son père dans la clausule de *Koba the Dread*, privilégie l'apaisement en suggérant que les divergences littéraires qui le séparent de son père ne proviennent en réalité que d'une différence de génération : « if our birthdates had been transposed, then I might have written your novels and you might have written mine » (*Koba* 270). Les figures de la colère qui sous-tendent l'indignation morale de l'auteur réaffirment l'irréparable similitude qui lie les deux Amis.

S'il est impossible de cartographier la future fiction amisienne maintenant que sont décédées les deux figures tutélaires que représentaient Kingsley Amis et Saul Bellow<sup>21</sup>, il semble déjà acquis que la comédie postmoderne, qui constitue pour la majorité des commentateurs la pierre angulaire de la fiction amisienne, n'est en vérité qu'un lit de Procuste. Une telle étiquette de chantre du burlesque (Wood 1999: 186-99) ne saurait en effet accommoder complètement le talent polymorphe d'un satiriste foisonnant qui prend pour sujet rien moins que la nature humaine et dont la vie est entièrement tournée vers la littérature, comme le démontre la publication en une trentaine d'années de onze romans, deux recueils de nouvelles, cinq ouvrages critiques, une

---

<sup>20</sup> Sur le moralisme des écrits de Kingsley Amis, voir John McDermott, *Kingsley Amis: An English Moralist* (London: Macmillan, 1989).

<sup>21</sup> Kingsley Amis est décédé le 22 octobre 1995 et Saul Bellow le 5 avril 2005. Sur la vie, l'œuvre, la mort et les héritiers de Saul Bellow, voir Didier Jacob, « Les enfants de Bellow », *Le nouvel observateur* 21 avril 2005 : 106-8 ; Ian McEwan, « The Master », *The Guardian* 7 Apr. 2005, 14 June 2005 <<http://www.books.guardian>.

autobiographie et plus de quatre cents comptes rendus et essais<sup>22</sup>. Amis est de surcroît un écrivain qui marie sensibilité et moralité dans une langue hors pair : « Amis is the overlord of the OED. No one can mobilise the English language like him » (Fischer 18). Etant donné que Martin Amis affectionne la polytonalité et l'intertextualité, qu'il cherche à atteindre l'universel<sup>23</sup> et qu'il compare volontiers la littérature à la religion<sup>24</sup>, le but ultime de cet écrivain pourrait bien être d'accoucher du texte suprême capable d'embrasser tout le langage, tous les genres, toutes les tonalités et tous les sens de tous les écrits. L'écriture amisienne, plus encore que par son héritage romantique, est surtout remarquable par sa volonté de rendre compte du monde, d'en communiquer l'essence et d'en expliquer la signification, comme si elle se rêvait en « méta-récit », en mythe des temps modernes. Ainsi, pourrait-on *in fine* émettre l'hypothèse que c'est par la recherche d'une « écriture mythique » nourrie du fantasme cratylien de la congruence entre les mots et les choses que se distingue Martin Amis, lequel s'obstine à faire sens du monde et à faire signe au lecteur.

---

co.uk/departments/generalfiction/story/0,,1454512,00.html et Stanley Reynolds, « Obituary: Saul Bellow », *The Guardian* 6 Apr. 2005, 10 July 2005 <<http://books.guardian.co.uk/obituaries/story/0,,1453435,00.html>>.

<sup>22</sup> Le onzième et dernier roman en date, qui ne fait pas partie du *corpus*, est *House of Meetings* publié en 2006. Pour le nombre de comptes rendus, il s'agit du chiffre avancé par Gavin Keulks (Keulks 2006: 1).

<sup>23</sup> Martin Amis définit sa carrière en termes de lente progression vers l'universalité : « Because the first novel is about me, my consciousness; the second is about a peer group; the third is about a city; the fourth and fifth compare one city to another, New York and London; then, by *London Fields*, I'm writing about the planet, and by the time you get to *The Information* then it's the universe; and my present novel [*Yellow Dog*] is a bit about alternate universes. So there is a steady expansion here » (Noakes 13). L'auteur en explique la raison : « increasingly I've come to equate talent with the universal » (Self 1993: 156).

<sup>24</sup> Dès 1987, Martin Amis définit la littérature en termes mystiques, dévoilant ainsi la haute idée qu'il se fait de cette pratique sociale : « The representation of humanity at the crest of itself. Something like that. In fact, I've never understood why the idea of literature as religion was demolished so quickly. It seems to me that would be a tenable way of looking at it. It's a constant, making something out of the present and the past at the same time » (McGrath 196).

# **BIBLIOGRAPHIE.**

Dans une thèse monographique qui tente de retracer une carrière littéraire et sa réception, l'ordre chronologique s'imposait concernant les écrits de Martin Amis et les textes critiques relatifs à son œuvre. Le même classement a été adopté pour les traductions françaises afin de rendre clairement compte de la manière dont les textes de Martin Amis ont progressivement été accueillis en France. Les sections bibliographiques 1 et 2 s'organisent donc selon un ordre chronologique. En revanche, l'ordre alphabétique, comme préconisé par le *MLA*, a été privilégié pour toutes les autres entrées bibliographiques (sections 3 à 7). Il convient enfin de noter que les références suivies d'un astérisque ne sont pas explicitement citées dans le corps de cette étude mais ont contribué à son élaboration.

## **1. L'ŒUVRE DE MARTIN AMIS.**

### **1.1. Les écrits de Martin Amis.**

#### **1.1.1. Fiction.**

##### **1.1.1.1. Romans.**

Amis, Martin. *The Rachel Papers*. 1973. Harmondsworth: Penguin, 1984.

---. *Dead Babies*. 1975. Harmondsworth: Penguin, 1990.

---. *Success*. 1978. Harmondsworth: Penguin, 1985.

---. *Other People: A Mystery Story*. 1981. London: Vintage, 1999.

---. *Money*. 1984. Harmondsworth: Penguin, 2000.

---. *London Fields*. 1989. London: Vintage, 1999.

---. *Time's Arrow*. 1991. Harmondsworth: Penguin, 1992.

---. *The Information*. 1995. London: Flamingo, 1996.

---. *Night Train*. 1997. London: Vintage, 1998.

---. *Yellow Dog*. 2003b. London: Vintage, 2004.

### **1.1.1.2. Nouvelles.**

Amis, Martin. « Heavy Water ». *New Statesman* 22 & 29 Dec. 1978: 874-76.

---. « The Nihilist's Double Vision ». *The Book of Mini-Sagas*. With an introduction by Brian Aldiss. Gloucester: Alan Sutton, 1985. 61.\*

---. *Einstein's Monsters*. 1987. London: Vintage, 1999.

---. *Heavy Water and Other Stories*. 1998. London: Vintage, 1999.

---. « In the Palace of the End ». *The Guardian* 17 Apr. 2004b: 4-6.

---. « The Last Days of Muhammad Atta ». *The Observer* 3 Sept. 2006a. 9 Nov. 2006  
<<http://books.guardian.co.uk/print/0,,32956000-101750,00.html>>.

### **1.1.1.3. Poèmes.**

Amis, Martin. « An American Airman Looks Ahead ». *The Observer* 5 June 1977: 28.

---. « Point of View ». *New Statesman* 14 Dec. 1979: 954.

### **1.1.1.4. Théâtre.**

Amis, Martin. « It's Disgusting at Your Age ». *The New Review* 3.30 (Sept. 1976): 19-24.

## **1.1.2. Autobiographie.**

Amis, Martin. *Experience*. London: Cape, 2000.

## **1.1.3. Essais critiques.**

Amis, Martin. *Invasion of the Space Invaders*. London: Hutchinson, 1982.

---. *The Moronic Inferno and Other Visits to America*. 1986. Harmondsworth: Penguin, 1987.

---. *Visiting Mrs Nabokov and Other Excursions*. 1993. Harmondsworth: Penguin, 1994.

---. *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*. 2001. London: Vintage, 2002.

---. *Koba the Dread: Laughter and the Twenty Million*. London: Cape, 2002.

#### 1.1.4. Articles de journaux.

- Amis, Martin. « Joseph Heller in Conversation with Martin Amis ». *The New Review* 2 (Nov. 1975): 55-59. Rpt. in *Conversations with Joseph Heller*. Ed. Adam J. Sorkin. Jackson: UP of Mississippi, 1993. 177-84. (discussion de l'œuvre du romancier américain)
- . « London Literary Life: Let Me In, Let Me In! ». *New York Times Book Review* 5 Apr. 1981. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-london.html>>. (satire amusée de la vie littéraire londonienne qui ne serait qu'une chimère)
- . « Miss Jane's Prime ». *The Atlantic* Feb. 1990: 100-2.\* (éloge de Jane Austen)
- . « The Heat of Wimbledon ». *The New Yorker* 26 July 1993: 66-70. (tennis)
- . « At the Wide-Open Open ». *The New Yorker* 4 Oct. 1993: 173-78. (tennis)
- . « Tennis Personalities ». *The New Yorker* 5 Sept. 1994: 112. (tennis)
- . « Blown Away ». *The New Yorker* 30 May 1994: 47-49. (violence dans la société américaine)
- . « Buy My Book, Please ». *The New Yorker* 26 June & 3 July 1995: 96-99. (chronique autobiographique relatant la promotion de *The Information* aux Etats-Unis)
- . « The Games Men Play ». *The New Yorker* 14 Aug. 1995: 40-47. (tennis)
- . « A Chicago of a Novel ». *The Atlantic Monthly* Oct. 1995: 114-27. (éloge de *The Adventures of Augie March* de Saul Bellow)
- . « My Ad ». *The New Yorker* 9 Sept. 1996: 98. (tennis)
- . « The Mirror of Ourselves ». *Time Magazine* 15 Sept. 1997: 64. (la mort de Lady Di)
- . « Martin Amis Interviews Elmore Leonard ». *The Martin Amis Web* 23 Jan. 1998. 22 Aug. 2005 <<http://martinamis.albion.edu/leonard1.htm>>. (transcription d'un entretien entre les deux hommes qui s'est déroulé à Beverly Hills le 23 janvier 1998)
- . « High for a Time ». Rev. of *A Man in Full*, by Tom Wolfe. *The Guardian* 7 Nov. 1998. 17 May 2006 <<http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,3924271,00.html>>.\* (verdict assez mitigé)
- . « The Shock of the Nou ». *The Observer* 30 May 1999. 21 Mar. 2005 <<http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,3869917,00.html>>. (compte rendu de son expérience de spectateur pour un match de football qui s'est joué à Barcelone)
- . « Fear and Loathing ». *The Guardian* 18 Sept. 2001. 22 Aug. 2005 <<http://www.guardian.co.uk/wtccrash/story/0,1300,553638,00.html>>. (attentats terroristes du 11 septembre 2001)

- . « The Voice of the Lonely Crowd ». *The Guardian* 1 June 2002. 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,725608,00.html>>. (attentats terroristes du 11 septembre 2001)
- . « The Palace of the End ». *The Guardian* 4 Mar. 2003a. 15 May 2003 <<http://politics.guardian.co.uk/comment/story/0,9115,906856,00.html>>. (diatribe contre la guerre en Irak)
- . « The Supreme American Novelist ». *The Atlantic Monthly* (Dec. 2003c): 111-14. (éloge de Saul Bellow ; article repris *verbatim* sous le titre « Capo Di Capi » dans *The Guardian* le 6 mars 2004)
- . « In Search of Dieguito ». *The Guardian* 1 Oct. 2004b. 20 Oct. 2004 <<http://football.guardian.co.uk/comment/story/0,9753,13117163,00.html>>. (portrait de Diego Maradona)
- . « Authors in the Front Line: Martin Amis ». *The Sunday Times Magazine* 6 Feb. 2005. 26 Feb. 2005 <[http://www.timesonline.co.uk/article/0,,2099-1458940\\_5,00.html](http://www.timesonline.co.uk/article/0,,2099-1458940_5,00.html)>. (violence en Colombie).
- . « The Age of Horrorism ». *The Observer* 10 Sept. 2006b. 7 Oct. 2006 <<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,,1868743,00.html>>. (diatribe contre le terrorisme islamiste)

### 1.1.5. Ecrits divers.

- Amis, Martin. *My Oxford*. Ed. Ann Thwaite. London: Robson, 1977. 203-13.\* (essai sur ses années d'étudiant à Oxford entre 1968 et 1971)
- . « The Sublime and the Ridiculous ». *Vladimir Nabokov: A Tribute*. Ed. Peter Quennell. London: Weidenfeld and Nicolson, 1979. 73-87.\* (éloge de Nabokov)
- . « H is for Homosexual ». *Hockney's Alphabet*. Ed. Stephen Spender. London: Faber, 1991. 23-24. (réflexions sur l'homosexualité au travers d'un prisme autobiographique)
- . « My Imagination and I ». *Power and the Throne*. Ed. Anthony Barnett. London: Vintage, 1994. 79-80. (analyse du rôle dérisoire joué par la famille royale sur l'imaginaire de l'auteur)
- . « Nabokov and Literary Greatness ». *The Martin Amis Web* 15 Apr. 1999. 21 Mar. 2005 <<http://martinamis.albion.edu/amisnabokov.htm>>.\* (éloge de Nabokov)
- . « Porno's Last Summer ». 2000. *Vintage Amis*. London: Cape, 2004. 174-91. (Cet essai a paru en traduction française dans un ouvrage photographique daté de 2004 intitulé *Pornoland*. L'ouvrage, publié aux éditions Martinière, a pour auteur Stefano de Luigi)

- . « Of Cars and the Man ». *Editors: The Best from Five Decades*. Ed. Saul Bellow and Keith Botsford. London: Toby, 2001. 99-103. (satire des chauffards)
- . « Against Dryness ». *On Modern British Fiction*. Ed. Zachary Leader. Oxford: OUP, 2002. 265-69. (essai publié une première fois dans *The Guardian* le vendredi 21 décembre 2001 sous le titre « Age Will Win » et consacré à Iris Murdoch ; le titre « Against Dryness » fait référence à l'essai du même nom publié en 1961 par cette femme de lettres)

### **1.1.6. Traductions françaises.**

#### **1.1.6.1. Les écrits littéraires de Martin Amis.**

- Amis, Martin. *Money, money*. Traduit de l'anglais par Simone Hilling. Paris : Gallimard, 1987.
- . *D'autres gens*. Traduit de l'anglais par Géraldine Koff-d'Amico. Paris : Bourgois, 1989.
- . *Les monstres d'Einstein*. Traduit de l'anglais par Géraldine d'Amico. Paris : Bourgois, 1990.
- . *London Fields*. Traduit de l'anglais par Géraldine d'Amico. Paris : Bourgois, 1992.
- . *La flèche du temps*. Traduit de l'anglais par Géraldine Koff-d'Amico. Paris : Bourgois, 1993.
- . *Le dossier Rachel*. Traduit de l'anglais par Patrick de Rosbo. Paris : Le Serpent à Plumes, 1994.
- . *Don Juan à Hull*. Traduit de l'anglais par Mathieu Ibarnegarray. Paris : Belles Lettres, 1995.
- . *L'information*. Traduit de l'anglais par Frédéric Maurin. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Train de nuit*. Traduit de l'anglais par Frédéric Maurin. Paris : Gallimard, 1999.
- . *Eau lourde et autres nouvelles*. Traduit de l'anglais par Jean-Michel Rabaté. Paris : Gallimard, 2000.
- . « L'état de l'Angleterre ». Traduit de l'anglais par Jean-Michel Rabaté. Paris : Gallimard, 2000.
- . *Expérience*. Traduit de l'anglais par Frédéric Maurin. Paris : Gallimard, 2000.
- . *Poupées crevées*. Traduit de l'anglais par Jean-François Ménard. Paris : Gallimard, 2001.
- . *Réussir*. Traduit de l'anglais par Frédéric Maurin. Paris : Gallimard, 2001.

### 1.1.6.2. Les écrits journalistiques de Martin Amis.

- . « Bush contre Saddam : le choc des délires ». Traduit de l'anglais par Laurence Lévy-Paoloni. *Le Monde* 8 mars 2003 : 14. (traduction de « The Palace of the End »)
- . « Où es-tu, 'Dieguito' ? ». Traduit de l'anglais par Jean Guiloineau. *Le Monde* 17 octobre 2004 : 11. (traduction de « In Search of Dieguito »)

## 1.2. Entretiens accordés par Martin Amis.

- Biggsby, Christopher. « Martin Amis Interviewed by Christopher Biggsby ». *New Writing*. Ed. Malcolm Bradbury and Judy Cooke. London: Minerva, 1992. 169-84.
- Birnbaum, Christopher. « Martin Amis ». *Identitytheory.com* 8 Dec. 2003. 17 Apr. 2006 <<http://www.identitytheory.com/interviews/birnbaum135.html>>.
- Bitoun, Lazare. « Avec Amis au pays des 'branchés' ». *Quinzaine littéraire* 489 (1 juillet 1987) : 10.
- Byrne, Kevin. « The Two Amises ». *The Listener* 15 Aug. 1974: 219-20. (avec Kingsley Amis)
- Curiel, Jonathan. Interview with Martin Amis. *San Francisco Chronicle* 4 Nov. 2001. 15 Dec. 2005 <<http://www.martinamisweb.com>>. (genèse de *Yellow Dog*)
- Fitzherbert, Claudia. « Amis on Amis ». *Telegraph* 12 Nov. 2001. 1 June 2006 <<http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2001/11/12/bamis12.xml>>. (Amis se définit comme un gynocrate)
- Fuller, Graham. « The Pros and Cons of Martin Amis ». *Interview Magazine* 25.5 (May 1995): 122-25. (*The Information* et la comédie selon Amis)
- Frumkes, Lewis Burke. « A Conversation with ... Martin Amis ». *Writer* 113.10 (Oct. 2000): 14-16.\*
- Gross, Terry. « Amis on 'Fresh Air' with Terry Gross ». *The Martin Amis Web* 1 June 2001. 10 May 2006 <[http://www.martinamisweb.com/interviews\\_files/freshair\\_2001.doc](http://www.martinamisweb.com/interviews_files/freshair_2001.doc)>.
- Haffenden, John, ed. *Novelists in Interview*. London: Methuen, 1985. 1-24.
- Heawood, Jonathan. « It's the Death of Others That Kills You ». *The Observer* 8 Sept. 2002a. 26 Feb. 2005 <<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,,787927,00.html>>.
- . « The Slow Birthing of *Yellow Dog* ». *Observer Review* 8 Sept. 2002b. 15 Dec. 2005 <<http://www.martinamisweb.com/commentary/shtml>>.



- Higgs, Philip. « The Nerve Interview: Martin Amis » 2003. 17 Apr. 2006 <[http://www.nerve.com/screeningroom/books/interview\\_martinamis/](http://www.nerve.com/screeningroom/books/interview_martinamis/)>.
- Ignatieff, Michael. « Saul Bellow and Martin Amis: In Conversation ». *The Listener* 13 Mar. 1986: 18-19.
- Jemeliety, Sam. « Martin Amis: The Playboy Conversation » late 2003. 14 Apr. 2006 <<http://www.martinamisweb.com/interviews.shtml>>.
- Koval, Ramona. « Martin Amis ». *Headspace* #9 1999. 15 Dec. 2005 <<http://www.abc.net.au/arts/headspace/rn/bokksw/amis/default.htm>>.\*
- Lambert, Victoria. « It's a Bit Girly, but it Really Works ». *The Telegraph* 13 June 2002. 17 July 2006 <<http://www.telegraph.co.uk>>.\* (cours de gymnastique « révolutionnaire » suivi par l'auteur)
- Laurence, Alexander and Kathleen McGee. « No More Illusions ». *The Write Stuff* 1995. 22 Aug. 2005 <<http://www.altx.com/interviews/martin.amis.html>>.
- Lepage, Mark. « Bestial Turbulence ». *Montreal Gazette* 23 June 2000. 14 Dec. 2005 <<http://www.martinamisweb.com/interviews.shtml>>.\*
- McGrath, Patrick. Interview with Martin Amis. *Bomb* 18 (Winter 1987). Rpt. in *Bomb Interviews*. Ed. Betsy Sussler. San Francisco: City Lights Book, 1992. 187-97.
- Miller, Laura. « The Sadistic Muse ». *Salon* 10 Feb. 1998. 15 Dec. 2005 <[http://www.salon.com/books/int/1998/02Ocov\\_si\\_10int.html](http://www.salon.com/books/int/1998/02Ocov_si_10int.html)>.
- Morrison, Susan. « The Wit and the Fury of Martin Amis ». *Rolling Stone* 17 May 1990: 95-102.
- Noakes, Jonathan. Interview with Martin Amis. *Martin Amis*. Vintage Living Texts: The Essential Guide to Contemporary Literature. London: Vintage, 2003. 12-26.
- Richards, Linda L. Interview with Martin Amis. *January Magazine* June 2000. 10 Apr. 2005 <<http://www.januarymagazine.com/profiles /amis.html>>.\*
- Riviere, Francesca. « The Art of Fiction ». *The Paris Review* 146 (1998): 108-35.
- . « The Novelist's Super Ego ». *Harper's Magazine* Nov. 1998: 30-31.\* (reprise *verbatim* d'une partie de l'entretien précédent)
- Self, Will. « An Interview with Martin Amis ». *Mississippi Review* 21.3 (Summer 1993): 143-69.
- Wachtel, Eleanore. « Martin Amis ». *More Writers and Company*. Toronto: Knopf, 1996. 302-19. (compilation de deux entretiens datant respectivement de janvier 1993 et de juin 1995)

Weich, Dave. « Old Martin Amis Is in Your Face Again ». *Powell's Author Interviews* 30 Nov. 2004. 22 Aug. 2005 <<http://www.powells.com/authors/amis/html>>.

« Writing the Unwritable: A Debate on Holocaust Fiction ». *The Jewish Quarterly* 45.2 (Summer 1998): 12-14.

## **2. ETUDES SUR L'ŒUVRE DE MARTIN AMIS.**

### **2.1. Etudes consacrées totalement ou partiellement à Martin Amis.**

#### **2.1.1. Monographies.**

Dern, John, A. *Martians, Monsters and Madonna: Fiction and Form in the World of Martin Amis*. Studies in Twentieth-Century British Literature 2. New York: Lang, 2002.

Diedrick, James. *Understanding Martin Amis*. Columbia: U of South Carolina P, 1995.

---. *Understanding Martin Amis*. Columbia: U of South Carolina P, 2004.

Fortin-Tournès, Anne-Laure. *Martin Amis, le postmodernisme en question*. Rennes : PU de Rennes, 2003. (consacré presque exclusivement à *London Fields*)

Mars-Jones, Adam. *Venus Envy*. Counterblasts 14. London: Chatto, 1990. (consacré principalement à *Einstein's Monsters*)

Noakes, Jonathan and Margaret Reynolds. *Martin Amis*. Vintage Living Texts: The Essential Guide to Contemporary Literature. London: Vintage, 2003. (ouvrage qui s'adresse à des étudiants ou à des enseignants en proposant des pistes de lecture ainsi que des activités sur *The Rachel Papers*, *London Fields*, *Time's Arrow* et *Experience*)

#### **2.1.2. Thèses françaises et étrangères.**

Allison, Ryan. *Style Is Entertainment, Style Is Morality: Contradiction and Subjectivity in the Postmodern Novels of Martin Amis*. Diss. McGill U, 1998. Ann Arbor: UMI, 1998. MQ43827.

Almonte, Paul. *Fearing the Femme Fatale: The Apocalyptic Narratives of Hardy, Stoker, Freud, Thomas and Amis*. Diss. New York U, 2001. Ann Arbor: UMI, 2001. 3009278.

Dennett, Steven. « The Return of the Author in the Work of Milan Kundera, Martin Amis, and Kurt Vonnegut ». Diss. Sussex U, 1995.

Fortin-Tournès, Anne-Laure. « Les figures de la violence dans la littérature britannique contemporaine : Martin Amis, Ian McEwan, Graham Swift ». Thèse de doctorat. Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

Keulks, Gavin. *Father and Son: Kingsley Amis, Martin Amis, and the British Novel Since 1950*. Diss. Lexington U, 1999. Ann Arbor: UMI, 1999. 9948879.

MacLeod, Mark S. *Apocalyptic Metafiction in Four British Novels*. Diss. Lakehead U, 1993. Ann Arbor: UMI, 1993. MM86196.

Snyder Carol. *Morality in Six Novels by Martin Amis*. Diss. North Texas U, 1996. Ann Arbor: UMI, 1996. 9627567.

### **2.1.3. Chapitres ou sections d'ouvrages.**

Baker, Stephen. « Martin Amis's *Time's Arrow*: The Art of Justification ». *The Fiction of Postmodernity*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000. 139-51.

Bernard, Catherine. « Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift ». *British Postmodern Fiction*. Ed. Theo D'haen and Hans Bertens. Postmodern Studies 7. Amsterdam: Rodopi, 1993. 121-44.

---. « Allégorie et sublime dans la fiction anglaise contemporaine : quelques propositions d'analyse ». *L'exil et l'allégorie dans le roman anglophone contemporain*. Ed. Michel Morel. Paris : Messène, 1998. 13-22.

---. « Under the Dark Sun of Melancholia: Writing and Loss in *The Information* ». *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*. Ed. Gavin Keulks. New York: Palgrave, 2006. 117-36.

Brown, Richard. « Postmodern Americas in the Fiction of Angela Carter, Martin Amis and Ian McEwan ». *Forked Tongues?: Comparing Twentieth-Century British and American Literature*. Ed. Ann Massa and Alistair Stead. London: Longman, 1994. 92-103.

Cropley-Gonzalez, Madelena. « *Time's Arrow*: A Terminal Fiction ». *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise*. Ed. Max Duperray. Aix-en-Provence : PU de Provence, 1996. 119-33.

---. « *Night Train* (Martin Amis): A Suicide Ride into the Underworld; Abuse as a Mode of Existence ». *Fenêtres sur l'obscur*. Ed. Max Duperray. Aix-en-Provence : PU de Provence, 2001. 113-26.

- Diedrick, James. « The Fiction of Martin Amis: Patriarchy and Its Discontents ». *Contemporary British Fiction*. Ed. Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew. Cambridge: Polity, 2003.
- . « J. G. Ballard's 'Inner Space' and the Early Fiction of Martin Amis ». *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*. Ed. Gavin Keulks. New York: Palgrave, 2006. 180-96.
- Elias, Amy, J. « Meta-Mimesis? The Problem of British Postmodern Realism ». *British Postmodern Fiction*. Ed. Theo D'haen and Hans Bertens. Postmodern Studies 7. Amsterdam: Rodopi, 1993. 9-31.\*
- Ganteau, Jean-Michel. « De la simulation à la présentation : *Night Train* de Martin Amis ». *La vérité en littérature*. Textes réunis par Max Duperray. Revue d'études anglophones 2. Paris : Mallard, 2002a. 67-85.
- . « Dire le temps qui reste : *Experience* de Martin Amis ». *Histoires de temps*. Textes réunis par Ronald Shusterman. Pessac : PU de Bordeaux, 2004. 287-302.
- . « 'Malgré moi l'infini me tourmente' : à propos de *The Information* de Martin Amis ». *L'infini*. Textes réunis par Ronald Shusterman. Pessac : PU de Bordeaux, 2002b. 295-316.
- . « Violence Biting Its Own Tail: Martin Amis's *Yellow Dog* ». *Novels of the Contemporary Extreme*. Ed. Alain-Philippe Durand and Naomi Mandel. London: Continuum, 2006. 132-42.
- Hawkes, David, « Amis, Martin ». *British Writers, Supplement IV*. Ed. Carol Howard and George Stade. New York: Scribner, 1997. 25-44.
- Holmes, Frederick. « The Death of the Author as Cultural Critique ». *Powerless Fictions? Ethics, Cultural Critique, and American Fiction in the Age of Postmodernism*. Ed. Ricardo Miguel Alfonso. Postmodern Studies 17. Amsterdam: Rodopi, 1996.
- Keulks, Gavin. *Father and Son: Kingsley Amis, Martin Amis, and the British Novel Since 1950*. Madison: U of Wisconsin P, 2003.
- . « W(h)ither Postmodernism: Late Amis ». *Postmodernism and Beyond*. Ed. Gavin Keulks. New York: Palgrave, 2006. 158-79.
- Klawitter, Uwe. « Martin Amis's *Time's Arrow*: Retelling a Story That Needs to Be Told ». *The Theme of Totalitarianism in 'English' Fiction: Koestler, Orwell, Vonnegut, Kosinski, Burgess, Atwood, Amis*. New York: Lang, 1997. 185-201.
- Levy, Marla. « Amis, Martin ». *British Novelists Since 1960: Dictionary of Literary Biography*. Ed. Jay L. Halio. Vol. 14. Detroit: Gale Research, 1983. 29-33.
- Lodge, David. « The Sense of Place ». *The Art of Fiction*. Harmondsworth: Penguin, 1992a. 56-60. (consacré à *Money*)

- Mallon, Thomas. « The Epstein Papers: Writing a Second First Novel ». *Stolen Words: Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*. New York: Ticknor, 1989. 89-143.
- Miller, Karl. *Doubles: Studies in Literary History*. Oxford: OUP, 1987. 409-15.
- Mills, Sara. « Working with Sexism: What Can Feminist Text Analysis Do? ». *Twentieth-Century Fiction: From Text to Context*. Ed. Peter Verdonk and Jean-Jacques Weber. London: Routledge, 1995. 206-19.
- Morel, Michel. « *Time's Arrow* ou le récit palindrome ». *Jeux d'écriture : le roman britannique contemporain*. Ed. Marie-Françoise Cachin et Ann Grieve. *Cahiers Charles V* 18 (mai 1995). 45-61.
- Morse, Donald E. « Overcoming Time: 'The Present of Things Past' in History and Fiction ». *The Delegated Intellect: Emersonian Essays on Literature, Science and Art in Honor of Don Gifford*. Ed. Donald E. Morse. New York: Lang, 1995. 203-23.
- Parker, Emma. « Money Makes the Man: Gender and Sexuality in Martin Amis's *Money* ». *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*. Ed. Gavin Keulks. New York: Palgrave, 2006. 55-70.
- Poirier, Richard. « Martin Amis's Inferno ». *Trying It Out in America*. New York: Farrar, 1999. 127-33.
- Ryan, Kiernan. « Sex, Violence and Complicity: Martin Amis and Ian McEwan ». *An Introduction to Contemporary Fiction: International Writing in English Since 1970*. Ed. Rod Mengham. Cambridge: Polity, 1999. 203-18.
- Thomson, David. « Amis, Martin ». *British Novelists Since 1960: Dictionary of Literary Biography*. Ed. Merritt Moseley. Vol. 194. 2nd ser. Detroit: Gale Research, 1998. 7-18.
- Todd, Richard. « The Intrusive Author in British Postmodernist Fiction: The Cases of Alasdair Gray and Martin Amis ». *Exploring Postmodernism*. Ed. Matei Calinescu and Douwe Fokkema. Philadelphia: Benjamins, 1987. 123-37.
- Verrier, Luc. « Inevitable Yet Impossible Impersonality: Martin Amis's *The Information* ». *Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Literature*. Ed. Christine Reynier and Jean-Michel Ganteau. Present Perfect 1. Montpellier : PU de Montpellier, 2005. 273-85.\*
- Vice, Sue. « Formal Matters: Martin Amis, *Time's Arrow* ». *Holocaust Fiction*. London: Routledge, 2000. 11-37.\*
- Wood, James « Martin Amis: The English Imprisonment ». *The Broken Estate: Essays on Literature and Belief*. London: Cape, 1999. 186-99.

### 2.1.4. Recueil d'articles critiques.

DiMauro, Laure, ed. « Amis, Martin ». *Modern British Literature*. 2nd ed. Vol. 1. Detroit: St. James, 2000. 37-47.\*

Keulks, Gavin, ed. *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*. New York: Palgrave, 2006.

Tredell, Nicolas, ed. *The Fiction of Martin Amis*. Cambridge: Icon, 2000. (synthèses et extraits des principaux comptes rendus et des articles majeurs portant sur les romans et sur les nouvelles de Martin Amis jusques et y compris *Heavy Water and Other Stories*)

### 2.1.5. Articles.

Alexander, Victoria. « Martin Amis: Between the Influences of Bellow and Nabokov ». *The Antioch Review* (Fall 1994): 580-90.

Begley, Jon. « Satirizing the Carnival of Postmodern Capitalism: The Transatlantic and Dialogic Structure of Martin Amis's *Money* ». *Contemporary Literature* 45.1 (Spring 2004): 79-105.\*

Bernard, Catherine. « *London Fields* de Martin Amis : la mimésis revisitée ». *Etudes britanniques contemporaines* 1 (1992) : 1-15.

---. « A Certain Hermeneutic Slant: Sublime Allegories in Contemporary English Fiction ». *Contemporary Literature* 38.1 (Spring 1997a): 164-84.

---. « Pour une métafiction réaliste : la portée mimétique du roman anglais contemporain ». *Etudes anglaises* 50.2 (1997b) : 144-55.

---. « Le statut de l'analogie dans la fiction contemporaine et son interprétation ». *Etudes britanniques contemporaines* 18 (juin 2000a) : 21-32.

Brendle, Jeffrey. « Forward to the Past: History and the Reversed Chronology Narrative in Martin Amis's *Time Arrow* ». *The American Journal of Semiotics* 12.1-4 (Summer 1995): 425-45.

Brooke, Stephen and Louise Cameron. « Anarchy in the U.K.? Ideas of the City and the *Fin de Siècle* in Contemporary English Film and Literature ». *Albion* 28.4 (Winter 1996): 635-56.\*

Brown, Richard. « Martin Amis's Joyce ». *James Joyce Broadsheet* 58.3 (February 2001): 3.\*

Chauvin, Serge. « Le mystère du vase fêlé. Jonathan Coe, Martin Amis : retours sur un lieu clos ». *La licorne* 44 (1998) : 143-48.\*

- Diedrick, James. « From the Ridiculous to the Sublime: The Early Reception of *Night Train* ». *The Martin Amis Web* Nov. 1997. 10 June 2003 <<http://www.martinamisweb.com/reviews.shtml>>.
- Doan, Laura L. « 'Sexy Greedy Is the Late Eighties': Power Systems in Amis's *Money* and Churchill's *Serious Money* ». *The Fiction of Martin Amis*. Ed. Nicolas Tredell. Cambridge: Icon, 2000. 74-79.
- Edmondson, Elie A. « Martin Amis Writes Postmodern Man ». *Critique* 42.2 (Winter 2001): 145-54.
- Falconer, Rachel. « Bakhtin's Chronotope and the Contemporary Short Story ». *South Atlantic Quarterly* 97.3-4 (Summer-Fall 1998): 699-732.
- Finney, Brian. « Narrative and Narrated Homicides in Martin Amis's *Other People* and *London Fields* ». *Critique* 37.1 (Fall 1995): 3-15.
- . « What's Amis in Contemporary British Fiction? Martin Amis's *Money* and *Time's Arrow* ». *The Martin Amis Web* 5 Mar. 2003. 20 Dec. 2005 <<http://www.martinamisweb.com/scholarship.shtml>>.
- Fortin-Tournès, Anne-Laure. « Violer, voiler, voir dans *Time's Arrow* de Martin Amis ». *Tropismes* 10 (2002) : 261-72.
- Galef, David. « The Importance of Being Amis, Revisited ». *Southwest Review* 87.4 (2002): 554-64.
- Ganteau, Jean-Michel. « Du postmodernisme au romantisme : à propos de *Time's Arrow* de Martin Amis ». *Etudes britanniques contemporaines* 19 (décembre 2000a) : 127-46.
- . « Compte à rebours narratif : William Golding, D. M. Thomas, Martin Amis et les autres ». *Etudes britanniques contemporaines* 20 (juin 2001) : 61-81.
- Harris, Greg. « Men Giving Birth to New World Orders: Martin Amis's *Time's Arrow* ». *Studies in the Novel* 31.4 (Winter 1999): 489-505.
- Howard, Gerald. « Slouching towards Grubnet: The Author in the Age of Publicity ». *Review of Contemporary Fiction* 16.1 (Spring 1996): 44-53.
- Jones, Stephen. « Martin, Karl, and Maggie Too: Political Discourse in Martin Amis's *Other People: A Mystery Story* », 15 Dec. 2003 <<http://www.strath.ac.uk/ecloga/jones.pdf>>.
- Kerr, Stuart. « Like Father Like Son? The Fiction of Kingsley and Martin Amis ». *The Martin Amis Web* 1998. 10 Jan. 2003 <<http://martinamis.albion.edu/kerr.htm>>.
- LaRose, Nicole. « Reading *The Information* on Martin Amis's London ». *Critique* 46.2 (Winter 2005): 160-76.\*

- Marta, Jan. « Postmodernizing the Literature-and-Medicine Canon: Self-Conscious Narration, Unruly Texts, and the *Viae Ruptae* of Narrative Medicine ». *Literature and Medicine* 16.1 (Spring 1997): 43-69.
- Martin, Richard. « 'The Project Is to Become an American Novelist': Martin Amis's Special Relationship with the United States ». *The Martin Amis Web* 2004. 21 Mar. 2005 <<http://www.martinamisweb.com/scholarship.shtml>>.
- McCarthy, Dermot. « The Limits of Irony: The Chronillogical World of Martin Amis' *Time's Arrow* ». *War, Literature and the Arts: An International Journal of the Humanities* 11.1 (Spring/Summer 1999): 294-320.\*
- Miracky, James. « Hope Lost or Hyped Lust? Gendered Representatives of 1980s Britain in Margaret Drabble's *The Radiant Way* and Martin Amis's *Money* ». *Critique* 44.2 (Winter 2003): 136-43.
- Moran, Joe. « Artists and Verbal Mechanics: Martin Amis's *The Information* ». *Critique* 41.4 (Summer 2000): 307-17.\*
- Moseley, Merritt. « Amis and Amis ». *The Sewanee Review* (Summer 2001): 474-77.
- Moyle, David. « Beyond the Black Hole: The Emergence of Science Fiction Themes in the Recent Work of Martin Amis ». *Extrapolation* 36.4 (1995): 305-15.
- Mullan, John. « Signs of the Times ». *The Guardian* 13 Sept. 2003. 14 June 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviewbookclub/story/0,,1040811,00.html>>.\* (les noms dans *Money*)
- . « Oi, You, Listen Up ». *The Guardian* 20 Sept. 2003. 14 June 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviewbookclub/story/0,,1045592,00.html>>.\* (analyse des liens entre *Money* et le lecteur)
- . « Much Too Much ». *The Guardian* 27 Sept. 2003. 14 June 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviewbookclub/story/0,,1050534,00.html>>.\* (l'hyperbole dans *Money*)
- . « The Word on the Street ». *The Guardian* 4 Oct. 2003. 14 June 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviewbookclub/story/0,,1055353,00.html>>.\* (le *skaz* dans *Money*)
- Nash, John. « Fiction May Be a Legal Paternity: Martin Amis's *The Information* ». *English* 45.181 (Spring 1996): 213-24.\*
- Oertel, Daniel. « Effects of Garden-Pathing in Martin Amis's Novels *Time's Arrow* and *Night Train* ». *Miscelánea* 22 (2000): 123-40.\*



- Paccaud-Huguet, Josiane. « De la fiction pornographique à l'errance littéraire : *Money* de Martin Amis ». *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 244-56.
- Parry, Ann. « The Caesura of the Holocaust in Martin Amis's *Time's Arrow* and Bernard Schlink's *The Reader* ». *Journal of European Studies* 29 (1999): 249-67.\*
- Powell, Neil. « What Life Is: The Novels of Martin Amis ». *Poetry Nation Review* 20 (1981): 42-45.\*
- Pritchard, William H. « Novel Reports ». *The Hudson Review* 43.3 (Autumn 1990): 489-97.\*
- Rossen-Knill, Deborah F. « Creating and Manipulating Fictional Worlds: A Taxonomy of Dialogue in Fiction ». *Journal of Literary Semantics* 28.1 (1999): 20-45.\*
- Rowland, Antony. « Silence and Awkwardness in Nuclear Discourse ». *English* 43.175 (Spring 1994): 151-60. (*London Fields* et *Time's Arrow*)
- Shaw, Peter. « Plagiarist ». *The American Scholar* (Summer 1982): 325-37.
- Slater, Maya. « Problems When Time Moves Backwards: Martin Amis's *Time's Arrow* ». *English* 42.172 (Spring 1993): 141-52.
- Smith, Penny. « Hell Innit: The Millennium in Alasdair Gray's *Lanark*, Martin Amis's *London Fields* and Shena Mackay's *Dunedin* ». *Essays and Studies* 48 (1995): 115-28.
- Stokes, Peter. « Martin Amis and the Postmodern Suicide: Tracing the Postnuclear Narrative at the Fin de Millennium ». *Critique* 38.4 (Summer 1997): 300-12.\*
- Thomas, Susie. « Posing as a Postmodernist: Race and Class in Martin Amis's *London Fields* ». *London Journal* Sept. 2003. 7 July 2006 <<http://www.literarylondon.org/london-journal/september2003/thomas.html>>.
- Vallorani, Nicoletta. « Slipstream London: The City of Apocalypse in Martin Amis and Will Self ». *Textus* 16 (2001): 163-78.\*
- Verrier, Luc. « Les figures du double dans *Night Train* de Martin Amis ». *Etudes britanniques contemporaines* 24 (juin 2003) : 19-30.
- . « Sentimental Comedy in Martin Amis's 'State of England' and 'The Coincidence of the Arts' ». *Miscelánea* 28 (2003): 97-108.\*
- . « L'étrangeté gothique des choses dans la fiction de Martin Amis ». *Etudes britanniques contemporaines* 32 (2006). A paraître.\*
- Vinet, Dominique. « Le désir et la mort dans *Night Train* de Martin Amis ». *Etudes britanniques contemporaines* 17 (1999) : 19-33.

## 2.2. Comptes rendus et articles de presse consacrés totalement ou partiellement à Martin Amis.

### 2.2.1. Comptes rendus.

Ableman, Paul. « Fairies and Violence ». Rev. of *Other People*, by Martin Amis. *The Spectator* 21 Mar. 1981: 22.

Ackroyd, Peter. « Highway of Good Intentions ». Rev. of *The Rachel Papers*, by Martin Amis. *The Spectator* 24 Nov. 1973: 674.

---. « Tirades ». Rev. of *Dead Babies*, by Martin Amis. *The Spectator* 18 Oct. 1975: 510-11.

Adams, Tim. « My Favourite Martin ». Rev. of *Experience*, by Martin Amis. *The Observer* 21 May 2000. 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/Print/0,3858,4020339,00.html>>.\*

Allen, Brooke. « Pretentious and Hollow ». Rev. of *Heavy Water and Other Stories*, by Martin Amis. *The New Criterion* 17.7 Mar. 1999. 15 Dec. 2005 <<http://www.newcriterion.com/archive/17/mar99/amis.htm>>.

Ascherson, Neil. « The Black Farce of History ». Rev. of *Koba the Dread*, by Martin Amis. *The Guardian* 7 Sept. 2002. 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviews/politicsphilosophyandsociety/0,6121,786568,00.html>>.\*

Baker, Phil. « The Hum of the Tuning Fork ». Rev. of *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, by Martin Amis. *Times Literary Supplement* 27 Apr. 2001: 26.

Balliett, Whitney. Rev. of *Money*, by Martin Amis. *The New Yorker* 10 June 1985: 136, 139.\*

Banks, J. R. Rev. of *Other People*, by Martin Amis. *Critical Quarterly* 23.2 (Summer 1981): 84-85.

Barra, Allen. Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *Salon* 26 Jan. 1998. 15 Dec. 2005 <<http://www.salon.com/books/sneaks/1998/01/26review.html>>.

Bell, Pearl K. « Fiction Chronicle ». Rev. of *Time's Arrow*, by Martin Amis. *Partisan Review* 59.2 (1992): 282-95. (*Time's Arrow* est un des sept romans contemporains passés en revue)

Berman, Paul. « A Million Deaths Is Not Just a Statistic ». Rev. of *Koba the Dread*, by Martin Amis. *The New York Times* 28 July 2002. 15 Dec. 2005 <<http://www.nytimes.com>>.

Bernard, Catherine. « Insoumission et colère ». Compte rendu de *L'information* et de *Visiting Mrs Nabokov*, par Martin Amis. *Quinzaine littéraire* 715 (1 mai 1997c) : 12-13.

Bronson, Daniel R. Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *World Literature Today* 72.4 (Autumn 1998): 829.\*

---. Rev. of *Experience*, by Martin Amis. *World Literature Today* 75.1 (Winter 2001): 126.\*

Brooke, Stephen. « True Crime ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis and of *My Dark Places*, by James Ellroy. *The Dalhousie Review* 76.1 (Spring 1996): 123-29.

Brookner, Anita. « Farewell, My Lovely ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *The Spectator* 27 Sept. 1997: 36-37.

Buchan, James. « The Return of Doctor Death ». Rev. of *Time's Arrow*, by Martin Amis. *The Spectator* 28 Sept. 1991: 37-38.

Caldwell, Gail. « On the Wrong Track ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *The Boston Globe* 8 Feb. 1998. 15 Dec. 2005 <[http://www.boston.com/globe/search/stories/books/martin\\_amis.htm](http://www.boston.com/globe/search/stories/books/martin_amis.htm)>.\*

Chauvin, Serge. « Le guignol de la cruauté ». Compte rendu de *Poupées crevées* et de *Réussir*, par Martin Amis. *Quinzaine littéraire* 808 (16 mai 2001) : 13.

Cowley, Jason. « Mart for Mart's Sake ». Rev. of *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, by Martin Amis. *The Observer* 8 Apr. 2001. 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,470961,00.html>>.\*

---. « Catastrophe Theories ». Rev. of *Koba the Dread*, by Martin Amis. *The Observer* 8 Sept. 2002. 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/politicsphilosophyandsociety/story/0,6000,787961,00.html>>.\*

Douglas-Fairhurst, Robert. « Dickens with a Snarl ». Rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis. *The Observer* 24 Aug. 2003. 26 Feb. 2005 <<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,1028255,00.html>>.

Dyer, Geoff. « Critical Velocity ». Rev. of *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, by Martin Amis. *The Guardian* 14 Apr. 2001. 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,472889,00.html>>.\*

Faulks, Sebastian. « Butching It Out ». Rev. of *Money*, by Martin Amis. *Books & Bookmen* 349 (Oct. 1984): 15.\*

Feinstein, Elaine. « Killing Time ». Rev. of *Dead Babies*, by Martin Amis, of *The Lost Honour of Katarina Blum*, by Heinrich Böll and of *Natural Enemies*, by Julius Horwitz. *New Statesman* 17 Oct. 1975: 479-80.\*

Foreman, Jonathan. « Cop Land ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *National Review* 9 Mar. 1998: 64-65.\*

- Freedman Bellow, Janis. « Necropolis of the Heart ». Rev. of *The Information*, by Martin Amis and of *Sabbath's Theater*, by Philip Roth. *Partisan Review* 62.4 (Fall 1995): 699-718.
- Geng, Veronica. « The Great Addiction ». Rev. of *Money*, by Martin Amis. *New York Times Book Review* 24 Mar. 1985. 10 July 2005. <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-money.html>>.\*
- Gessen, Keith. « Growing Up All Wrong ». Rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis. *The Nation* 8 Dec. 2003: 50-54.
- Gleick, Elizabeth. « A Darker Shade of Noir ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *Time* 16 Feb. 1998: 100.\*
- Glueck, Grace. « Not the Son of *Lucky Jim* ». Rev. of *The Rachel Papers*, by Martin Amis. *New York Times Book Review* 26 May 1974. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-papers.html>>.\*
- Harrison, M. John. « Speeding to Cradle from Grave ». Rev. of *Time's Arrow*, by Martin Amis. *Times Literary Supplement* 20 Sept. 1991: 21.
- Hepburn, Neil. « Tonto ». Rev. of *Success*, by Martin Amis. *The Listener* 13 Apr. 1978: 482-83.
- Hill, Susan. « Novels of Self-Discovery ». Rev. of *The Professor of Desire*, by Philip Roth, of *Success*, by Martin Amis and of *The Thin Mountain Air*, by Paul Horgan. *Books & Bookmen* 273 (June 1978): 8-9.
- Hitchens, Christopher. « Lightness at Midnight ». Rev. of *Koba the Dread*, by Martin Amis. *The Atlantic Monthly* Sept 2002: 144-53.
- Hollinghurst, Alan. « Opening Eyes ». Rev. of *The Country*, by David Plante and of *Other People: A Mystery Story*, by Martin Amis. *New Statesman* 13 March 1981: 21.
- . « Leader of the Pack ». Rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis. *The Guardian* 6 Sept. 2003. 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,1036460,00.html>>.
- Hornby, Nick. « St Lucia, Innit ». Rev. of *Visiting Mrs Nabokov and Other Excursions*, by Martin Amis. *The Sunday Times* 3 Oct. 1993: 6.5.\*
- Hull, Laurence. Rev. of *Success*, by Martin Amis. *Library Journal* 1 Sept. 1987: 197.\*
- Hunter, Evan. « Mary Lamb and Mr. Wrong ». Rev. of *Other People*, by Martin Amis. *New York Times Book Review* 26 July 1981. 10 May 2005 <<http://nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-mystery.html>>.
- Hutchings, William. Rev. of *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, by Martin Amis. *World Literature Today* 76.3-4 (Summer/Autumn 2002): 77.

- Imlah, Mick. « A Dart in the Heart ». Rev. of *London Fields*, by Martin Amis. *Times Literary Supplement* 29 Sept. 1989: 1051.\*
- Jacobs, R. D. Rev. of *Other People*, by Martin Amis. *World Literature Today* 56.2 (Spring 1982): 347.\*
- Jones, Richard. « Too Clever to Be a Novelist? ». Rev. of *The Information*, by Martin Amis. *The New Welsh Review* 31 (Winter 1995-96): 14-16.
- Kakutani, Michiko. « Time Runs Backward to Point Up a Moral ». *New York Times Book Review* 22 Oct. 1991. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-arrow.html>>.
- . « Raging Midlife Crisis as Contemporary Ethos. Rev. of *The Information*, by Martin Amis. *New York Times Book Review* 2 May 1995. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-information.html>>.\*
- . « Nine Easy Pieces: A Writer's Exercises ». *The New York Times* 29 Jan. 1999. 15 Dec. 2005 <<http://www.nytimes.com>>.\*
- . « For Writers, Father and Son, Out of Conflict Grew Love ». Rev. of *Experience*, by Martin Amis. *The New York Times* 23 May 2000. 15 Dec. 2005 <<http://www.nytimes.com/library/books/052300amis-book-review.html>>.
- . « Women May Be from Venus, but Men Are from Hunger ». Rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis. *The New York Times* 28 Oct. 2003. 15 Dec. 2005 <[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)>.\*
- Kaplan, Carter. Rev. of *The Information*, by Martin Amis. *World Literature Today* 70.1 (Winter 1996): 189.
- Kaveney, Roz. « Energy and Entropy ». Rev. of *The Information*, by Martin Amis. *New Statesman & Society* 24 Mar. 1995: 24.
- Kermode, Frank. « In Reverse ». Rev. of *Time's Arrow*, by Martin Amis. *London Review of Books* 12 Sept. 1991: 11
- . « A Thriller with Something on Its Mind ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *The Atlantic Monthly* Feb. 1998: 100-4.
- . « Nutmegged ». Rev. of *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, by Martin Amis. *London Review of Books* 10 May 2001. 26 Feb. 2005 <[http://www.lrb.co.uk/v23/n09/kerm01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v23/n09/kerm01_.html)>.\*
- Kirn, Walter. « Reverse Engineering ». Rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis. *The New York Times* 9 Nov. 2003. 25 Apr. 2006 <<http://www.martinamisweb.com/reviews-shtml>>.\*

- Koning, Christina. « Death by Request ». Rev. of *London Fields*, by Martin Amis. *The Guardian* 21 Sept. 1989. 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,95991,00.html>>.
- Lanchester, John. « Death Becomes Her ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *The New Yorker* 16 Feb. 1998: 80-81.
- Lehmann-Haupt, Christopher. « Two Kinds of Metaphysical Joke ». Rev. of *A Lovely Monster*, by Rick de Marinis and of *Dead Babies*, by Martin Amis. *New York Times Book Review* 16 Jan. 1976. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-dead.html>>.\*
- Leonard, John. « His Father's Son ». Rev. of *Experience*, by Martin Amis. *The New York Times* 28 May 2000. 15 Dec. 2005 <<http://www.nytimes.com/books/00/05/28/reviews/000528leonart.htm>>.\*
- Lezard, Nicholas. « Life Sentence ». Rev. of *Experience*, by Martin Amis. *The Guardian* 7 Apr. 2001. 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/critics/reviews/0,,469714,00.html>>.\*
- . « Bring Out the Big Guns ». Rev. of *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, by Martin Amis. *The Guardian* 9 Mar. 2002. 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/critics/reviews/0,,664361,00.html>>.\*
- . « The Many Faces of Martin Amis ». Rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis. *The Guardian* 29 May 2004. 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviews/roundupstory/0,,1227028,00.html>>.\*
- Loose, Julian. « Satisfaction ». Rev. of *The Information*, by Martin Amis. *London Review of Books* 11 May 1995: 9-10.
- Mars-Jones, Adam. « Fireworks at the Funeral ». Rev. of *Einstein's Monsters*, by Martin Amis. *Times Literary Supplement* 1 May 1987: 457.
- . « Looking on the Blight Side ». Rev. of *The Information*, by Martin Amis. *Times Literary Supplement* 24 Mar. 1995: 19-20.\*
- McGrath, Patrick. « Her Long Goodbye ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *New York Times Book Review* 1 Feb. 1998. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/reviews/980201.01mcgrath.html>>.\*
- Miller, Laura. Rev. of *Heavy Water and Other Stories*, by Martin Amis. *Salon* 11 Feb. 1999. 15 Dec. 2005 <<http://www.salon.com/books/sneaks/1999/02/11sneaks.html>>.\*
- Mittleman, Leslie B. Rev. of *London Fields*, by Martin Amis. *World Literature Today* 65.1 (Winter 1991): 123.

- Moore, Suzanne. « Furious Cigarette Smoking ». Rev. of *The Rachel Papers* (film version). *New Statesman & Society* 3 Nov. 1989: 46.
- Morrison, Blake. « In the Astronomical Present ». Rev. of *Other People*, by Martin Amis. *Times Literary Supplement* 6 Mar. 1981: 247.\*
- . « Into Nastiness ». Rev. of *Success*, by Martin Amis. *Times Literary Supplement* 14 Apr. 1978: 405.\*
- Oakes, Philip. « Bloody and for Real ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *Literary Review* Oct. 1997: 50.\*
- O'Brien, Geoffrey. « The Big Sleep ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *The New Republic* 16 Mar. 1998: 32-35.
- O'Brien, Sean. « Choo-Choo Time ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *Times Literary Supplement* 19 Sept. 1997: 22.
- Packer, George. « Something Amis ». Rev. of *London Fields*, by Martin Amis. *The Nation* 23 Apr. 1990: 565-66.
- Parini, Jay. « Men Who Hate Women ». Rev. of *Success*, by Martin Amis. *New York Times Book Review* 6 Sept. 1987. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-success.html>>.\*
- Pesetski, Bette. « Lust Among the Ruins ». Rev. of *London Fields*, by Martin Amis. *New York Times Book Review* 4 Mar. 1990: 42.
- Phillips, Adam. « Cloud Cover ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *London Review of Books* 16 Oct. 1997b: 3, 6-7.
- Porée, Marc. « Solutions finales ». Compte rendu de *La flèche du temps* et de *London Fields*, par Martin Amis. *Quinzaine littéraire* 625 (1 juin 1993) : 14-15.\*
- Prince, Peter. « Out of Afrika ». Rev. of *The Rachel Papers*, by Martin Amis. *New Statesman* 16 Nov. 1973: 744.
- Prose, Francine. « Novelist at Large ». Rev. of *Visiting Mrs Nabokov and Other Excursions*, by Martin Amis. *New York Times Book Review* 27 Feb. 1994. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-nabokov.html>>.\*
- Raphaël, Frederic. « Family Business ». Rev. of *Experience*, by Martin Amis. *PN Review* (Sept./Oct. 2000): 51-53.\*
- Roe, Andrew. Rev. of *Experience*, by Martin Amis. 26 May 2000. 15 Dec. 2005 <<http://www.salon.com/books/review/2000/05/26/amis/print.html>>.

- Rovera, Catherine. « Martin Amis et la filiation américaine ». Compte rendu de *Eau lourde*, par Martin Amis. *Quinzaine littéraire* 787 (16 juin 2000) : 12-13.
- Sante, Luc. « Cheat's Tale ». Rev. of *London Fields*, by Martin Amis. *The New Republic* 30 Apr. 1990: 45-46.\*
- Savigneau, Josyane. « Martin Amis, en confidence ». Compte rendu de *Experience*, par Martin Amis. *Le monde des livres* 13 juin 2003 : I.
- Schiff, Bennett. Rev. of *The Moronic Inferno and Other Visits to America*, by Martin Amis. *Smithsonian* 17.12 (Mar. 1987) 172.\*
- Scott, A. O. « Trans-Atlantic Flights ». Rev. of *Heavy Water and Other Stories*, by Martin Amis. *New York Times Book Review*. 31 Jan. 1999. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/99/01/31/reviews/990131.31scott.html>>.
- See, Carolyn. « Humanity Is Washed Up—True or False? ». Rev. of *Einstein's Monsters*, by Martin Amis. *New York Times Book Review* 17 May 1987. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-einstein.html>>.\*
- Shone, Tom. « Through the Gearbox ». Rev. of *Heavy Water and Other Stories*, by Martin Amis. *Times Literary Supplement* 25 Sept. 1998: 21.\*
- Smyth, Thomas. Rev. of *Heavy Water and Other Stories*, by Martin Amis. *World Literature Today* 74.1 (Winter 2000): 155.
- Steenberg, Andrew. « A Lesson in Filth ». Rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis. *The Toronto Observer* 28 Oct. 2003. 15 Dec. 2005 <<http://observer.thecentre.centennialcollege.ca/entertain/yellowdog102803.htm>>.\*
- Sutherland, John. « Making Strange ». Rev. of *Other People*, by Martin Amis. *London Review of Books* 19 Mar. 1981: 21-22.
- Tait, Theo. « Yobs and Royals ». Rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis. *Times Literary Supplement* 5 Sept. 2003: 3.
- Taylor, Christopher. « High on His Own Supply ». Rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis. *London Review of Books* 11 Sept. 2003. 26 Feb. 2005 <[http://www.lrb.co.uk/v25/n17/tayl01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v25/n17/tayl01_.html)>.
- Taylor, Alan. « Something Very Amis ». Rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis. *Sunday Herald* 7 Sept. 2003. 15 Dec. 2005 <<http://www.sundayherald.com/36454>>.\*
- Taylor, D. J. « Backward Steps ». Rev. of *Time's Arrow*, by Martin Amis. *New Statesman & Society* 27 Sept. 1991: 55.\*



- Updike, John. « It's a Fair Cop ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *Sunday Times Books* 21 Sept. 1997, sec. 8: 1-2.
- Walden, George. « Back to Blighty ». Rev. of *Yellow Dog*, by Martin Amis. *New Statesman* 8 Sept. 2003: 48-50.\*
- Walsh, John. « Night Train Through a Dark Wood ». Rev. of *Experience*, by Martin Amis. *The Independent*. 20 May 2000. 10 Jan. 2003 <<http://enjoyment.independent.co.uk/books/review/story.jsp?story=46230>>.\*
- Walter, Natasha. « If You Have Tears to Shed, Prepare to Shed Them—in a Martin Amis Novel ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *The Guardian* 11 Sept. 1997a. 14 June 2005 <<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,95989,00.html>>.
- . « The Gender Benders ». *Electronic Mail & Guardian* 1 Dec. 1997b. 10 Jan. 2003 <<http://www.mg.co.za/mg/books/dec97/1dec-amis.html>>.
- . « Fat Men, Thin Lives ». Rev. of *Heavy Water and Other Stories*, by Martin Amis. *New Statesman* 25 Sept. 1998: 81-83.
- Ward, David C. « A Black Comedy of Manners ». Rev. of *The Information*, by Martin Amis. *The Virginia Quarterly Review* 72.3 (Summer 1996): 561-64.
- Weber, Myles. « Martin Amis' Stalin ». Rev. of *Koba the Dread*, by Martin Amis. *Salmagundi* (Summer 2003): 92-98.\*
- Wheatcroft, Geoffrey. « What Kingsley Can Teach Martin ». Rev. of *Experience*, by Martin Amis. *The Atlantic Monthly* Sept. 2000: 110-18.
- Wilson, A. N. « Young Scumbag ». Rev. of *Money*, by Martin Amis. *The Spectator* 20 Oct. 1984: 29-31.
- Wolcott, James. « Synthetic Grit ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *New Criterion* 16.7 (Mar. 1998): 64-66.
- Wood, James. « Paradox Pile-Up ». Rev. of *Visiting Mrs Nabokov and Other Excursions*, by Martin Amis. *Times Literary Supplement* 15 Oct. 1993: 21.\*
- . « Little Big Man ». Rev. of *The Information*, by Martin Amis. *The New Republic* 14 Aug. 1995: 28-34.
- Wright, Chris. « Whydunit ». Rev. of *Night Train*, by Martin Amis. *The Boston Phoenix* 29 Jan. 1998. 15 Dec. 2005 <<http://www.martinamisweb.com/reviews.shtml>>.
- . « Little Bites ». Rev. of *Heavy Water and Other Stories*, by Martin Amis. *The Boston Phoenix* 4 Feb. 1999. 15 Dec. 2005 <<http://www.bostonphoenix.com/archive/books/99/02/04/MARTIN-AMIS.html>>.\*

### 2.2.2. Portraits humains et littéraires.

- Adams, Tim. « Success. Money. Happy? ». *The Observer* 12 Oct. 1997. 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,102083,00.html>>.
- Birkerts, Sven. « The Twentieth Century Speaks ». *Esquire* Feb. 99: 64-65.
- Brockes, Emma. « Even the Praise Is Bad for You ». *The Guardian* 29 Aug. 2003. 26 Feb. 2005 <<http://www.guardian.co.uk/g2/story/0,,1031233,00.html>>.
- Giles, Jeff. « The Infamous Martin Amis ». *Newsweek* 8 May 1995: 52. (*The Information*)
- Fischer, Tibor. « Someone Needs to Have a Word with Amis ». *The London Telegraph* 4 Aug. 2003: 18. (attaque contre *Yellow Dog*)
- Isaaman, Gerald. « It's a Mad, Mad World That Inspires Amis ». *Camden New Journal* 30 Oct. 2003, 1 June 2006 <[http://www.camdennewjournal.co.uk/archive/r301003\\_6.htm](http://www.camdennewjournal.co.uk/archive/r301003_6.htm)>.
- James, Clive. « N. V. Rampant Meets Martin Amis ». 1984. *Snakecharmers in Texas*. London: Cape, 1988. 203-6.\*
- Jones, Lewis. « The Living V-Sign ». *The Telegraph* 26 Jan. 2001. 22 Aug. 2005 <<http://www.telegraph.co.uk/health/main.jhtml?xml=/health/2001/01/26/tlamis.26.xml>>.\*
- Jones, Nicolette. « The Selling of Martin Amis ». *The Bookseller* 20 Jan. 1995: 10-11.
- Lodge, David. « Putting Down Good Words ». *Times Literary Supplement* 26 May 2000: 25-27.
- Michener, Charles. « Britain's Brat of Letters ». *Esquire* Jan. 1987: 108-11.
- Miller, Lucasta. « Ways of Writing ». *New Statesman & Society* 12 Oct. 1990: 44-45. (*London Fields*)
- Moseley, Merritt. « Barker's Booker ». *The Sewanee Review* 104.3 (Winter 1996): 436-43. (*The Information* 437-39).
- Muir, Kate. « Amis Needs a Drink ». *The London Times* 13 Sept. 2003. 10 June 2006 <<http://www.martinamisweb.com/interviews.shtml>>.
- Pulver, Andrew. « 'You Lying Hippies' ». *The Guardian* 23 Jan. 2001. 15 Dec. 2005. <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,426704,00.html>>.\* (discussion avec l'écrivain autour de l'adaptation filmique de *Dead Babies*)
- Quinn, Anthony. « Bringing Out the Dread ». *The Telegraph* 31 Dec. 2001. 14 July 2006 <<http://www.telegraph.co.uk>>.\*

Rayner, Jay. « Dog's Day ». *The Observer* 17 Aug. 2003. 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,10210432,00.html>>.

Rusbridger, Alan. « All About My Father ». *The Guardian* 8 May 2000. 26 Feb. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,218578,00.html>>.

Self, Will. « Something Amiss in Amis Country ». *Esquire* Apr. 1995: 70-76.

Shnayerson, Michael. « Famous Amis ». *Vanity Fair* May 1995: 102-10, 130-32.

Stout, Mira. « Martin Amis: Down London's Mean Streets ». *The New York Times* 4 Feb. 1990. 15 June 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-stout.html>>.

Updike, John. « Nobody Gets Away with Everything ». *The New Yorker* 25 May 1992: 84-88.

Williams, Murphy. « Down and Out with Writers ». *New Statesman & Society* 8 Dec. 1989: 46-47. (consacré à la manière dont les écrivains passent les fêtes de Noël)

Wilson, Jonathan. « A Very English Story ». *The New Yorker* 6 Mar. 1995: 96-106.

Wolcott, James. « The Amis Papers ». *Vanity Fair* July 2000: 102-7, 141-42.

Wright, Chris. « Time's Arrows ». *The Portland Phoenix* 13 July 2000. 22 Aug. 2005 <[http://www.portlandphoenix.com/archive/features/00/07/13/MARTIN\\_AMIS.html](http://www.portlandphoenix.com/archive/features/00/07/13/MARTIN_AMIS.html)>.

### **2.2.3. Articles de presse consacrés à des sujets relatifs à Martin Amis.**

« Amis Returns to Random House ». *The Bookseller* 20-27 Dec. 1996: 6.

« An Imperial Post-Mortem ». *The Economist* 25 Mar. 1995: 126.\* (*The Information*)

Brockes, Emma. « Agent Provocateur ». *The Guardian* 24 Nov. 2003. 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,1092002,00.html>>.\* (portrait d'Andrew Wylie, l'agent littéraire de Martin Amis)

Ellison, Jane. « Battle Fields ». *The Guardian* 12 Oct. 1989: 21. (défense de *London Fields*)

Ezard, John. « The Laddish Letters of Kingsley Amis ». *The Guardian* 10 Apr. 2000. 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,,157720,00.html>>.\*

Heller Anderson, Susan. « New Novelist Is Called a Plagiarist ». *New York Times Review of Books* 21 Oct. 1980. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-novelist.html>>.\* (accusations de Martin Amis contre *Wild Oats* de Jacob Epstein)

- . « Writer Apologizes for Plagiarism ». *New York Times Review of Books* 28 Oct. 1980. 10 July 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-epstein.html>>.\* (Jacob Epstein reconnaît les emprunts faits à *The Rachel Papers* et s'en excuse)
- Hitchens, Christopher. « Don't. Be. Silly ». *The Guardian* 4 Sept. 2002. 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/history/story/0,,785851,00.html>>.\* (réponse de Hitchens à Amis au sujet de la cécité de la gauche concernant les crimes communistes)
- Jacob, Didier. « Les enfants de Bellow ». *Le nouvel observateur* 21 avril 2005 : 106-8. (hommage rendu à Saul Bellow, à son œuvre et à ses héritiers)
- Lyall, Sarah. « Martin Amis's Big Deal Leaves Literati Fuming ». *The New York Times* 31 Jan. 1995. 15 Dec. 2005 <<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/amis-bigdeal.html>>.\* (controverse au sujet de l'avance pour *The Information*)
- McEwan, Ian. « The Master ». *The Guardian* 7 Apr. 2005. 14 June 2005 <<http://www.books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,1454512,00.html>>. (éloge de Saul Bellow qui a redéfini le roman au 20<sup>e</sup> siècle ; à l'occasion de sa mort)
- Merritt, Stephanie. « Better than Amis? ». *The Observer* 31 Aug. 2003. 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,1032378,00.html>>.\* (entretien avec Tibor Fischer suite à son attaque contre *Yellow Dog*)
- Mullan, John. « The Name Game ». *The Guardian* 18 June 2005. 10 July 2005 <<http://books.guardian.co.uk/elements/story/0,,1509000,00.html>>.\* (la manière dont les auteurs en général se mettent en scène dans la fiction)
- Reynolds, Stanley. « Obituary: Saul Bellow ». *The Guardian* 6 Apr. 2005. 10 July 2005 <<http://books.guardian.co.uk/obituaries/story/0,,1453435,00.html>>.
- Roger, Angela. « Ian McEwan's Portrayal of Women ». *Forum for Modern Language Studies* 32.1 (Jan. 1996): 11-26. (brève mention du sexisme de *Success*)
- Stewart, Lucretia. « The Gender Benders ». *The Guardian* 24 Jan. 2000. 15 Dec. 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/politicsphilosophyandsociety/story/0,,12630100.html>>.\* (est-ce qu'un homme de lettres peut écrire comme une femme? Martin Amis est mentionné)
- Walter, Natasha. « Porn and the Novel ». *The Guardian* 29 Apr. 2004. 10 July 2005 <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,1205883,00.html>>.\*
- Watman, Max. « Tickling Your Catastrophe ». *The New Criterion* 22.3 (Nov. 2003). <<http://www.newcriterion.com/archive/22/nov03/watman.htm>>.\* (en partie consacré à *Yellow Dog*)

Williams, Hywel. « A Leaden-Footed Folly ». *The Guardian* 6 Sept. 2002. 15 Dec. 2005  
<<http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,,78710000.html>>.\* (les romanciers ne devraient pas aborder l'histoire, à l'instar de Martin Amis dans *Koba the Dread*)

## 2.3. Etudes critiques mentionnant Martin Amis.

### 2.3.1. Ouvrages ou articles généraux consacrés au roman britannique mentionnant Martin Amis.

Blom, J. M. and L. R. Leavis. « Current Literature 1987. I. New Writing: Novels and Short Stories ». *English Studies: A Journal of English Language and Literature* 5 (1988): 410-20.\* (brève mention de *Einstein's Monsters*)

Bonnerot, Luce. « Le roman britannique contemporain (1980-1995) : introduction générale et bibliographie ». *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 131-43.

Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel 1878-2001*. Harmondsworth: Penguin, 2001.

Brannigan, John. *Orwell to the Present: Literature in England, 1945-2000*. New York: Palgrave, 2003.\*

Cachin, Marie-Françoise et Ann Grieve. *Le roman britannique depuis 1945*. Paris : Nathan, 1996.

Charbonnier, Daniel. *La littérature anglaise au 20<sup>e</sup> siècle*. Paris : Colin, 1998.

Connor, Steven. *The English Novel in History 1950-1985*. London: Routledge, 1996.\*

Gallix, François. *Le roman britannique du 20<sup>e</sup> siècle : modernistes et postmodernes*. Paris : Masson, 1995.

Head, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge: CUP, 2002.\*

Laroque, François, Alain Morvan et Frédéric Regard. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris : PUF, 1997. 720-22.

Leader, Zachary, ed. *On Modern British Fiction*. Oxford: OUP, 2002.

Lodge, David. *Consciousness and the Novel*. London: Secker, 2002.

---. « The Novel Now: Theories and Practices ». *Novel: A Forum on Fiction* 21.2-3 (Winter and Spring 1988): 125-38. (essai reproduit dans *After Bakhtin*, premier essai du recueil).

- Massie, Allan. *The Novel Today: A Critical Guide to the British Novel 1970-1989*. London: Longman, 1990. 46-48.
- Saunders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. 3rd ed. Oxford: OUP, 2004.
- Stevenson, Randall. *A Reader's Guide to the Twentieth-Century Novel in Britain*. London: Harvester, 1993.
- Taylor, D. J. *After the War: The Novel and English Society Since 1945*. London: Chatto, 1993.
- Tew, Philip. *The Contemporary British Novel*. London: Continuum, 2004.
- Todd, Richard. *Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today*. Bloomsbury: London, 1996.\*
- Vinet, Dominique. *L'ombre du père dans la littérature anglo-saxonne contemporaine*. Limoges : PU de Limoges, 2002.
- Waugh, Patricia. *The Harvest of the Sixties. English Literature and Its Background 1960-1990*. Oxford: OUP, 1995.

### **2.3.2. Ouvrages généraux mentionnant Martin Amis.**

- Booth, Wayne C. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Brantlinger, Patrick. *Fictions of State: Culture and Credit in Britain, 1694-1994*. Ithaca: Cornell UP, 1996.
- Gilman, Sander L. *Love + Marriage = Death and Other Essays Representing Difference*. Stanford: Stanford UP, 1998. (*Success* et *The Information* sont étudiés dans les rapports qu'ils entretiennent avec la judaïté)
- Lodge, David. « Nabokov ». *The Practice of Writing*. 1996. London: Harmondsworth, 1997. 150-69.

### **2.3.3. Chapitre d'ouvrage mentionnant Martin Amis.**

- Robinson, Ian. « Faking Emotion: Sentimentality in Modern Literature ». *Faking It: The Sentimentalisation of Modern Society*. Ed. Digby Anderson and Peter Mullen. London: St Edmundsbury, 1998. 121-36.

## **3. ECRITS RELATIFS À LA COLÈRE.**

### **3.1. Philosophie.**

Alain. « De la colère ». *Les passions et la sagesse*. Ed. Georges Bénézé. Préface d'André Bricard. 1917. Paris : Gallimard, 1960. 1212-14.

Allestree, Richard *The Lady's Calling*. Oxford, 1673. (livre de conduite)

Aristote. *De l'âme*. Traduit du grec par Richard Bodéüs. Paris : Flammarion, 1993.

---. *Ethique à Eudème*. Préface, traduction du grec et notes de Pierre Maréchaux. Paris : Payot, 1994.

---. *Ethique à Nicomaque*. Traduit du grec par Jean Tricot. Paris : Vrin, 1994.

---. *Les grands livres d'éthique*. Traduit du grec par Catherine Dalimier. Préface de Pierre Pellegrin. Paris : Arléa, 1992.

---. *Rhétorique*. Texte établi et traduit du grec par Médéric Dufour et André Wartelle. Paris : Gallimard, 1991.

Aubenque, Pierre. « Sur la définition aristotélicienne de la colère ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 3 (juillet-septembre 1957) : 300-17.

Barras, Vincent, Terpsichore Birchler et Anne-France Morand. Introduction. *L'âme et les passions*. Par Galien. Paris : Belles Lettres, 1995. xxvii-lviii.

Bon, François. « Parler dans la colère ». *La colère*. Paris : Centre Pompidou, 1996. 14-31.\*

Bourdieu, Pierre. « Entretien avec Antoine Spire ». *Si le monde social m'est supportable, c'est parce que je peux m'indigner*. Paris : Editions de l'aube, 2002.\*

Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Ed. Holbrook Jackson. 1621. London: Dent, 1972. 269-71.

Camus, Albert. *L'homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951.

Canto-Sperber, Monique. « Les Anciens, avec nous ». *Esprit* 289 (nov. 2002) : 8-15.\*

Chemla, Paul. *L'homme apaisé : colère et clémence*. Par Sénèque. Traduit du latin par Paul Chemla. Paris : Arléa, 1995. 7-17.

- Darwin, Charles. « Anger ». *The Expression of Emotions in Man and Animals*. 1872. London: Friedmann, 1979. 239-49.
- De Jaucourt, Monsieur le Chevalier. « Colère ». *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. Facsimilé de la première édition de 1751-1780 Vol. 8. Stuttgart : Verlag, 1967. 614-15.
- De Labriolle, Pierre. *Histoire de la littérature latine chrétienne*. Paris : Belles Lettres, 1924. 226-95.
- Descartes, René. *Les passions de l'âme*. 1649. *Œuvres philosophiques*. Ed. Ferdinand Alquié. Paris : Garnier, 1973. 951-1103.
- Dombrowski, Daniel A. « Anger in *The Philokalia* ». *Mystics Quarterly* 24:2 (June 1998): 101-18.
- Dufreigne, Jean-Pierre. *Bref traité de la colère : une passion interdite*. Paris : Plon, 2000.
- Epictète. *Entretiens*. Traduit du latin par Joseph Souilhé. Paris : Gallimard, 1991.
- Frye, Marilyn. « A Note on Anger ». *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. California: Crossing, 1983. 84-94.
- Galien. *L'âme et ses passions*. Préface de Jean Starobinski et introduction de Vincent Barras, Terpsichore Birchler et Anne-France Morand. Paris : Belles Lettres, 1995.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Ed. Richard E. Flathman and David Johnston. 1651. New York: Norton, 1997.
- Horace. *Les œuvres complètes*. Traduit du grec par Jules Janin. Paris : Hachette, 1871. 295-99.
- Jünger, Ernst. *Traité du rebelle ou le recours aux forêts*. 1951. Traduit de l'allemand par Henri Plard. Paris : Bourgois, 1981.
- Maffesoli, Michel. « Nigra sed pulcra ». *La colère*. Paris : Centre Pompidou, 1996. 44-61.
- Marc-Aurèle. *Pensées*. Traduit du grec par A. I. Tranoy. Préface d'Aimé Puech. Paris : Belles Lettres, 1925. 123-34.
- Montaigne. « De la colère ». *Essais*. 1580. *Œuvres complètes*. Ed. Albert Thibaudet et Maurice Rat. Paris : Gallimard, 1962. 691-98.
- Pachet, Pierre. « Un sursaut de l'être ». *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*. Ed. Pierre Pachet. Collection Morales 23. Paris : Autrement, 1997. 11-67.
- , éd. *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*. Collection Morales 23. Paris : Autrement, 1997.



Plutarque. « On the Control of Anger ». *Moralia*. Trans. W. C. Helmbold. 1939. Cambridge: Harvard UP, 2000. 89-159.

Posidonius. *The Fragments*. Ed. L. Edelstein and I.G. Kidd. 2nd ed. 2 vols. Cambridge: CUP, 1998.\*

Ricœur, Paul. « Aristote : de la colère à la justice et à l'amitié politique ». *Esprit* 289 (nov. 2002) : 19-31.

Sarocchi, Jean. *La colère*. Paris : Desclée, 1991.

Sartre, Jean-Paul. *Esquisse d'une théorie des émotions*. 1938. Paris : Hermann, 1995.

Sénèque. « Livre II, lettre 18 ». *Entretiens. Lettres à Lucilius*. Ed. Paul Veyne. Paris : Laffont, 1993. 642-45.

---. *L'homme apaisé : colère et clémence*. Introduit et traduit du latin par Paul Chemla. Paris : Arléa, 1995. 7-141.

Smith, Adam. « Of Self-Command ». *The Theory of Moral Sentiments*. Ed. A. L. Macfie and D. D. Raphael. 1759. Oxford: Clarendon, 1976. 237-64.

Spinoza. *L'éthique*. Traduit par A. Guérinot. 1677. Paris : Ivrea, 1993. 209-324.

Starobinski, Jean. Préface. *L'âme et ses passions*. Par Galien. Paris : Belles Lettres, 1995. vii-xxvi.

Stavans, Ilan. « Art and Anger ». *Art and Anger: Essays on Politics and the Imagination*. 1989. New York: Palgrave, 2001. 79-84.\*

## 3.2. Littérature.

### 3.2.1. Les « jeunes gens en colère ».

Amis, Kingsley. *Lucky Jim*. 1953. Harmondsworth: Penguin, 1976.

---. *Memoirs*. London: Hutchinson, 1991.

Allsop, Kenneth. *The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen Fifties*. 1958. London: Owen, 1969.

Braine, John. *Room at the Top*. 1957. Harmondsworth: Penguin, 1971.\*

- Carpenter, Humphrey. *The Angry Young Men. A Literary Comedy of the 1950s*. London: Lane, 2002.
- Feldman, Gene and Max Gartenberg. Introduction. *Protest*. London: Souvenir, 1959. 9-18.
- Gorer, Geoffrey. « The Perils of Hypergamy ». *Protest*. Ed. Gene Feldman and Max Gartenberg. London: Souvenir, 1959. 373-78.
- Hague, Angela. « Picaresque Structure and the Angry Young Novel ». *Twentieth Century Literature* 32.2 (Summer 1986): 209-20.
- Henfrey, Norman V. « The Angry Young Men : les raisons d'une colère ». *Culture* 27.2 (juin 1966) : 176-93.
- Hewison, Robert. *In Anger: Culture in the Cold War 1945-60*. London: Weidenfeld, 1981.
- Holloway, John. « Talks in the Stalls: Notes on the 'School of Anger' ». *Protest*. Ed. Gene Feldman and Max Gartenberg. London: Souvenir, 1959. 364-72.\*
- Jacobs, Eric. *Kingsley Amis: A Biography*. London: Hutchinson, 1995.
- Jourdain, Claude. « Les romans de John Braine ». Thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle. U de Toulouse-Le Mirail, 1987.
- Leader, Zachary, ed. *The Letters of Kingsley Amis*. London: Harper, 2000.
- Lodge, David. « The Modern, the Contemporary and the Importance of Being Amis ». *Language of Fiction*. 1966. London: Routledge, 2002. 259-85.\*
- Maschler, Tom, ed. *Declaration*. 1957. London: Kennikat, 1972.
- McDermott, John. *Kingsley Amis: An English Moralist*. London: Macmillan, 1989.
- Morrison, Blake. *The Movement*. London: Methuen, 1980.
- Moseley, Merritt. *Understanding Kingsley Amis*. Columbia: U of South Carolina P, 1993.\*
- Osborne, John. *Look Back in Anger*. 1956. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- . « Vladimir Nabokov ». *Damn You, England: Collected Prose*. London: Faber, 1994. 258-60.
- Taylor, John R. *Anger and After. A Guide to the New British Drama*. 1962. London: Methuen, 1971.\*
- Wain, John. « Along the Tightrope ». *Declaration*. Ed. Tom Maschler. 1957. London: Kennikat, 1972. 67-89.\*

Wain, John. *Hurry On Down*. 1953. Harmondsworth: Penguin, 1979.

Waldhorn, Arthur. « Amis, Kingsley ». *British Novelists, 1930-1959: Dictionary of Literary Biography*. Ed. Bernard Oldsey. Vol. 15. Detroit: Gale Research, 1983. 3-13.\*

Wilson, Colin. *The Outsider*. 1956. London: Phoenix, 2001.

### 3.2.2. Ecrits fictionnels ou critiques relatifs à la colère.

Anderson, William S. *Anger in Juvenal and Seneca*. Berkeley: U of California P, 1964.\*

Blake, William. « A Poison Tree ». *Collected Poems*. Ed. W. B. Yeats. 1905. London: Routledge, 2002.\*

Boileau, Nicolas. *Satires. Epîtres. Art poétique*. 1674a. Ed. Jean-Pierre Collinet. Paris : Gallimard, 1985. 227-58.

Bruno, Giordano. *Des fureurs héroïques*. Texte établi et traduit par Paul-Henri Michel. Paris : Belles Lettres, 1954.

De Lacretelle, Jacques. « La colère ». *Les sept péchés capitaux*. Ed. Jean Giraudoux. Paris : Kra, c. 1929. 149-87.

Eschyle. *Prométhée enchaîné*. Version et préface d'André Bonnard. Paris : Aire, 1981.

Grasso, Linda M. *The Artistry of Anger: Black and White Women's Literature in America 1820-1860*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2002.

Homère. *Illiade*. Traduit par Robert Meunier. Préface de Fernand Robert. Paris : Poche, 1972.

Johnson, Samuel. « Folly of Anger ». 1750. *The Rambler*. London: Dent, 1953. 17-20.\*

Kennedy, Gwynne. *Just Anger: Representing Women's Anger in Early Modern England*. Carbondale: Southern Illinois P, 2000.

Kennedy, X. J., ed. *Tygers of Wrath: Poems of Hate, Anger, and Invective*. Athens: U of Georgia P, 1981.\*

Kövecses, Zoltán. *Metaphors of Anger, Pride, and Love. A Lexical Approach to the Structure of Concepts*. Philadelphia: Benjamins, 1986. 11-37.

Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago: U of Chicago P, 1987. 380-415.

Lecerle, Ann. « Des ours et des hommes ». *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*. Ed. Pierre Pachet. Collection Morales 23. Paris : Autrement, 1997. 109-26.

Pachet, Pierre. « Ce qu'Homère m'a appris sur la colère ». *Esprit* 289 (nov. 2002) : 16-18.

Rey, Jean-Michel. *Colère de Péguy*. Paris : Hachette, 1987.

Valdés, Zoé. *La rage des anges*. Traduit de l'espagnol par Liliane Hasson. Paris : Editions Textuel, 1996.\*

Venet, Gisèle. « 'The Winter of Our Discontent'—ou humeurs et « humeur » de théâtre dans *Richard III* ». *Etudes anglaises* 52.4 (1999) : 386-95.\*

### 3.3. Religion.

Baloian, Bruce Edward. *Anger in the Old Testament*. Lang: New York, 1992.

Basile de Césarée. *Homélie et lettres choisies de saint Basile*. Traduit par M. l'abbé Auger. Paris : Crapart, 1789. 73-91.

Cassien, Jean. *Les institutions cénobitiques*. Traduit du latin par Jean-Claude Guy. Paris : Cerf, 1965.

Chessex, Jacques. « La colère ». *Les huit péchés capitaux*. Ed. Nicole Avril. Paris : Complexe, 1991. 61-68.

Chaunu, Pierre. *La violence de Dieu*. Paris : Laffont, 1978.

Dufour, Xavier-Léon. « Colère ». *Vocabulaire de théologie biblique*. Sous la direction de Xavier-Léon Dufour. 4<sup>e</sup> éd. Paris : Cerf, 1977. 179-87.

Faessler, Marc. « Tel un souffle brûlant ». *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*. Ed. Pierre Pachet. Collection Morales 23. Paris : Autrement, 1997. 91-108.

Fuller, Thomas. *Holy State and the Profane State*. Cambridge: R. Daniel, 1642. 169-70.

Ingremeau, Christiane. Introduction. *La colère de Dieu*. Par Lactance. Paris : Cerf, 1982. 13-88.

Kleinknecht H., J. Fichtner, G. Stählin et al. *Wrath*. London: Black, 1964.

Lactance. *La colère de Dieu*. Introduit et traduit du latin par Christiane Ingremeau. Paris : Cerf, 1982.

Malamoud, Charles. « Le roi, le brahmane et les masses ». *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*. Ed. Pierre Pachet. Collection Morales 23. Paris : Autrement, 1997. 127-36.

Micka, Ermin, F. *The Problem of Divine Anger in Arnobius and Lactantius*. Washington DC: Catholic U of America P, 1943.

Savile, George. *A Character of King Charles the Second: And Political, Moral, and Miscellaneous Thoughts and Reflections*. London: Tonson and Draper, 1750. 134-35.

Taylor, Jeremy. *Holy Living and Holy Dying*. 1651. Ed. P. G. Stanwood. Oxford: Clarendon, 1989.

Thomas d'Aquin, saint. « Le Christ a-t-il ressenti de la colère ? ». Tome 2<sup>e</sup>, 3a, article 9. *Somme théologique*. Traduit du latin par Ch.-V. Héris. Paris : Desclée, 1958. 285-89.

« Wrath ». *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.

### 3.4. Psychanalyse.

André, Christian et François Lelord. *La force des émotions*. Paris : Jacob, 2001.

Antonini, Fausto. *L'homme furieux*. Traduit de l'italien par Elsa Bonan. Paris : Hachette, 1970.

Derouesné, Christian. « La nature d'une émotion ». *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*. Ed. Pierre Pachet. Collection Morales 23. Paris : Autrement, 1997. 75-90.

Freud, Sigmund. « Le Moïse de Michel-Ange ». *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Traduit de l'allemand par Bertrand Féron. Paris : Gallimard, 1985. 85-125.\*

Kristeva, Julia. *Sens et non-sens de la révolte : pouvoirs et limites de la psychanalyse I*. Paris : Fayard, 1996.

---. *La révolte intime : pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. Paris : Fayard, 1997.

Nehring, Neil. « Emotional Rescue: Feminist Philosophy on Anger ». *Popular Music, Gender and Postmodernism. Anger Is an Energy*. London: Sage, 1997. 107-27.

Phillips, Adam. « L'avenir de la colère ». *La colère : instrument des puissants, arme des faibles*. Ed. Pierre Pachet. Traduit de l'anglais par Pierre Pachet. Collection Morales 23. Paris : Autrement, 1997a. 68-74.

Van Rillaer, Jacques. *Les colères*. Meschers : Bernet-Danilo, 1999.

Vasse, Denis. « La noria de la colère ». *La chair envisagée*. Paris : Seuil, 1988. 77-97.

## **4. EMOTIONS, FIGURE, ETHIQUE, VALEUR.**

- Baraquin, Noëlla et al. « Ethique ». *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Colin, 1995. 121-22.
- Ben-Ze'ev, Aaron. *The Subtlety of Emotions*. Cambridge: MIT, 2000.
- Bodei, Remo. *Logiques du délire : raison, affects, folie*. Traduit de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat. 2000. Paris : Aubier, 2002. 101-49.
- Carroll, Noël. « Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research ». *Ethics* 110 (Jan. 2000): 350-87.
- Comte-Sponville, André. « Ethique ». *Dictionnaire philosophique*. Paris : PUF, 2001. 218-19.
- Damasio, Antonio. *L'erreur de Descartes : la raison des passions*. Traduit de l'anglais par Marcel Blanc. 1994. Paris : Jacob, 2001. 170-80.
- Hamon, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris : PUF, 1984.
- . « Valeurs ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Universalis, 1997. 856-61.
- Jouve, Vincent. *Poétique des valeurs*. Paris : PUF, 2001.
- Lévinas, Emmanuel. *Altérité et transcendance*. Paris : Fata Morgana, 1995.
- Punter, David. *Writing the Passions*. London: Pearson, 2001.
- Reboul, Olivier. *Langage et idéologie*. Paris : PUF, 1980.
- Richir, Marc. « Affectivité ». *Encyclopaedia Universalis*. Paris : Universalis, 1996. 347-53.
- Ricœur, Paul. « Ethique et politique ». *Autres temps* 5 (printemps 1985) : 58-70.
- Rolland, Jacques. Préface. *Ethique comme philosophie première*. Par Emmanuel Lévinas. Paris : Payot, 1998. 11-63.
- Russ, Jacqueline. *La pensée éthique contemporaine*. Paris : PUF, 1994.
- Shusterman, Ronald. « Hell for the Spell-Checker: The Metaethical Dimension of Incorrect Language ». *Etudes britanniques contemporaines* 24 (juin 2003a): 43-54. (consacré à « What Happened to Me on My Holiday » de Martin Amis)
- . « Putting a Figure on It: Tropes, Metaethics and the Raw Feel of Gender ». *Etudes britanniques contemporaines* 25 (décembre 2003b): 145-58.

Wunenburger, Jean-Jacques. « La communauté morale ». *Questions d'éthique*. Paris : PUF, 1993. 227-68.

## **5. PERSPECTIVES CRITIQUES THEMATIQUES.**

### **5.1. Comique, grotesque et satire.**

Abirached, Robert. « Comédie ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Universalis, 1997. 129-37.

Auden, W. H. « Notes On the Comic ». *The Dyer's Hand and Other Essays*. London: Routledge, 1963.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Traduit du russe par Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970a.

---. *La poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris : Seuil, 1970b.

Baudelaire, Charles. « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques ». *Ecrits sur l'art*. Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat. Paris : Poche, 1992. 281-303.

Beauvais, Yann. « Burlesque ». *L'horreur comique : esthétique du slapstick*. Ed. Dominique Moyen. Paris : Centre Pompidou, 2004. 67-82.

Bergson, Henri. *Le rire : essai sur la signification du comique*. 1940. Paris : PUF, 1997.

Defays, Jean-Marc. *Le comique*. Paris : Seuil, 1996.

De Smet, Ingrid A. R. *Menippean Satire and the Republic of Letters, 1581-1655*. Genève : Droz, 1996.

Duvignaud, Jean. *Rire, et après*. Paris : Desclée, 1999.

Emelina, Jean. *Le comique : essai d'interprétation générale*. Paris : Sedes, 1991.

Hobbes, Thomas. « Of the Passions of the Mind ». *Human Nature*. 1650. *Human Nature and De Corpore Politico*. Ed. J. C. A. Gaskin. Oxford: OUP, 1994. 50-60.

Iehl, Dominique. *Le grotesque*. Paris : PUF, 1997.

Issacharoff, Michael. *Lieux comiques ou le temple de Janus : essai sur le comique*. Paris : Corti 1990.

Klauber, Véronique. « Grotesque ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Universalis, 1997. 348-49.

Mauron, Charles. *Psychocritique du genre comique*. Paris : Corti, 1964.

Meredith, George. *The Egoist: A Comedy in Narrative*. 1879. Harmondsworth: Penguin, 1968. 33-38.

Ost, Isabelle. « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé ». *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*. Ed. Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde. Bruxelles : PU de Saint-Louis, 2004. 29-42.

Rosen, Elisheva. *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Saint-Denis : PU de Vincennes, 1991.

Sareil, Jean. *L'écriture comique*. Paris : PUF, 1984.

Thomson, Philip. *The Grotesque*. London: Methuen, 1972.

Wellnitz, Philippe. « Le grotesque littéraire : simple style ou genre à part entière ? ». *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*. Ed. Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde. Bruxelles : PU de Saint-Louis, 2004. 15-27.

Wood, James. « V. S. Pritchett and English Comedy ». *On Modern British Fiction*. Ed. Zachary Leader. Oxford: OUP, 2002. 8-19.

Zuber, Roger. « Satire ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Universalis, 1997. 716-20.

## 5.2. Féminisme.

Cixous, Hélène. « Contes de la différence sexuelle ». *Lectures de la différence sexuelle*. Ed. Mara Negron. Paris : Des femmes, 1994. 31-68.

Fetterly, Judith. *The Resisting Reader*. Bloomington: Indiana UP, 1981.

Kahlo, Frida and Kathe Kollwitz. *Bitches, Bimbos and Ballbreakers*. Harmondsworth: Penguin, 2003.

Millett, Kate. *Sexual Politics*. New York: Ballantine, 1969.

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics*. London: Routledge, 1985.

Regard, Frédéric. *L'écriture féminine en Angleterre*. Paris : PUF, 2002.



« Sexualité ». *Dictionnaire critique du féminisme*. Paris : PUF, 2000. 200-5.

Showalter, Elaine. « Ladlit ». *On Modern British Fiction*. Ed. Zachary Leader. Oxford: OUP, 2002. 60-76.

Vetterling-Braggin, Mary, ed. *Sexist Language: A Modern Philosophical Analysis*. Littlefield: Adam, 1981.

Watkins, Susan. *Twentieth-Century Women Novelists*. New York: Palgrave, 2001. 96-145.

### **5.3. Sublime, gothique, apocalypse et science-fiction.**

Agamben, Giorgio. *Le temps qui reste*. Traduit par Judith Revel. Paris : Rivages, 2000.

Amfreville, Marc. « Alienation in 'Gothic' American Fiction ». *Les vestiges du gothique. Anglophonia* 15 (2004b): 39-48.

---. « Le sublime ou les ambiguïtés ». *Revue française d'études américaines* 99 (février 2004a) : 8-20.

Arnaud, Philippe. « Graines d'apocalypse : à propos de *Solitude de la pitié* ». *Giono et son apocalypse. La revue des lettres modernes* 6 (1995) : 75-97.

Bernard, Catherine. « Sublime et postmodernité (Lyotard, Norris, Jameson) : tours et détours d'un dialogue contradictoire ». *Postérité du sublime*. Ed. Max Duperray. Paris : Mallard, 2000b. 27-58.

Boileau, Nicolas. *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*. 1694. *Œuvres complètes*. Textes établis et annotés par Françoise Escal. Paris : Gallimard, 1996. 493-563.

---. « Préface ». *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*. 1674b. *Œuvres complètes*. Textes établis et annotés par Françoise Escal. Paris : Gallimard, 1996. 333-40.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful and Other Pre-Revolutionary Writings*. Ed. David Womersley. Harmondsworth: Penguin, 1998. 49-199.

Chardin, Jean-Jacques. « La 'décadence anglaise' : tentatives de définition ». *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise*. Ed. Max Duperray. Aix-en-Provence : PU de Provence, 1996. 11-23.

De Bolla, Peter, ed. *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge: CUP, 1996.

- Deguy, Michel. « Le grand-dire : pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin ». *Du sublime*. Ed. Jean-Luc Nancy. Paris : Belin, 1988. 11-35.
- Deleuze, Gilles. « Nietzsche et saint Paul, Lawrence et Jean de Patmos ». Préface. *Apocalypse*, par D. H. Lawrence. Traduit de l'anglais par Fanny Deleuze. 1978. Paris : Desjonquères, 2002. 11-39.
- Derrida, Jacques. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris : Galilée, 1983.
- . « No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives) ». *Diacritics* (Summer 1984): 20-31.
- Duperray, Max. « 'In a Glass Darkly': Reflections of a Gothic Past ». *Les vestiges du gothique. Anglophonia* 15 (2004): 85-93.
- Durand, Jean-François. « L'apocalypse et le sublime à propos de 'Promenade de la mort' ». *Giono et son apocalypse. La revue des lettres modernes* 6 (1995) : 99-106.
- Durot-Boucé, Elizabeth. « 'Chew You Up and Spit You Out': Rewriting a Familiar Fixture of the Gothic Novel ». *Les vestiges du gothique. Anglophonia* 15 (2004): 209-16.
- Ferguson, Frances. « The Nuclear Sublime ». *Diacritics* (Summer 1984): 4-10
- Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté ». *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. 1919. Traduit de l'allemand par Bertrand Féron. Paris : Gallimard, 1985. 213-63.
- Goimard, Jacques. « Science-fiction » *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Universalis, 1997. 725-29.
- Goyet, Francis. *Le sublime du « lieu commun » : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Paris : Champion, 1996.
- Hart, Henry. « Robert Lowell: The Politics of the Sublime ». *Twentieth Century Literature* 37.1 (Spring 1991): 105-29.
- Hartmann, Pierre. *Du sublime : de Boileau à Schiller*. Strasbourg : PU de Strasbourg, 1997.
- Hollington, Michael. « Lawrentian Gothic and 'The Uncanny' ». *Les vestiges du gothique. Anglophonia* 15 (2004): 171-84.
- Kant, Emmanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Traduit de l'allemand par Monique David-Ménard. 1764. Paris : Flammarion, 1990. 77-174.
- . *Critique de la faculté de juger*. Traduit de l'allemand par Alain Renaut. 1790. Paris : Aubier, 1995. 181-324. (« Analytique du beau » et « Analytique du sublime »)

- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. 1966. Oxford: OUP, 1988.
- Lacoue-Labarthe, Philippe « Sublime, (problématique du) ». *Encyclopédie Universalis*. 15 juin 2005 <<http://www.universalis-edu.com>>.
- . « La vérité sublime ». *Du sublime*. Ed. Jean-Luc Nancy. Paris : Belin, 1988. 97-148.
- Lawrence, D. H. *Apocalypse and the Writings on Revelation*. Ed. Mara Kalnins. Cambridge: CUP, 1980.
- Lecerclé, Jean-Jacques. « Le paradoxe du sublime, ou : M. Fenouillard disparaît dans l'onde amère ». *Postérité du sublime*. Ed. Max Duperray. Paris : Mallard, 2000. 9-26.
- . « Riddley au pays des merveilles ». *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise*. Ed. Max Duperray. Aix-en-Provence : PU de Provence, 1996. 199-221.
- Lecouteux, Claude. « Les maîtres du temps : tempestaires, obligateurs, défenseurs et autres ». *Le temps qu'il fait au Moyen Age : phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*. Ed. Joëlle Ducos et Claude Thomasset. Paris : PU de la Sorbonne, 1998. 151-69.
- Lévy, Maurice. *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*. Paris : Albin Michel, 1995. v-xxvi.
- . « FAQ: What Is Gothic? ». *Les vestiges du gothique. Anglophonia* 15 (2004): 23-37.
- Longin. *Du sublime*. Traduit du grec par Jackie Pigeaud. Paris : Rivages, 1991.
- Lytard, Jean-François. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris : Galilée, 1991.
- . « Le sublime et l'avant-garde ». *L'inhumain : causeries sur le temps*. Paris : Galilée, 1988. 101-18.
- . « Le sublime et l'avant-garde ». *Le postmodernisme expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1986. 24-29.
- Maillard-Chary, Claude. *Le bestiaire des surréalistes*. Paris : PU de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- Marin, Louis. « Sur une tour de Babel dans un tableau de Poussin ». *Du sublime*. Ed. Jean-Luc Nancy. Paris : Belin, 1988. 237-58.
- Millet, Gilbert et Denis Labbé. *La science-fiction*. Paris : Belin, 2001. 189-94.
- Mishra, Vijay. *The Gothic Sublime*. New York: State U of New York P, 1994.
- Neher, André. *Prophètes et prophéties*. 1955. Paris : Payot, 1990. 9-110.

- Notz, Marie-Françoise. « A l'ouest d'Eden : paysage idéal et 'météorologie' dans la littérature française du Moyen Age ». *Le temps qu'il fait au Moyen Age : phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*. Ed. Joëlle Ducos et Claude Thomasset. Paris : PU de la Sorbonne, 1998. 231-41.
- Regard, Frédéric. « Bowing Down Before the Great God Entropy: postmodernisme, désir et mysticisme (sur l'imagination créatrice chez William Golding) ». *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise*. Ed. Max Duperray. Aix-en-Provence : PU de Provence, 1996a. 31-49.
- . « Sublimité, vitesse et différence sexuelle ». *Postérité du sublime*. Ed. Max Duperray. Paris : Mallard, 2000. 59-79.
- Rogozinski, Jacob. « Le don du monde ». *Du sublime*. Ed. Jean-Luc Nancy. Paris : Belin, 1988. 179-210.
- Sage, Victor. « To the Sierra Montana: Notes Toward a Geography of the Uncanny ». *Les vestiges du gothique*. *Anglophonia* 15 (2004): 9-21.
- Saint Girons, Baldine. « Avant-propos ». *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Traduit de l'anglais par Baldine Saint Girons. 1990. Paris : Vrin, 1998. 7-48.
- . « Sublime ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Universalis, 1997. 757-70.
- Shapiro, Gary. « From the Sublime to the Political: Some Historical Notes ». *New Literary History* 16.2 (Winter 1985): 213-35.
- Stover, Leon. « Ascent of the Saints ». *Science Fiction from Wells to Heinlein*. London: McFarlan, 2001. 129-45.
- Thomasset, Claude. « Dante et la météorologie ». *Le temps qu'il fait au Moyen Age : phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*. Ed. Joëlle Ducos et Claude Thomasset. Paris : PU de la Sorbonne, 1998. 243-51.
- Toelle, Heidi. « Vents, pluies liquides et pluies solides dans le Coran ». *Le temps qu'il fait au Moyen Age : phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*. Ed. Joëlle Ducos et Claude Thomasset. Paris : PU de la Sorbonne, 1998. 191-206.
- Wilczynski, Marek. *The Phantom and the Abyss: The Gothic Fiction in America and the Aesthetics of the Sublime, 1798-1856*. New York: Lang, 1999.

## 5.4. Pathétique, mélodrame, posthumanisme et *romance*.

Badmington, Neil, ed. *Posthumanism*. Basingstoke: Palgrave, 2000.

Beer, Gillian. *Romance*. London: Methuen, 1970.

Bentley, Eric. « Melodrama ». *The Life of the Drama*. London: Methuen, 1966. 195-218.

Bird, Charles George. *The Rôle of Family in Melodrama, 1797-1827*. Visalia: Josten, 1976.

Brooks, Peter. « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame ». *Poétique* 19 (1974) : 340-56.

---. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New York: Columbia UP, 1985.

Congreve, William. *Incognita, or Love and Virtue Reconciled*. 1691. London: Arnold, 1966.

Coudreuse, Anne. *Le goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : PUF, 1999.

Croquette, Bernard. « Pathétique ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Universalis, 1997. 531-32.

Drouet-Richet, Stéphanie. « 'Taming the Shrew' : mélodrame et représentation du désir dans *Lady Audley's Secret* et *Aurora Floyd* par M. E. Braddon ». *Cahiers victoriens et édouardiens* 59 (2004) : 63-74.

Duncan, Ian. *Modern Romance and Transformations of the Novel*. Cambridge: CUP, 1992. 1-19.

Ellis, Frank H. *Sentimental Comedy: Theory & Practice*. Cambridge: CUP, 1991. 1-22.

Follain, Jean. « Le mélodrame ». *Entretiens sur la paralittérature*. Sous la direction de Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel. Paris : Plon, 1970. 35-44.

Fuchs, Barbara. *Romance*. London: Routledge, 2004.

Ganteau, Jean-Michel. « Death and Melodrama : expressivité et représentation de l'émotion chez quelques romanciers britanniques contemporains : Peter Ackroyd, Louis de Bernières, David Lodge ». *Etudes britanniques contemporaines* 17 (1999) : 69-88.

---. « Fantastic, but Truthful: The Ethics of Romance ». *The Cambridge Quarterly* 32.3 (2003a): 225-38.

- . « Hearts Object: Jeanette Winterson and the Ethics of Absolutist Romance ». *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*. Postmodern Studies 35. Ed. Susana Onega and Christian Gutleben. Amsterdam: Rodopi, 2004. 165-85.
- . « Romancing Realism: à propos de quelques romanciers britanniques contemporains ». *Les avatars du réalisme*. Ed. Marie-Jeanne Ortemann. Nantes : Ouest Editions, 2000b. 139-57. (consacré en partie à *The Information*)
- . « Stabilité définitionnelle des genres: le cas de la *romance* en langue anglaise, mode forain ». Ed. Jean Claude Dupas et Myriam Wathee. *Lettres en ligne* 2003b. 15 juin 2006 <<http://www.e-montaigne.com>>.
- Hawthorne, Nathaniel. « Preface ». *The Blithedale Romance*. 1852. Oxford: OUP, 1991. 1-3.
- . « Preface », *The House of the Seven Gables* ». Ed. Seymour L. Gross. 1851. New York: Norton, 1967. 1-3.
- James, Henry. « Preface to the New York Edition ». *The American*. 1907. New York: Norton, 1978. 1-15.
- Jameson, Fredric. « Magical Narratives: Romance as Genre ». *New Literary History* 7.1 (Autumn 1975): 135-63.
- John, Juliet. *Dickens's Villains : Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford: OUP, 2001.
- Monférier, Jacques. *Le suicide*. Paris : Bordas, 1970.
- Morgan, Clare. « Between Worlds: Iris Murdoch, A.S. Byatt and Romance ». *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary*. Ed. Corinne Saunders. Oxford: Blackwell, 2004: 502-20
- Moron, Pierre. *Le suicide*. 1975. Paris : PUF, 2005.
- Pepperell, Robert. *The Posthuman Condition*. Bristol: Intellect, 1995.
- Prendergast, Christopher. *Balzac: Fiction and Melodrama*. London: Arnold, 1978. 3-16.
- Przybos, Julia. « La conscience populaire et le mélodrame en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle ». *The French Review* 57.3 (Feb. 1984) : 300-308.
- . *L'entreprise mélodramatique*. Paris : Corti, 1987.
- Regaldo, Marc. « Mélodrame et révolution française ». *Europe* 65.703-4 (novembre-décembre 1987) : 6-17.
- Schiller, Friedrich. « Sur le pathétique ». 1793. *Textes esthétiques*, introduction, traduction et notes par Nicolas Briand. Paris : Vrin, 1998. 151-72.

Scriabine, Marina. « Pathétique ». *Les notions philosophiques*. Ed. Sylvain Auroux. Paris : PUF, 1990. 1876.

Smith, James L. *Melodrama*. London: Methuen, 1973.

Thomasseau, Jean-Marie. *Le mélodrame*. Paris : PUF, 1984.

Todd, Janet. *Sensibility: An Introduction*. Methuen: London, 1986.

Tortel, Jean. « Qu'est-ce que la paralittérature ? ». *Entretiens sur la paralittérature*. Sous la direction de Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel. Paris : Plon, 1970. 9-25.

Trodd, Anthea. « Resistances in the Haunted House: A Perspective on Melodrama ». *Journal of Victorian Culture* 4.2 (Autumn 1999): 292-304.

Ubersfeld, Anne. « Mélodrame ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Universalis, 1997. 450-56.

---. « Du mélodrame au drame ». *Le roi et le bouffon*. 1974. Paris : Corti, 2001. 674-709.

Winnberg, Jakob. *An Aesthetics of Vulnerability: The Sentimentum and the Novels of Graham Swift*. Göteborg: Göteborg UP, 2003. 1-72.

## **6. AUTRES PERSPECTIVES CRITIQUES.**

### **6.1. Poétique**

Aristote. *Poétique*. Traduit du grec par J. Hardy. Paris : Gallimard, 1990.

Arnold, Matthew. « The Function of Criticism at the Present Time ». *Lectures and Essays in Criticism*. Ed. R. H. Super. Ann Arbor: U of Michigan P, 1962. 258-85.

Bakhtine, Mikhaïl. « De la préhistoire du discours romanesque ». *Esthétique et théorie du roman*. Traduit par Damien Olivier. Paris : Gallimard, 1978. 427-37.

Barth, John. « The Literature of Replenishment ». *The Post-Modern Reader*. Ed. Charles Jencks. London: Academy, 1992. 172-80.

Barthes, Roland. « L'ancienne rhétorique ». 1970a. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985. 85-165.

---. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970b.

Berkeley, David S. « The Penitent Rake in Restoration Comedy ». *Modern Philology* 49.4 (May 1952): 223-33.

Bernard, Catherine. « Introduction ». *L'impudeur. Etudes britanniques contemporaines* 21 (décembre 2001) : 1-4.

Bradbury, Malcolm. « The Telling Life: Thoughts on Literary Biography ». *No, Not Bloomsbury*. New York: Columbia UP, 1988. 309-15.

Buckley, Jerome *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard UP, 1974. 1-27.

Calinescu, Matei. « Introductory Remarks: Postmodernism, the Mimetic and Theatrical Fallacies ». *Exploring Postmodernism*. Ed. Matei Calinescu and Douwe Fokkema. Philadelphia: Benjamins, 1987. 3-16.\*

Cicéron. *De l'invention*. Texte établi et traduit par G. Achard. Paris : Belles Lettres, 1994. 133-38.

Eagleton, Terry. « The Crisis of Contemporary Culture ». 1992. *The Eagleton Reader*. Ed. Stephen Regan. Oxford: Blackwell, 1998. 144-56.

---. *The Ideology of the Aesthetic*. 1990. Oxford: Blackwell, 2000.

Eco, Umberto. *Postscript to the Name of the Rose*. Trans. William Weaver. London: Harcourt, 1984.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. 1957. Princeton: Princeton UP, 1990.

Gabel, Joseph. « Utopie ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Universalis, 1997. 843-56.

Gallix, François, Vanessa Guignery et Catherine Rihoit. « Jennifer Johnston at the Sorbonne, 19 November 2004 ». *Etudes britanniques contemporaines* 28 (juin 2005) : 115-36.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

---. « Ordonnance du chaos ». *Figures IV*. Paris : Seuil, 1999. 119-27.

---. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983. 93-104.

Goimard, Jacques et Roland Stragliati. « Le thème du double ». *La figure du double*. Ed. Wladimir Troubetzkoy. Paris : Didier, 1995. 25-36.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.



- Jameson, Fredric. « Postmodernism and Consumer Society ». 1983. *Modernism / Postmodernism*. Ed. Peter Brooker. London: Longman, 1992. 163-79.
- . *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. 1991. Durham: Duke UP, 2001.
- Jauss, Hans Robert. « Petite apologie de l'expérience esthétique ». *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. 1972. Paris : Gallimard, 1978. 123-57.
- Jouve, Vincent. *La poétique du roman*. Paris : Sedes, 1997.
- Kemp, Peter. « British Fiction of the 1980s ». *New Writing*. Ed. Malcolm Bradbury and Judy Cooke. London: Minerva, 1992. 216-28.
- La Cassagnère, Christian. « Préface ». *Le double dans le romantisme anglo-américain*. Ed. Christian La Cassagnère. Clermont-Ferrand : Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, 1984. 5-8.
- Lecerle, Jean-Jacques et Ronald Shusterman. *L'emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*. Paris : Seuil, 2002.
- Leenhard, Jacques. « Les instances de la compétence dans l'activité lectrice ». *La lecture littéraire*. Ed. Michel Picard. Paris : Clancier-Guénau, 1987.
- Lodge, David. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1990.
- . *The Art of Fiction*. Harmondsworth: Penguin, 1992a.
- . *The Modes of Modern Writing*. 1977. London: Arnold, 1993.
- . « The Novelist Today: Still at the Crossroads? ». *New Writing*. Ed. Malcolm Bradbury and Judy Cooke. London: Minerva, 1992b. 203-15.
- . *Working with Structuralism*. 1981. London: Routledge, 1991.
- Louvel, Liliane. « Le postmodernisme est-il un nouveau maniérisme ? *Post-mortem* pour un mort bien vivant ». *Fiction et entropie : une autre fin de siècle anglaise*. Ed. Max Duperray. Aix-en-Provence : PU de Provence, 1996. 149-71.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris : Minuit, 1979. 7-35.
- Marmier, Jean. « Honnête homme ». *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Universalis, 1997. 359.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992.

- . *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.
- Milly, Jean. *Poétique des textes*. Paris : Nathan, 1992.
- Mongin, Olivier. « Le goût du réel en littérature ». *Esprit* 192 (juin 1993) : 115-26.
- Morel, Michel. « Pertinence de la métaphore ». *Figuralité et cognition*. *TLE* 9 (1991) : 137-51.
- Onega, Susana. « British Historiographic Metafiction in the 1980s ». *British Postmodern Fiction*. Ed. Theo D'haen and Hans Bertens. *Postmodern Studies* 7. Amsterdam: Rodopi, 1993. 47-61.\*
- Regard, Frédéric. « Le cinéma d'auteur selon Graham Greene : principes d'une 'eikono-graphie' ». *Etudes britanniques contemporaines* 26 (juin 2004) : 93-106.
- . « Faut-il tuer cet auteur ? Les *Satanic Verses* de Rushdie et la condition de l'auteur postmoderne ». *Etudes britanniques contemporaines* 16 (juin 1999) : 1-14.\*
- . « 'Géotobiographies'. Introduction aux géographies de soi ». *L'autobiographie littéraire en Angleterre*. Ed. Frédéric Regard. Saint-Etienne : PU de Saint-Etienne, 2000. 11-33.
- . « Penser, sentir, écrire. Quelques réflexions sur la notion de *feeling* dans l'histoire de l'esthétique britannique ». *Etudes britanniques contemporaines* 9 (juin 1996b) : 65-77.
- Reynier, Christine. « L'art paradoxal de Jeanette Winterson ». *Etudes anglaises* 50.2 (1997) : 184-94.
- Rose, Margaret. *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*. Cambridge: CUP, 1993.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil, 2001.
- Shklovsky, Victor. « Art as Technique ». 1916. *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Oxford: Blackwell, 1998. 15-21.
- Shusterman, Ronald. « Knowledge and the Author: The Intentional Fallacy Revisited and (Perhaps) Removed ». *Cycnos* 14.2 (1997): 111-25.
- . « And Now for Something Completely Different: Contradiction and Aesthetic Experience ». *Etudes britanniques contemporaines* 22 (juin 2002): 115-28.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Literature*. London: Routledge, 1984.
- Winterson, Jeanette. *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*. 1995. London: Vintage, 1996.

Zinck, Pascal. « Double 'je' et jeux du double ». *Lectures d'une œuvre : The Remains of the Day de Kazuo Ishiguro*. Ed. François Gallix. Paris : Temps, 1999. 71-90.

## 6.2. Rhétorique, linguistique et figuralité.

Abrahams, Roger D. « 'Playing the Dozens' ». *Journal of American Folklore* 75.297 (July-Sept. 1962): 209-20.

Adamczewski, Henri. *Grammaire linguistique de l'anglais*. Paris : Colin, 1982.

Angenot, Marc. *La parole pamphlétaire*. Paris : Payot, 1982.

Batt, Noëlle. « Présentation ». *Figuralité et cognition*. *TLE* 9 (1991) : 5-7.

Bedestroffer, Magali et Isabelle Gaudy-Campbell. « Got au sein de *have got* et *have got to* : de la trace énonciative au marqueur de rééquilibrage prédicatif. *Anglophonia* 12 (2002) : 135-56.

Bouscaren, Janine, et al. *Analyse grammaticale dans les textes*. Paris : Ophrys, 1998.

Bouscaren, Janine et Sylvie Persec. *Pratique du commentaire grammatical anglais*. Paris : Ophrys, 1993.

Bouscaren, Janine, Jean Chuquet et Laurent Danon-Boileau. *Grammaire et textes anglais. Guide pour l'analyse linguistique*. 1987. Paris : Ophrys, 1997.

Cazé, Antoine. « Figuralité comme cognition ». *Figuralité et cognition*. *TLE* 9 (1991) : 9-21.

Cotte, Pierre. *L'explication grammaticale de textes anglais*. Paris : PUF, 1996.

---. *Grammaire linguistique*. Paris : Didier, 1997.

Deguy, Michel. « Vers une théorie de la figure généralisée ». *Critique* 25.269 (octobre 1969). 841-61.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002.

De Librera, Alain. « La logique de la discussion dans l'université médiévale ». *Figures et conflits rhétoriques*. Ed. P. Boeyen. Bruxelles : PU de Bruxelles, 1990. 66-81.

Drillon, Jacques. *Traité de la ponctuation française*. Paris : Gallimard, 1991.

Dumarsais, César. *Les tropes*. Introduction de par Gérard Genette. 1729. Genève : Slatkine, 1967.

- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. 1830. Introduction par Gérard Genette. Paris : Flammarion, 1968.
- Fraisse, Paul. « Emotion ». *Encyclopaedia Universalis*. Paris : Universalis, 1996. 227-30.
- Galand-Hallyn, Perrine. « Art descriptif et argumentation dans la poésie médiévale ». *Figures et conflits rhétoriques*. Ed. P. Boeyen. Bruxelles : PU de Bruxelles, 1990. 39-57.
- Galay, Jean-Louis. « Esquisses pour une théorie figurale du discours ». *Poétique* 20 (1974) : 393-415.
- Garner, Thurmon. « Playing the Dozens: Folklore as Strategies for Living ». *Quarterly Journal of Speech* 69.1 (Feb. 1983): 47-57.
- Garnier, Georges, Claude Guimier et Rosalind Dilys. *L'épreuve de linguistique à l'agrégation d'anglais*. Paris : Nathan, 2002.
- Genette, Gérard. Introduction. *Les figures du discours*. Par Pierre Fontanier. Paris : Flammarion, 1968. 5-17.
- . Introduction. *Les tropes*. Par César Dumarsais. Genève : Slatkine, 1967. N. pag.
- Graves, Robert. « 'Lars Porsena', or the Future of Swearing and Improper Language ». 1926. *Occupation: Writer*. New York: Creative Age, 1950. 1-46.
- Groussier, Marie-Line et Claude Rivière. *Les mots de la linguistique : lexique de linguistique énonciative*. Paris : Ophrys, 1996.
- Hughes, Geoffrey. *Swearing: A Social History of Foul Language, Oaths and Profanity in English*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Jenny, Laurent. « Figuralité et communication ». *Littérature et connaissance*. TLE 8 (1990a) : 77-87.
- . *La parole singulière*. Paris : Belin, 1990b.
- . *La terreur et les signes*. Paris : Gallimard, 1982.
- Joly, André. « Toward a Theory of Gender in Modern English ». *Studies in English Grammar*. Ed. Thomas Fraser and André Joly. Lille: PU de Lille, 1975. 229-87.
- Joly, André et Dairine O'Kelly. *Grammaire systématique de l'anglais*. Paris : Nathan, 1990.
- Khalifa, Jean-Charles. *La syntaxe anglaise aux concours*. Paris : Colin, 1999. 211-38.
- Klinkenberg, Jean-Marie. « Rhétorique de l'argumentation et rhétorique des figures ». *Figures et conflits rhétoriques*. Ed. P. Boeyen. Bruxelles : PU de Bruxelles, 1990. 115-37.

- Lapaire, Jean-Rémi et Wilfrid Rotgé. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : PU du Mirail, 1991.
- Larguèche, Evelyne. *L'effet injure : de la pragmatique à la psychanalyse*. Paris : PUF, 1983.
- . *Injure et sexualité: le corps du délit*. Paris : PUF, 1997.
- Lecerclé, Jean-Jacques. *Le dictionnaire et le cri*. Nancy : PU de Nancy, 1995. 41-62.
- . *The Violence of Language*. London: Routledge, 1990. 224-68.
- Lloyd, Michael. *The Agon in Euripides*. Oxford: Clarendon, 1992.
- Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 1978.
- Mathieu-Castellani, Gisèle. *La rhétorique des passions*. Paris : PUF, 2000.
- Meschonnic, Henri. « Casser la figure ». *Figuralité et cognition*. *TLE* 9 (1991) : 57-77.
- Molinié, Georges. *Eléments de stylistique française*. Paris : PUF, 1986.
- Parks, Ward. « Flyting and Fighting: Pathways in the Realization of the Epic Contest ». *Neophilologus* 70.2 (Apr. 1986): 292-306.
- . « Flyting, Sounding, Debate: Three Verbal Contest Genres ». *Poetics Today* 7.3 (1986): 439-58.
- . « The Flyting Speech in Traditional Heroic Narrative ». *Neophilologus* 71.2 (Apr. 1987): 285-95.
- . *Verbal Dueling in Heroic Narrative: The Homeric and Old English Traditions*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Paulin, Aurélia. « Analyse contrastive de la métaphore du comportement en français et en anglais ». *Lexicologie anglaise et comparée. Recherches en linguistique étrangère* 20. Ed. Jean Tournier. Besançon : PU de Franche-Comté, 1998. 99-122.
- Quéré, Henri. « Portée de la figure et agir figural ». *Figuralité et cognition*. *TLE* 9 (1991) : 153-69.
- Shusterman, Ronald. « La métaphore et le problème du relativisme ». *Figuralité et cognition*. *TLE* 9 (1991) : 23-40.
- Simpson, Paul. *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge, 1993.
- Suhamy, Henri. *Les figures de style*. Paris : PUF, 1981.

Tournier, Jean. *Précis de lexicologie anglaise*. 1987. Paris : Ellipses, 2004.

Vienne-Guérin, Nathalie. « Contredire ou dire ‘tout contre’ : injure et contradiction dans *Much Ado About Nothing* ». *La contradiction*. Textes recueillis par Michel Bandry et Jean-Marie Maguin. Montpellier : PU de Montpellier, 2001. 129-46.

### 6.3. Philosophie, anthropologie, psychanalyse.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes*. 1943. Paris : Poche, 1990.

---. *La psychanalyse du feu*. 1937. Paris : Poche, 1985.

Badiou, Alain. *L'éthique : essai sur la conscience du mal*. Paris : Hatier, 1998.

Baudrillard, Jean. *L'autre par lui-même*. Paris : Galilée, 1987.

---. « Violence désincarnée : la haine ». *Ecran total*. Paris : Galilée, 1997a. 103-7.

---. « La violence psychédélique : la drogue ». *Ecran total*. Paris : Galilée, 1997a. 109-13.

---. *Le paroxyste indifférent*. Paris : Grasset, 1997b. PAGES.

---. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.

Buci-Glucksmann, Christine. *La folie du voir*. Paris : Galilée, 1986. 145-85.

Cioran, Emil Michel. *De l'inconvénient d'être né*. Paris : Gallimard, 1983.

Cyprien de Carthage. *A Donat et la vertu de patience*. Traduit du latin par Jean Molager. Paris : Cerf, 1982.

Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993.

---. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. « Année zéro. Visagété ». *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980. 205-34.

---. « Comment se faire un Corps sans Organes ? ». *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980. 185-204.

---. *Rhizome : introduction*. Paris : Minuit, 1976.

Derrida, Jacques. *La carte postale*. Paris : Flammarion, 1980. 69-74.

---. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993.

---. « Le voyou que je suis ». *Voyous*. Paris : Galilée, 2003. 95-103.

Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.

Hegel, Friedrich. *Esthétique*. Traduction de Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria. Paris : Poche, 1997.

Kristeva, Julia. « Dostoïevski, une poétique du pardon ». *Le pardon*. Collections Morales 4. Ed. Olivier Abel. Paris : Autrement, 1996. 78-90.

---. « Dostoïevski, l'écriture de la souffrance et le pardon ». *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987. 183-226.

Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy. *Le mythe nazi*. 1980. Paris : Aube, 2005.

Le Breton, David. *Anthropologie de la douleur*. Paris : Métailié, 1995. 11-43.

Lifton, Robert Jay. *Les médecins nazis : le meurtre médical et la psychologie du génocide*. Traduit de l'américain par Bernard Pouget. Paris : Laffont, 1989.

Liotard, Jean-François. « Glose sur la résistance ». *Le postmodernisme expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1986. 135-51.

---. « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? ». *Le postmodernisme expliqué aux enfants*. Paris : Galilée 1986. 11-34.\*

Rank, Otto. *Don Juan et le double*. Traduit de l'allemand par S. Lautmann. 1932. Paris : Payot, 1973.

Rosset, Clément. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, 1976.

## **6.4. Dictionnaires et encyclopédies.**

« Apragmatisme ». *Les notions philosophiques*. Ed. Sylvain Auroux. Paris : PUF, 1990. 139.

Chemama, Roland. *Dictionnaire de psychanalyse*. Paris : Larousse, 1993.

Chemama, Roland et Bernard Vandermersch. *Dictionnaire de la psychanalyse*. 1995. Paris : Larousse, 2003.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont, 1982.

- Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1991.
- Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- De Scitivaux, Frédéric. *Lexique de psychanalyse*. Paris : Seuil, 1997.
- Dictionnaire universel des noms propres*. Paris : Robert, 1990.
- Dubois, Jean et al. *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse, 1973.
- Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. « Orthoépie ». *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972. 162-70.
- Encyclopaedia Universalis*. Paris : Universalis, 1996.
- Fernandez-Bravo, Nicole. « Double ». *Dictionnaire des mythes littéraires*. Ed. Pierre Brunel. Monaco : Editions du Rocher. 487-526.
- Grand Larousse universel*. Paris : Larousse, 1985.
- Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 1951. Paris : PUF, 1986.
- Jacquenod, Raymond. *Nouveau dictionnaire de la mythologie*. Paris : Marabout, 1998.
- Lanham, Richard. *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley: U of California P, 1991.
- Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 1967. Paris : PUF, 2002.
- Mazaleyrat, Jean et Georges Molinié. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris : PUF, 1989.
- Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Poche, 1992.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 1961. Paris : PUF, 1975.
- The New Encyclopaedia Britannica*. 15th ed. 1986.
- The Oxford Dictionary of Classical Myth & Religion*. Ed. Simon Price and Emily Kearns. Oxford: OUP, 2003.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Colin, 1996.
- Schmidt, Joël. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 1985. Paris : Larousse, 1991.
- Skeat, Walter W. *An Etymological Dictionary of the English Language*. 1879. Oxford: Clarendon 1953.



Van Gorp, Hendrick et al. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Champion, 2001.

Vanier, Alain. *Lexique de psychanalyse*. Paris : Colin, 1998.

*Vocabulaire de théologie biblique*. Sous la direction de Xavier-Léon Dufour. 4<sup>e</sup> éd. Paris : Cerf, 1977.

## **7. ŒUVRES LITTÉRAIRES CITEES.**

Aristophane, *Les oiseaux, Lysistrata*. Traduit du grec par Hilaire Van Daele. Paris : Belles lettres, 2002.

Baudelaire, Charles. « L'héautontiméroumenos ». *Les fleurs du mal*. 1861. *Œuvres complètes*. Texte établi et présenté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975. 78-79.

Blake, William. « The Marriage of Heaven and Hell ». *Blake's Poetry and Designs*. Ed. Mary Lynn Johnson and John E. Grant. New York: Norton, 1979. 85-102.

Boyd, William. *The Blue Afternoon*. Harmondsworth: Penguin, 1993.

Coe, Jonathan. *What a Carve Up!*. 1994. Harmondsworth: Penguin, 1995.

Dickens, Charles. *Great Expectations*. 1861. London: Dent, 1958.

---. *A Tale of Two Cities*. 1859. London: Dent, 1958.

Eliot, T. S. « The Hollow Men ». 1925. *The Complete Poems and Plays*. London: Faber, 1969. 83-86.

Fielding, Henry. *Joseph Andrews, Shamela*. 1742. Ed. Douglas Brooks-Davies. Oxford: OUP, 1999.

Golding, William. *Lord of the Flies*. London: Faber, 1954.

James, Henry. *The Portrait of a Lady*. Ed. Robert D. Bamberg. 1908. New York: Norton, 1995.

James, P. D. *An Unsuitable Job for a Woman*. 1972. Harmondsworth: Penguin, 1998.

Lamartine, Alphonse de. « Milly, ou la terre natale ». *Harmonies poétiques et religieuses*. 1830. *Œuvres poétiques complètes*. Ed. Marius-François Guyard. Paris : Gallimard, 1963. 392-99.

---. *Les confidences*. 1849. Paris : Hachette, 1879.

- Larkin, Philip, « This Be the Verse ». 1971. *Collected Poems*. Ed. Anthony Thwaite. London: Faber, 1988. 180.
- Lawrence, D. H. *Women in Love*. 1920. Harmondsworth: Penguin, 1960.
- Marvell, Andrew. « The Garden ». 1681. *The Poems of Andrew Marvell*. Ed. Nigel Smith. Edinburgh: Pearson, 2003. 152-59.
- Milton, John. *Paradise Lost*. 1667. Ed. Alastair Fowler. 1968. London: Longman, 1996.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. 1949. Ed. Peter Davison. London: Secker & Warburg, 1987.
- Ovide. *Les amours*. Traduit du latin par Félix Lemaistre. Paris : Garnier, n.d.
- . *Les métamorphoses*. Traduit du latin par Danièle Robert. Arles : Actes Sud, 1992. 184-207
- Prévert, Jacques. « Tentative de description d'un dîner de têtes à France-Paris ». *Paroles*. 1947. *Œuvres complètes*. Ed. Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster. Paris : Gallimard, 1992. 3-12.
- Rabelais, François. *Pantagruel*. 1542. Introduction, texte et notes par Floyd Gray. Paris : Champion, 1997.
- Sénèque. *Hercule Furieux*. Paris : Belles Lettres, 1996.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. Ed. David Bevington. Cambridge: CUP, 1990.
- . *As You Like It*. Ed. Michael Hattaway. Cambridge: CUP, 2000.
- . *Hamlet*. Ed. G. R. Hibbard. Oxford: OUP, 1994.
- . *King Lear*. Ed. Kenneth Muir. London: Methuen, 1972.
- Spark, Muriel. *The Driver's Seat*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- Swift, Jonathan. *The Correspondence of Jonathan Swift*. Ed. Harold Williams. Oxford: Clarendon, 1963. 102-4.
- . *Gulliver's Travels*. 1726. Ed. Paul Turner. Oxford: OUP, 1986.
- Tennyson, Alfred. « In Memoriam A. H. H. ». 1850. *Tennyson: A Selected Edition*. Ed. Christopher Ricks. Berkeley: U of California P, 1989. 331-484.
- Waugh, Evelyn. *Brideshead Revisited*. 1945. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- . *Vile Bodies*. 1930. Harmondsworth: Penguin, 1996.

Wells, H. G. *Men Like Gods*. 1923. Harmondsworth : Penguin, 1987.

Winterson, Jeanette. *Gut Symmetries*. 1997. London: Granta, 1998.

Wordsworth, William. « Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey ». 1798. *Lyrical Ballads*. Ed. W. J. B. Owen. Oxford: OUP, 1967. 111-17.

---. « 'My heart leaps up when I behold' ». 1807. *The Major Works*. Ed. Stephen Gill. Oxford: OUP, 1984. 246.

---. « The Tables Turned ». 1798. *Lyrical Ballads*. Ed. W. J. B. Owen. Oxford: OUP, 1967. 104-5.

Yeats, W. B. « The Second Coming ». 1920. *Yeats's Poems*. Ed. A. Norman Jeffares. 1989. New York: Palgrave, 2001. 294-95.

## INDEX.

- Abirached, Robert, 80, 84, 87, 521  
Ableman, Paul, 18, 500  
Ackroyd, Peter, 10, 13, 385, 434, 477, 500, 527  
Adamczewski, Henri, 159, 182, 533  
Adams, Tim, 215, 508  
Agamben, Giorgio, 275, 276, 281, 523  
Alain, 30, 36, 38, 39, 64, 390, 513  
Allestree, Richard, 415, 513  
Allsop, Kenneth, 23, 515  
Almonte, Paul, 16, 274, 492  
Amfreville, Marc, 223, 228, 229, 230, 234, 260, 523  
Amis, Kingsley, 4, 6, 7, 16, 18, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 92, 102, 277, 480, 483, 490, 493, 494, 509, 516  
    Lucky Jim, 4, 23, 101, 102, 502, 515  
Amis, Philip, 4  
Angenot, Marc, 122, 137, 138, 164, 533  
Antonini, Fausto, 127, 149, 419, 519  
Aristophane, 198, 539  
Aristote, 30, 33, 35, 37, 38, 39, 42, 43, 48, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 79, 81, 98, 153, 203, 220, 254, 347, 350, 352, 369, 375, 380, 389, 451, 461, 477, 513, 515, 529  
Arnold, Matthew, 129, 529  
Aubenque, Pierre, 36, 37, 38, 39, 66, 67, 68, 69, 513  
Auden, W. H., 179, 521  
Bachelard, Gaston, 264, 265, 266, 267, 289, 290, 324, 536  
Badiou, Alain, 333, 334, 536  
Badmington, Neil, 392, 527  
Baker, Stephen, 493  
Bakhtine, Mikhail, 81, 83, 85, 88, 89, 90, 92, 93, 107, 113, 116, 117, 128, 135, 137, 152, 156, 202, 218, 521, 529  
Baloian, Bruce Edward, 56, 57, 518  
Baraquin, Noëlla et al., 77, 520  
Barnes, Julian, 5, 12, 132, 166, 274, 477  
Barras, Vincent, 29, 39, 40, 513, 514  
Barth, John, 477, 529  
Barthes, Roland, 26, 116, 352, 447, 529  
Basile de Césarée, 38, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 54, 60, 61, 518  
Batt, Noëlle, 73, 75, 533  
Baudelaire, Charles, 136, 137, 138, 141, 143, 148, 152, 164, 170, 171, 411, 521, 539  
Baudrillard, Jean, 242, 246, 247, 256, 270, 273, 285, 291, 336, 386, 390, 400, 417, 536  
Beauvais, Yann, 167, 521  
Beer, Gillian, 431, 432, 433, 434, 435, 440, 468, 469, 527  
Bellow, Saul, 5, 12, 21, 27, 28, 132, 167, 266, 292, 304, 368, 382, 386, 387, 432, 474, 481, 483, 484, 487, 488, 489, 491, 496, 510  
Bentley, Eric, 527  
Ben-Ze'ev, Aaron, 30, 31, 38, 65, 520  
Bergson, Henri, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 96, 123, 348, 521  
Berkeley, David S., 99, 202, 240, 442, 512, 517, 530, 538, 540  
Bernard, Catherine, 11, 20, 21, 22, 123, 168, 222, 230, 231, 232, 247, 254, 272, 273, 274, 287, 297, 304, 307, 399, 431, 451, 477, 493, 500, 523, 530  
Biggsby, Christopher, 7, 10, 25, 79, 490  
Birchler, Terpsichore, 29, 39, 40, 513, 514  
Bird, Charles George, 359, 527  
Birkerts, Sven, 456, 508  
Bitoun, Lazare, 8, 28, 78, 208, 215, 490  
Blake, William, 313, 360, 539  
Bodei, Remo, 35, 520  
Boileau, Nicolas, 49, 50, 80, 165, 220, 221, 224, 225, 228, 257, 266, 298, 329, 517, 523, 524, 533  
Bonnerot, Luce, 5, 511  
Boyd, William, 413, 434, 539

Bradbury, Malcolm, 7, 22, 26, 97, 114, 172,  
 195, 238, 293, 311, 490, 511, 530, 531  
 Braine, John, 23, 127, 515, 516  
 Brantlinger, Patrick, 18, 512  
 Brendle, Jeffrey, 15, 78, 338, 496  
 Brockes, Emma, 18, 25, 207, 508, 509  
 Brooke, Stephen, 423, 501  
 Brookner, Anita, 392, 428, 429, 501  
 Brooks, Peter, 356, 357, 358, 359, 362, 365,  
 382, 386, 527  
 Bruno, Giordano, 154, 155, 517  
 Buchan, James, 18, 78, 501  
 Buci-Glucksmann, Christine, 151, 155, 160,  
 163, 303, 536  
 Buckley, Jerome, 439, 440, 530  
 Burke, Edmund, 221, 222, 223, 226, 227,  
 228, 236, 237, 240, 241, 490, 523  
 Burton, Robert, 47, 48, 88, 513  
 Byrne, Kevin, 25, 26, 27, 385, 490  
 Cachin, Marie-Françoise, 10, 15, 16, 20,  
 495, 511  
 Camus, Albert, 108, 109, 154, 399, 442, 513  
 Carpenter, Humphrey, 23, 120, 127, 178,  
 480, 516  
 Carroll, Noël, 15, 77, 520  
 Cassien, Jean, 29, 46, 47, 48, 52, 53, 54, 58,  
 61, 66, 153, 518  
 Cazé, Antoine, 74, 533  
 Charbonnier, Daniel, 4, 8, 16, 511  
 Chardin, Jean-Jacques, 287, 297, 523  
 Chaunu, Pierre, 45, 50, 56, 57, 58, 59, 518  
 Chauvin, Serge, 11, 14, 501  
 Chemama, Roland, 32, 200, 537  
 Chemla, Paul, 35, 37, 513, 515  
 Chessex, Jacques, 38, 44, 45, 51, 54, 55, 60,  
 64, 71, 154, 518  
 Chevalier, Jean, 238, 239, 241, 248, 292,  
 537  
 Cicéron, 311, 312, 318, 330, 337, 352, 530  
 Cioran, Emil Michel, 398, 536  
 Cixous, Hélène, 175, 196, 522  
 Comte-Sponville, André, 76, 520  
 Congreve, William, 431, 432, 466, 527  
 Conquest, Robert, 4, 16, 26  
 Corvin, Michel, 352, 538  
 Cotte, Pierre, 122, 179, 205, 255, 332, 533  
 Coudreuse, Anne, 347, 351, 352, 354, 355,  
 527  
 Cropley-Gonzalez, Madelena, 11, 209, 332,  
 333, 334, 367, 384, 395, 423, 429, 493  
 Croquette, Bernard, 350, 351, 352, 354, 527  
 Cuddon, J. A., 88, 89, 90, 226, 233, 234,  
 255, 298, 353, 538  
 Curiel, Jonathan, 447, 490  
 Cyprien de Carthage, 437, 536  
 D. J. Taylor, 18  
 Damasio, Antonio, 35, 520  
 Darwin, Charles, 29, 33, 34, 514  
 De Bolla, Peter, 523  
 De Jaucourt, Monsieur le Chevalier, 514  
 De Labriolle, Pierre, 514  
 De Lacretelle, Jacques, 517  
 De Librera, Alain, 122, 533  
 De Scitivaux, Frédéric, 32, 538  
 De Smet, Ingrid A. R., 521  
 Defays, Jean-Marc, 80, 81, 82, 83, 84, 85,  
 86, 87, 521  
 Deguy, Michel, 73, 224, 283, 306, 524, 533  
 Deleuze, Gilles, 32, 74, 151, 253, 270, 281,  
 282, 296, 304, 345, 346, 397, 401, 418,  
 524, 533, 536  
 Dennett, Steven, 26, 493  
 Dern, John, 10, 16, 197, 291, 293, 294, 298,  
 302, 304, 386, 400, 492  
 Derouesné, Christian, 29, 30, 31, 32, 33, 35,  
 36, 42, 46, 63, 519  
 Derrida, Jacques, 76, 274, 275, 276, 283,  
 288, 289, 291, 294, 295, 297, 301, 302,  
 304, 306, 307, 308, 317, 339, 340, 345,  
 379, 401, 450, 524, 536  
 Descartes, René, 30, 31, 32, 35, 37, 38, 40,  
 42, 65, 80, 514, 520  
 Dickens, Charles, 20, 28, 144, 191, 327, 356,  
 357, 440, 501, 528, 530, 539  
 Diedrick, James, 4, 8, 10, 16, 25, 88, 131,  
 132, 133, 165, 169, 173, 184, 188, 191,  
 197, 200, 204, 206, 208, 214, 240, 244,  
 246, 248, 259, 261, 262, 274, 278, 281,  
 287, 294, 302, 305, 310, 323, 344, 348,  
 349, 350, 363, 389, 417, 433, 434, 445,  
 461, 479, 481, 492, 494, 497  
 Dilys, Rosalind, 195, 237, 251, 253, 255,  
 260, 283, 534

Dombrowski, Daniel A., 39, 61, 68, 514  
 Douglas-Fairhurst, Robert, 357, 501  
 Drillon, Jacques, 355, 533  
 Drouet-Richet, Stéphanie, 527  
 Dubois, Jean et al., 100, 141, 147, 250, 253,  
 257, 454, 538  
 Ducrot, Oswald, 113, 538  
 Dufour, Xavier-Léon, 35, 56, 57, 58, 59, 60,  
 513, 518, 539  
 Dufreigne, Jean-Pierre, 29, 31, 40, 60, 62,  
 63, 64, 71, 189, 198, 440, 514  
 Dumarsais, César, 72, 73, 74, 355, 533, 534  
 Duncan, Ian, 433, 434, 527  
 Duperray, Max, 93, 192, 209, 222, 234, 251,  
 259, 284, 287, 367, 425, 493, 494, 523,  
 524, 525, 526, 531  
 Durot-Boucé, Elizabeth, 240, 524  
 Duvignaud, Jean, 81, 84, 521  
 Eagleton, Terry, 309, 326, 327, 329, 530  
 Eco, Umberto, 445, 464, 530  
 Edmondson, Elie A., 13, 212, 349, 497  
 Eliot, T. S., 272, 401, 539  
 Ellis, Frank H., 444, 455, 471, 527  
 Ellison, Jane, 172, 447, 509  
 Emelina, Jean, 82, 83, 85, 86, 87, 93, 98, 99,  
 112, 115, 119, 123, 521  
 Epictète, 34, 49, 50, 514  
 Eschyle, 55, 242, 517  
 Faessler, Marc, 42, 44, 58, 59, 60, 518  
 Falconer, Rachel, 289, 294, 497  
 Feldman, Gene, 23, 178, 516  
 Ferguson, Frances, 289, 291, 303, 524  
 Fernandez-Bravo, Nicole, 398, 538  
 Fetterly, Judith, 181, 522  
 Fielding, Henry, 161, 539  
 Finney, Brian, 16, 116, 169, 211, 326, 328,  
 329, 331, 335, 338, 342, 497  
 Fischer, Tibor, 6, 13, 19, 508, 510  
 Fitzherbert, Claudia, 470, 490  
 Follain, Jean, 390, 527  
 Fonseca, Isabel, 5  
 Fontanier, Pierre, 72, 73, 74, 534  
 Fortin-Tournès, Anne-Laure, 11, 95, 96,  
 109, 127, 141, 161, 336, 350, 395, 492,  
 493, 497  
 Fraisse, Paul, 32, 33, 34, 38, 534  
 Freedman Bellow, Janis, 502  
 Freud, Sigmund, 16, 95, 235, 236, 257, 258,  
 274, 327, 392, 418, 492, 519, 524  
 Frye, Marilyn, 114, 194, 514  
 Frye, Northrop, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89,  
 90, 94, 99, 103, 112, 118, 119, 122, 123,  
 165, 166, 276, 287, 290, 291, 294, 302,  
 306, 347, 351, 352, 353, 366, 370, 373,  
 377, 385, 396, 398, 402, 410, 417, 418,  
 419, 431, 433, 434, 435, 436, 446, 465,  
 471  
 Fuchs, Barbara, 431, 432, 467, 469, 470, 527  
 Fuller, Graham, 6, 8, 14, 15, 17, 165  
 Gabel, Joseph, 269, 530  
 Galand-Hallyn, Perrine, 127, 534  
 Galay, Jean-Louis, 73, 74, 534  
 Galef, David, 472, 483, 497  
 Galien, 29, 30, 34, 39, 40, 41, 45, 47, 49, 52,  
 53, 54, 513, 514, 515  
 Gallix, François, 12, 20, 26, 132, 326, 387,  
 398, 511, 530, 533  
 Ganteau, Jean-Michel, 6, 11, 13, 15, 22, 23,  
 133, 191, 278, 288, 300, 303, 384, 425,  
 431, 433, 434, 447, 454, 459, 481, 494,  
 495, 497, 527  
 Garner, Thurmon, 140, 534  
 Garnier, Georges, 195, 237, 251, 253, 255,  
 260, 283, 534  
 Gartenberg, Max, 23, 178, 516  
 Genette, Gérard, 72, 73, 74, 75, 145, 170,  
 308, 530, 533, 534  
 Gessen, Keith, 433, 466, 502  
 Gheerbrant, Alain, 238, 239, 241, 248, 292,  
 537  
 Giles, Jeff, 6, 480, 508  
 Gilman, Sander L., 377, 512  
 Girard, René, 417, 418, 537  
 Goimard, Jacques, 279, 293, 304, 308, 398,  
 524, 530  
 Golding, William, 273, 284, 384, 416, 440,  
 497, 526, 530, 539  
 Gorer, Geoffrey, 178, 516  
 Goyet, Francis, 312, 313, 342, 344, 524  
 Grasso, Linda M., 38, 70, 193, 194, 392, 517  
 Graves, Robert, 4, 143, 534  
 Grieve, Ann, 10, 15, 16, 20, 495, 511  
 Grimal, Pierre, 400, 403, 415, 538

Groussier, Marie-Line, 95, 247, 257, 283, 534  
 Guattari, Félix, 281, 296, 397, 401, 418, 536  
 Guimier, Claude, 195, 237, 251, 253, 255, 260, 283, 534  
 Haffenden, John, 10, 21, 79, 133, 145, 147, 165, 358, 433, 464, 490  
 Hague, Angela, 516  
 Hamon, Philippe, 77, 78, 160, 166, 171, 310, 328, 337, 387, 520  
 Harrison, M. John, 278, 323, 334, 429, 502  
 Hartmann, Pierre, 221, 222, 223, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 524  
 Hawkes, David, 132, 494  
 Hawthorne, Nathaniel, 433, 453, 454, 528  
 Heath, Lamorna, 5  
 Hegel, Friedrich, 85, 327, 347, 350, 351, 537  
 Henfrey, Norman V., 23, 126, 516  
 Hepburn, Neil, 114, 502  
 Hewison, Robert, 108, 516  
 Higgs, Philip, 348, 491  
 Hill, Susan, 79, 502  
 Hitchens, Christopher, 13, 502, 510  
 Hobbes, Thomas, 30, 31, 33, 50, 66, 81, 220, 514, 521  
 Hollinghurst, Alan, 244, 502  
 Hollington, Michael, 235, 524  
 Holloway, John, 516  
 Holmes, Frederick, 26, 177, 200, 494  
 Homère, 49, 51, 517, 518  
 Horace, 47, 51, 66, 233, 259, 398, 514  
 Hornby, Nick, 209, 502  
 Howard, Elizabeth Jane, 4  
 Hunter, Evan, 242, 502  
 Hutcheon, Linda, 314, 319, 530  
 Hutchings, William, 431, 502  
 Iehl, Dominique, 135, 137, 149, 151, 158, 161, 170, 521  
 Ignatieff, Michael, 12, 167, 432, 491  
 Ingremeau, Christiane, 40, 46, 47, 48, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 518  
 Isaaman, Gerald, 364, 508  
 Issacharoff, Michael, 80, 82, 83, 84, 87, 161, 521  
 Jacob, Didier, 510  
 Jacobs, Eric, 13, 27, 503, 516  
 Jacquenod, Raymond, 538  
 James, Henry, 28, 155, 356, 435, 527, 528, 539  
 James, P. D., 422, 539  
 Jameson, Fredric, 222, 323, 328, 330, 349, 422, 431, 454, 467, 523, 528, 531  
 Jauss, Hans Robert, 141, 168, 169, 531  
 Jemeliety, Sam, 414, 491  
 Jenny, Laurent, 73, 75, 418, 534  
 Jeunes gens en colère, 23, 26, 29, 71, 103, 116, 120, 126, 178, 480, 481, 515, 516  
 Jones, Nicolette, 508  
 Jones, Richard, 6, 10, 19, 503  
 Jourdain, Claude, 23, 516  
 Jouve, Vincent, 77, 168, 185, 310, 316, 328, 446, 449, 520, 531  
 Jünger, Ernst, 104, 293, 514  
 Kahlo, Frida et Kathe Kollwitz, 178, 182, 183, 184, 187, 192, 195, 196, 198, 199, 218, 522  
 Kakutani, Michiko, 335, 350, 503  
 Kant, Emmanuel, 31, 32, 77, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 241, 303, 309, 327, 343, 524  
 Kaplan, Carter, 330, 503  
 Kaveney, Roz, 6, 15, 91, 503  
 Kemp, Peter, 114, 116, 362, 531  
 Kennedy, Gwynne, 193, 517  
 Kermode, Frank, 28, 277, 279, 280, 284, 285, 286, 288, 292, 297, 307, 336, 503, 525  
 Keulks, Gavin, 4, 24, 25, 27, 102, 165, 183, 282, 349, 350, 428, 431, 450, 461, 466, 467, 468, 471, 478, 479, 484, 493, 494, 495, 496  
 Khalifa, Jean-Charles, 282, 283, 534  
 Kirn, Walter, 503  
 Klauber, Véronique, 136, 144, 146, 150, 158, 522  
 Klawitter, Uwe, 18, 28, 334, 494  
 Kleinknecht, H. et al., 45, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 518  
 Klinkenberg, Jean-Marie, 253, 534  
 Koning, Christina, 418, 504  
 Kövecses, Zoltan, 406, 517  
 Kristeva, Julia, 95, 132, 175, 180, 183, 184, 186, 211, 334, 376, 393, 394, 402, 403,

405, 406, 420, 423, 454, 459, 478, 519, 537

La Cassagnère, Christian, 396, 531

Lacoue-Labarthe, Philippe, 227, 229, 230, 235, 236, 241, 244, 253, 259, 272, 275, 284, 290, 303, 337, 525, 537

Lactance, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 55, 56, 57, 58, 61, 64, 518

Lakoff, George, 407, 408, 517

Lamartine, Alphonse de, 253, 348, 539

Lanchester, John, 429, 430, 434, 504

Lanham, Richard, 99, 100, 148, 538

Lapaire, Jean-Rémi, 94, 139, 249, 535

Laplanche, Jean, 319, 366, 374, 394, 538

Larguèche, Evelyne, 98, 138, 141, 146, 149, 151, 167, 535

Larkin, Philip, 4, 6, 12, 24, 26, 363, 387, 540

Lawrence, D. H., 201, 275, 282, 524, 540

Lawrence, D.H., 525

Le Breton, David, 412, 413, 537

Leader, Zachary, 7, 28, 101, 135, 489, 511, 516, 522, 523

Lecerle, Ann, 45, 517

Lecerle, Jean-Jacques, 77, 104, 146, 147, 151, 192, 202, 215, 218, 222, 223, 226, 227, 228, 230, 310, 431, 449, 459, 469, 525, 531, 535

Lecouteux, Claude, 262, 525

Lévinas, Emmanuel, 76, 77, 520

Levy, Marla, 17, 494

Lévy, Maurice, 12, 233, 234, 235, 238, 246, 249, 250, 255, 259, 490, 525

Lifton, Robert Jay, 335, 337, 537

Lodge, David, 5, 13, 19, 24, 26, 132, 172, 364, 384, 434, 455, 477, 494, 508, 511, 512, 516, 527, 531

Longin, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 235, 237, 242, 260, 272, 280, 290, 294, 309, 318, 340, 347, 348, 354, 523, 524, 525

Loose, Julian, 244, 504

Louvel, Liliane, 93, 331, 531

Lytard, Jean-François, 75, 112, 222, 223, 225, 229, 230, 232, 273, 328, 342, 470, 523, 525, 531, 535, 537

MacLeod, Mark S., 16, 274, 493

Maffesoli, Michel, 51, 62, 70, 71, 72, 450, 514

Maillard-Chary, Claude, 243, 247, 252, 341, 525

Malamoud, Charles, 70, 518

Mallon, Thomas, 11, 495

Marc-Aurèle, 46, 49, 53, 54, 514

Marmier, Jean, 103, 531

Mars-Jones, Adam, 18, 25, 173, 214, 215, 290, 311, 323, 492, 504

Marvell, Andrew, 263, 540

Maschler, Tom, 23, 516

Massie, Allan, 20, 512

Mathieu-Castellani, Gisèle, 321, 351, 352, 388, 389, 535

Mauron, Charles, 84, 85, 86, 522

Mazaleyrat, Jean, 242, 538

McDermott, John, 483, 516

McEwan, Ian, 11, 17, 21, 28, 210, 311, 365, 470, 483, 493, 495, 510

McGrath, Patrick, 14, 20, 464, 484, 491, 504

McHale, Brian, 78, 445, 463, 477, 531

Meredith, George, 86, 522

Meschonnic, Henri, 75, 76, 535

Michener, Charles, 6, 7, 8, 25, 508

Micka, Ermin F., 55, 56, 57, 58, 59, 519

Miller, Lucasta, 10, 20, 508

Millet, Gilbert et Denis Labbé, 280, 298, 300, 307, 525

Millett, Kate, 177, 181, 186, 187, 201, 522

Milly, Jean, 91, 253, 532, 539

Milton, John, 226, 299, 540

Miracky, James, 173, 184, 498

Mishra, Vijay, 233, 525

Mittleman, Leslie B., 292, 504

Molinié, Georges, 31, 36, 109, 164, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 242, 245, 354, 394, 403, 404, 535, 538

Monférier, Jacques, 419, 420, 422, 425, 426, 528

Mongin, Olivier, 388, 532

Montaigne, 48, 50, 51, 64, 148, 367, 514

Morand, Anne-France, 29, 39, 40, 513, 514

Morel, Michel, 11, 15, 105, 123, 337, 399, 451, 482, 493, 495, 532

Morier, Henri, 364, 383, 386, 538

Morrison, Blake, 109, 481, 516



Morrison, Susan, 7, 19, 26, 325, 476  
 Moseley, Merritt, 4, 5, 8, 9, 20, 24, 495, 508, 516  
 Muir, Kate, 389, 508  
 Nabokov, Vladimir, 12, 15, 21, 22, 26, 27, 28, 384, 486, 488, 496, 500, 502, 505, 507, 512, 516  
 Nancy, Jean-Luc, 224, 236, 257, 337, 344, 524, 525, 526, 537  
 Neher, André, 274, 275, 525  
 Nehring, Neil, 35, 40, 519  
 Noakes, Jonathan, 9, 13, 92, 161, 325, 480, 484, 491, 492  
 Notz, Marie-Françoise, 265, 266, 526  
 O'Brien, Geoffrey, 423, 425, 426, 427, 505  
 O'Brien, Sean, 357, 505  
 Orwell, George, 19, 246, 328, 494, 511, 540  
 Osborne, John, 23, 26, 107, 108, 457, 516  
 Ost, Isabelle, 135, 136, 522  
 Ovide, 44, 465, 540  
 Paccaud-Huguet, Josiane, 11, 14, 101, 187, 208, 499  
 Pachet, Pierre, 29, 36, 42, 45, 49, 50, 51, 53, 62, 63, 66, 69, 70, 71, 72, 113, 116, 138, 139, 142, 144, 151, 158, 389, 514, 517, 518, 519  
 Packer, George, 418, 505  
 Parker, Emma, 431, 461, 466, 467, 470, 495  
 Parks, Ward, 128, 140, 151, 535  
 Partington, Lucy, 5  
 Pavis, Patrice, 84, 85, 86, 350, 352, 353, 538  
 Pepperell, Robert, 393, 528  
 Pesetski, 172, 173, 284, 505  
 Phillips, Antonia, 5, 7, 107  
 Plutarque, 43, 44, 46, 49, 50, 52, 53, 54, 63, 370, 515  
 Poirier, Richard, 12, 25, 495  
 Prendergast, Christopher, 357, 370, 528  
 Prévert, Jacques, 164, 165, 540  
 Przybos, Julia, 356, 357, 358, 359, 361, 380, 383, 384, 387, 528  
 Punter, David, 347, 348, 371, 418, 520  
 Quéré, Henri, 75, 535  
 Rabelais, François, 81, 135, 151, 157, 161, 316, 521, 540  
 Rank, Otto, 397  
 Reboul, Olivier, 175, 177, 520  
 Regaldo, Marc, 356, 358, 528  
 Regard, Frédéric, 114, 133, 135, 175, 214, 218, 251, 284, 288, 336, 474, 482, 511, 522, 526, 532  
 Rey, Jean-Michel, 29, 94, 518  
 Reynier, Christine, 10, 495, 532  
 Reynolds, Margaret, 9  
 Reynolds, Stanley, 510  
 Richir, Marc, 353, 520  
 Ricœur, Paul, 65, 69, 71, 515, 520  
 Rivière, Claude, 95, 247, 257, 283, 534  
 Riviere, Francesca, 8, 10, 12, 16, 24, 25, 28, 137, 200, 244, 480, 491  
 Robinson, Ian, 17, 18, 28, 512  
 Roe, Andrew, 350, 505  
 Rogozinski, Jacob, 344, 526  
 Rolland, Jacques, 76, 520  
 Rosen, Elisheva, 135, 522  
 Rosset, Clément, 400, 424, 537  
 Rotgé, Wilfrid, 94, 139, 249, 535  
 Roth, Philip, 19, 27, 79, 304, 502  
 Rovera, Catherine, 7, 17, 28  
 Rushdie, Salman, 11, 12, 274, 532  
 Russ, Jacqueline, 76, 77, 127, 163, 164, 165, 185, 205, 243, 395, 411, 426, 457, 520  
 Sage, Victor, 233, 235, 244, 526  
 Saint Girons, Baldine, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 242, 526  
 Sareil, Jean, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 522  
 Sarocchi, Jean, 30, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 46, 62, 63, 68, 76, 92, 93, 100, 105, 138, 148, 150, 151, 174, 178, 393, 407, 515  
 Sartre, Jean-Paul, 30, 34, 36, 64, 108, 515  
 Saunders, Andrew, 434, 447, 512, 528  
 Savigneau, Josyane, 348, 349, 506  
 Savile, George, 49, 50, 519  
 Schiller, Friedrich, 221, 222, 225, 227, 229, 232, 306, 309, 350, 353, 381, 412, 419, 524, 528  
 Schmidt, Joël, 267, 538  
 Schoentjes, Pierre, 146, 150, 160, 169, 170, 171, 532  
 Scriabine, Marina, 354, 529  
 Seale, Delilah, 5, 367  
 Self, Will, 6, 19, 20, 399, 491, 499, 509

Sènèque, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46,  
 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 64, 65, 66,  
 71, 153, 189, 406, 407, 436, 513, 515, 540  
 Shakespeare, William, 45, 97, 101, 102, 146,  
 186, 219, 249, 540  
 Shapiro, Gary, 309, 345, 526  
 Shaw, Peter, 11  
 Shklovsky, Victor, 244, 253, 532  
 Shnayerson, Michael, 7, 24, 28, 480, 509  
 Showalter, Elaine, 101, 103, 178, 205, 206,  
 523  
 Shusterman, Ronald, 6, 11, 22, 75, 77, 78,  
 104, 110, 202, 215, 218, 310, 379, 380,  
 431, 449, 459, 469, 494, 520, 531, 532,  
 535  
 Simpson, Paul, 216, 217, 535  
 Skeat, Walter W., 341, 457, 472, 538  
 Smith, Adam, 30, 35, 515  
 Smith, James L., 356, 357, 358, 359, 361,  
 390, 529  
 Smith, Penny, 131, 132, 499  
 Smyth, Thomas, 297, 506  
 Snyder, Carol, 20, 493  
 Spark, Muriel, 26, 384, 540  
 Spinoza, 30, 32, 65, 77, 80, 390, 515  
 Starobinski, Jean, 29, 34, 41, 45, 53, 54, 514,  
 515  
 Stevenson, Randall, 512  
 Stout, Mira, 287, 290, 325, 482, 483, 509  
 Stover, Leon, 284, 303, 526  
 Suhamy, Henri, 73, 75, 535  
 Sutherland, John, 244, 506  
 Swift, Graham, 11, 20, 305, 493  
 Swift, Jonathan, 20, 91, 196, 319, 540  
 Tait, Theo, 117, 118, 188, 506  
 Tayler, Christopher, 166, 506  
 Taylor, D. J., 512  
 Tennyson, Alfred, 240, 540  
 Tew, Philip, 512  
 Thomas d'Aquin, saint, 38, 58, 60, 61, 519  
 Thomasseau, Jean-Marie, 357, 374, 380,  
 390, 529  
 Thomasset, Claude, 262, 265, 271, 525, 526  
 Thomson, David, 4, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 20,  
 23, 24, 25, 495  
 Todd, Janet, 529  
 Todd, Richard, 4, 8, 9, 16, 26, 349  
 Todorov, Tzvetan, 113, 236, 538  
 Toelle, Heidi, 271, 526  
 Tortel, Jean, 390, 527, 529  
 Tournier, Jean, 245, 251, 535, 536  
 Tredell, Nicolas, 4, 5, 9, 17, 24, 173, 199,  
 385, 496, 497  
 Trodd, Anthea, 380, 529  
 Ubersfeld, Anne, 356, 358, 372, 373, 377,  
 529  
 Updike, John, 12, 22, 25, 28, 307, 392, 507,  
 509  
 Van Gorp, Hendrick et al., 233, 234, 235,  
 261, 263, 272, 274, 276, 347, 354, 539  
 Van Rillaer, Jacques, 32, 33, 40, 41, 519  
 Vandermersch, Bernard, 200, 537  
 Vanier, Alain, 32, 539  
 Vasse, Denis, 30, 31, 45, 392, 519  
 Vetterling-Braggin, Mary, 172, 523  
 Vienne-Guérin, Nathalie, 98, 99, 536  
 Vinet, Dominique, 8, 11, 96, 415, 425, 438,  
 480, 499, 512  
 Wachtel, Eleanore, 473, 491  
 Wain, John, 23, 110, 125, 516, 517  
 Walter, Natasha, 173, 209, 349, 507, 510  
 Ward, David C., 239, 240, 272, 507  
 Watkins, Susan, 175, 179, 523  
 Waugh, Auberon, 4, 8  
 Waugh, Evelyn, 24, 114, 311, 422, 468, 540  
 Waugh, Patricia, 18, 170, 512, 532  
 Weich, Dave, 310, 331, 336, 389, 470, 471,  
 492  
 Wellnitz, Philippe, 135, 136, 161, 522  
 Wells, H. G., 295, 541  
 Wheatcroft, Geoffrey, 10, 19, 311, 479, 507  
 Wilczynski, Marek, 233, 526  
 Wilson, A. N., 5, 20, 507  
 Wilson, Colin, 23, 129, 517  
 Wilson, Jonathan, 8, 9, 24, 481, 509  
 Winnberg, Jakob, 349, 529  
 Winterson, Jeanette, 10, 11, 215, 217, 218,  
 305, 326, 434, 459, 462, 481, 528, 532,  
 541  
 Wolcott, James, 425, 507, 509  
 Wood, James, 6, 25, 27, 28, 98, 135, 204,  
 483, 507  
 Wordsworth, William, 316, 370, 472, 541  
 Wright, Chris, 348, 418, 434, 472, 507, 509

Wunenburger, Jean-Jacques, 76, 521  
Wylie, Andrew, 5, 509  
Yeats, W. B., 287, 303, 517, 541

Zinck, Pascal, 326, 410, 533  
Zuber, Roger, 162, 522

Cette étude analyse l'intégralité de la fiction publiée par Martin Amis depuis 1973 en prenant pour fil directeur les figures de la colère. Après avoir rappelé que l'étiquette de « jeune homme en colère » fut dans les années 1950 accolée à Kingsley Amis, le père de Martin Amis, ce travail définit les termes de « colère » et de « figure » à travers un prisme philosophique, linguistique, rhétorique et religieux, autant de perspectives qui sont privilégiées pour l'analyse des figures de la colère. La tonalité comique engendrée par les colères des fripons subversifs, des bagarreurs machistes et des viragos est tout d'abord disséquée dans l'espoir de démontrer l'engagement axiologique du rire amisien, fondé sur la satire ménippée, le réalisme grotesque et la parodie de toutes les formes de sexisme. La deuxième partie diagnostique la veine sublime qui irrigue les écrits amisien et leur insuffle une modalité gothique et science-fictionnelle qui flirte avec le nihilisme. S'il saisit le lecteur et l'effraie, le sublime amisien repose toutefois sur la primauté de l'art, lequel constitue un viatique permettant à l'homme contemporain de combattre les totalitarismes d'origine scientifique, capitaliste et politique. La dernière partie de cette étude suggère que la tonalité dominante dans la fiction amisienne est d'essence pathétique, comme l'atteste l'importance accordée aux figures mélodramatiques de la colère. Même si les violences commises contre soi-même sous l'emprise de la colère constituent un second pilier pathétique, c'est bien *in fine* le renoncement à la colère que prône la fiction de Martin Amis. Une telle évolution de l'ire à l'*eirēnē* trahit l'axiologie humaniste d'une œuvre qui rêve de créer une écriture mythique capable de faire rendre sens au monde.

---

DISCIPLINE (CNU) : Etudes anglophones (11<sup>ème</sup> section)

---

MOTS-CLES :

- |                |               |
|----------------|---------------|
| 1- Martin Amis | 5- sublime    |
| 2- fiction     | 6- pathétique |
| 3- colère      | 7- humanisme  |
| 4- comique     | 8- figure     |
- 

Laboratoire : CERVEC-EA 741 (Montpellier III)