THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par L'UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER III

Préparée au sein de l'école doctorale ED58
Et de l'unité de recherche EMMA (EA741)

Spécialité : ÉTUDES DU MONDE ANGLOPHONE

Présentée par Isabelle Fumat-Gros

VOIR LES PRECAIRES : LA FIGURE DU SUBALTERNE DANS LA FICTION BRITANNIQUE CONTEMPORAINE

Soutenue le 16 décembre 2022 devant le jury composé de

M. Jean-Michel GANTEAU, Professeur des universités, Université Paul-Valéry Montpellier III	Directeur
M. Laurent MELLET, Professeur des universités, Université Toulouse Jean Jaurès	Rapporteur
Mme Claire OMHOVERE, Professeure des universités, Université Paul-Valéry Montpellier III	Présidente
Mme Pascale TOLLANCE, Professeure des universités, Université Lyon 2 Lumière	Rapporteur

Remerciements

Je souhaite exprimer ici ma profonde gratitude à mon Directeur de thèse, Jean-Michel Ganteau, qui m'a soutenue tout au long de ce travail. Grâce à ses suggestions érudites et adaptées, ses patientes corrections, son exigence, j'ai été en mesure d'exprimer et de formaliser mes impressions de lecture et mes idées. Sa disponibilité sans faille, son écoute attentive et bienveillante, ont été des éléments décisifs dans la réalisation de cette thèse.

Je remercie également les membres du jury, Laurent Mellet, Claire Omhovère et Pascale Tollance pour avoir accepté de lire et d'évaluer mon travail.

Je remercie ma famille — en particulier mes enfants —, ainsi que mes amies, pour leurs encouragements et pour avoir cru en moi. Charles, mon mari, a été présent à mes côtés, et à mon écoute, tout au long de ce parcours si enrichissant mais si prenant.

Je suis redevable aux membres du laboratoire EMMA (Études Montpelliéraines du Monde Anglophone), en particulier à Claire Omhovère et Christine Reynier, qui ont suivi l'évolution de mon travail, et dont les critiques constructives et les encouragements m'ont permis de poursuivre à chaque étape. Je remercie aussi Isabelle Brasme, dont la disponibilité m'a aidée à reprendre le cours des choses dans une période difficile.

Ma profonde gratitude va à Katia Marcellin pour son soutien littéraire généreux et efficient, et à Yahya Daldoul pour nos échanges fructueux, son indispensable soutien informatique, et, surtout, son hospitalité chaleureuse, qui a tout simplement créé les conditions de ma poursuite de thèse. Je leur dois beaucoup.

Enfin, je souhaite tout particulièrement remercier Claude pour ses entretiens structurants et encourageants, et Julia pour ses *one-to-one* déterminants et lumineux. À elles aussi, je dois beaucoup.

À ma mère,

ce qu'on fait de vous hommes femmes
ô pierre tendre tôt usée
et vos apparences brisées
vous regarder m'arrache l'âme

Aragon

Table des matières

Introduction 7
Partie I La perception singulière 35
Chapitre 1 Un regard éthique posé sur les précaires 38
1. A. La singularité 38
1. B. L'écriture traumatique 49
1. C. L'emploi du présent comme marqueur éthique 61
Chapitre 2 L'engagement éthique des lecteurs 74
2. A. Imaginer l'autre, l'empathie nécessaire 74
2. B. Les lecteurs au cœur d'une éthique de la vulnérabilité 84
2. C. Les limites de l'empathie, l'hypothèse de la tendresse 94
Chapitre 3 De l'engagement éthique à l'engagement social 106
3. A. La demande de considération 106
3. B. Les lecteurs solidaires et actifs 117
3. C. L'étranger révélateur 126
Partie II La perception de l'espace 137
Chapitre 4 Les lieux des romans 140
4. A. Le lieu de la ville 140
4. B. La maison (*home*) comme *place* 151
4. C. L'invisibilité des « dé-placés » (ou « *out-of-place* ») 164
Chapter 5 Fluidité *vs* sédentarité 171
5. A. L'éthique littéraire des frontières 171
5. B. Les déplacements : un autre point de vue sur la fluidité 185
Chapitre 6 L'impossible représentation ? 202
6. A. Le simulacre des cartes 202
6. B. Le paradoxe des noms 214
6. C. Des cartes alternatives 224
Partie III Perception et pouvoir 238
Chapitre 7 L'attention à l'ordinaire 240
7. A. Des romans de l'ordinaire 240
7. B. L'éthique de l'ordinaire 252
7. C. L'écriture de l'ordinaire : l'expérience éthique fictive 262
Chapitre 8 Un autre regard 273
8. A. Les relations de pouvoir 274
8. B. Pouvoir et regards 287
8. C. La politique de la littérature 302

Conclusion.....313
Bibliographie.....330
Index des noms propres.....360
Index des mots clés.....363

Introduction

La fiction britannique contemporaine semble marquée par un paradoxe : elle est traversée par des thèmes, des courants, du passé, mais elle présente en même temps une grande diversité de tons, de personnalités, de choix esthétiques, car elle est en prise avec la société contemporaine, et révélatrice de la britannicité. C'est ce que souligne Rod Mengham : « It is one of the central paradoxes of contemporary British fiction that much of it—much of the best of it—is concerned with other times and other places. » (Mengham 2003, 1) Si l'on souhaite la caractériser en deux mots, les qualifications qui viennent à l'esprit sont unité et ouverture. Unité dans ce que, imprégnée des grands courants littéraires des siècles précédents, depuis la naissance du roman anglais au XVII^{e} siècle, elle les intègre de manière profonde et naturelle, en même temps qu'elle fait preuve d'une grande liberté. Elle déploie une abondance de formes novatrices et variées, en étant tout à la fois héritière et respectueuse du canon, auquel elle rend parfois directement hommage comme le fait, par exemple, le roman *On Beauty* de Zadie Smith, qui est une référence directe à *Howards End* de E.M. Forster. Des échos permanents sont établis dans un intertexte très présent, entre les classiques et cette littérature. Par exemple, dans son ouvrage *Modernist Futures; Innovation and Inheritance in the Contemporary Novel*, David James souligne l'empreinte des grands écrivains du courant moderniste du début du XX^{e} siècle dans l'œuvre de Ian McEwan : « […] even a cursory glance across McEwan's career confirms that his fiction has exploited the dramatic and philosophical uses of perceptual experience that were so key for the likes of Ford, Conrad and Woolf. » (James 2012, 136) Cet ancrage dans le passé, assurant une continuité en même temps qu'un renouvellement permanent, justifie que de nombreux auteurs se tournent vers la fiction comme vecteur le plus efficace pour témoigner de l'histoire du XX^{e} et maintenant du XXI^{e} siècle. Les grands événements du siècle, comme la Première Guerre mondiale, en sont le sujet essentiel, comme dans la trilogie de Pat Barker, ou sont évoqués par petites touches, non comme simple toile de fond mais comme partie intégrante du roman. D'autres guerres menées par le Royaume-Uni, comme la guerre des Boers ou la guerre en Irak, imprègnent de leurs souvenirs traumatiques des romans comme *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro, lauréat du *Booker Prize* en 1989, ou comme *Even the Dogs* de Jon McGregor.

Il est très difficile de classer ces œuvres dans des catégories formelles, et leur analyse critique pourra se faire au travers de prismes très variés. De nombreux écrivains qui ont publié récemment ne donnent pas pour autant naissance à une cassure générationnelle, leur écriture est ouverte, autant sur le monde que sur le passé dont ils sont héritiers. Les personnages du roman britannique ne sont pas isolés, n'effectuent pas un cheminement uniquement intérieur ou psychologique, mais sont porteurs d'une britannicité (ou *britishness*), reconsidérée à chaque

étape, intégrant et modifiant l'époque précédente qu'elle enrichit de l'apport contemporain. Dans son introduction au numéro 49 de la revue *Etudes britanniques contemporaines* intitulé *State of Britain*, Catherine Bernard note : « The ethical and aesthetic urge to reflect on the present condition of the 'nation' has always been central to British art. » (Bernard 2015, np) Le réel, ici la société britannique contemporaine, est saisi subtilement dans sa diversité et son histoire, et un autre point commun à de nombreux romans contemporains réside dans le souci éthique qui les sous-tend. Le poids de l'histoire, est encore très présent, mais « digéré », traité dans une démarche éthique, comme en témoigne par exemple le roman urbain contemporain. Ce dernier, essentiellement situé à Londres — tant la capitale a été un lieu représenté dans la littérature, de Dickens à Orwell avec sa vision de Londres dans *Down and Out in Paris and London* — est en partie héritier du roman social de l'Angleterre au XIX^{e} siècle, le « *condition-of -England novel* »[1]. Ce sont souvent des villes du Nord qui sont évoquées dans ces romans, toutefois ils ont en commun avec ceux de notre corpus de s'attacher à dépeindre les vies des personnes défavorisées dans la grande ville, ainsi que le souligne Michael L. Ross : « [these] novels, […], project a liberal vision, manifesting a compassionate concern with the lives not only of the most privileged but also of the most oppressed members of British society. »[2] (Ross 75) Une version plus contemporaine de la vision de Londres fait se succéder des strates historiques distinctes en un même lieu, rappelant, là encore, l'héritage du passé dans le courant de la « psycho-géographie » illustré par Ian Sinclair ou Peter Ackroyd, qui a même écrit une biographie de Londres. Cette démarche de responsabilité vis-à-vis de l'histoire dans une ouverture éthique à la tradition littéraire existe également dans des romans plus ruraux comme *Ulverton* d'Adam Thorpe. Ces derniers héritent plutôt de la pastorale anglaise, dont un exemple marquant au XX^{e} siècle est donné par Thomas Hardy, avec *Tess of the d'Urbervilles* ou *Far from the Madding Crowd*. Là encore, ces sous-genres sont difficiles à isoler si l'on considère un auteur comme Graham Swift qui allie un sens du paysage issu de la pastorale dans un roman comme *Waterland*, à un sens aigu du petit peuple londonien avec *Last Orders*[3]. Le point

[1] A propos de *Saturday*, Michael L. Ross évoque le sous-genre littéraire du « *condition-of-England novel* » en ces termes : « In fact, in its broad outlines, the book adheres to a long-familiar insular paradigm: the Condition of England novel. Like the encompassing novel genre itself, this subgenre resists strict definition. However, the preeminent Victorian exemplars, like Disraeli's *Sybil* (1845), Gaskell's *North and South* (1855), and Dickens's *Hard Times* (1854), share certain distinguishing features: they focus on landmark movements in the society of their time, such as rampant industrialization and urbanization, and their action often involves weighty public events. » (Ross 75)

[2] Il poursuit en ces termes : « While such Victorian exemplars may now seem dated, the template itself has been repeatedly pressed into service by writers of the ensuing century and a half, from Edwardians like E.M.Forster to moderns like Martin Amis, William Boyd, Zadie Smith, and not least, Ian McEwan. » (Ross 75)

[3] Catherine Pesso-Miquel indique : « In Graham Swift's novels, […], a quintessential Englishness characterizes the atmosphere, […] » (Pesso-Miquel 82).

commun serait une manière originale de revisiter l'histoire, du point de vue des individus, dans une démarche qualifiée de métafiction historiographique par la critique[4] : l'histoire n'est plus une et grandiose mais transmise par une multitude de points de vue, apportés en général par les petites gens qui l'ont faite ou subie et, souvent, en ont souffert. L'unité de cette littérature réside dans un engagement éthique et politique au cœur de la nation anglaise, les enjeux temporels ou spatiaux (que ce soit en ville ou à la campagne) sont autant d'éléments au travers desquels les auteurs tentent de saisir une identité britannique de plus en plus fragmentaire et fragile.

La littérature britannique tient aussi sa force de son ouverture : l'écriture provient souvent des marges, reflétant par exemple les problématiques '*queer*' ou multiculturelles. C'est une écriture de la diversité, ouverte à la différence[5]. C'est ce que suggère Nick Bentley : « British literature has been a cultural space in which the experiences of immigrants and broader political issues associated with these experiences have been articulated. » (Bentley 2008, 18) Nous pensons ici à *White Teeth* de Zadie Smith, qui a constitué un jalon dans la littérature anglaise des années 2000, comme emblème du « London Black British writing » (Guignery), de la même manière que *Midnight's Children* de Salman Rushdie avait marqué un tournant important dans les années quatre-vingt en permettant à un roman ancré dans la culture indienne d'être récompensé par le *Booker Prize*. Ces écrivains britanniques du multiculturalisme produisent une littérature très appréciée du grand public comme de la critique. Nous pouvons citer ici *Brick Lane* de Monica Ali, roman où une jeune femme d'origine indienne vit une passion en restant dans sa barre de '*Council Houses'* dans l'East End londonien, qui a été présélectionné pour le *Booker Prize* et a eu un succès commercial notoire. Ces problématiques d'ouverture aux minorités et aux autres cultures recoupent la thématique du roman urbain, tant Londres est une capitale en perpétuelle évolution, lieu de mélange et d'intégration depuis les siècles derniers. Cette ouverture au multiculturalisme renouvelle la notion de '*Britishness'*, comme le souligne Catherine Bernard : « Cosmopolitanism has, in that context, taken on renewed relevance […], identities becoming increasingly fluid and de-centered […] far from becoming generic and global, a sense of Britishness has survived […] » (Bernard 2015, np).

[4] Le terme de métafiction historiographique (ou *historiographic métafiction*) a été créé par Linda Hutcheon, critique littéraire canadienne, dans son ouvrage *A Poetics of Postmodernism,* pour souligner cette nouvelle manière, souvent critique ou ironique, de considérer l'histoire, mise en lumière par une littérature qui porte l'accent sur les individualités.

[5] C'est ce à quoi fait référence la désignation « concerned with […] other places » dans la citation de Rod Meghan au tout début de notre introduction : des romans qui se situent entièrement à Londres et sont dans la lignée du sous-genre des '*condition-of-England novels'*, sont dans le même temps des romans phares de l'immigration ou de la colonisation.

Un grand nombre de ces romans comportent une tonalité élégiaque. Héritiers de la littérature gothique, ils sont traversés par des fantômes, signes d'un passé ou de traumas encore non résolus. Ces fantômes apparaissent plutôt par petites touches, témoins de la fin d'un monde encore présent parmi nous. Ils ne sont pas là pour le frisson mais servent souvent « d'opérateur[s] éthique[s] »[6], traces d'un passé enfoui qui n'en finit pas de revenir perturber le temps présent. A propos de ce courant littéraire, David James évoque une « littérature de la mémoire » (« *literature of memory* »). Dans le sillage de Peter Middleton et Tim Woods[7], il explique la manière dont la nécessité de clarifier et interpréter le passé joue un rôle fondamental dans la littérature britannique contemporaine : « Memory has had an altogether significant role in shaping the imaginative geographies of contemporary British fiction. » (James 2008, 96) Cet engagement éthique, social, voire politique, présent dans des romans même très grand public, souvent pleins d'humour ou de force de vie, répond à une nécessité d'alimenter l'imagination pour enrichir les possibilités de représentation de nos sociétés, sans occulter le rôle divertissant de la littérature. Partageant un plaisir du texte avec le lecteur, ces romans captent l'air du temps, un temps qui n'a plus de certitudes, accablé par les événements traumatiques (le 11 septembre 2001 ayant marqué toute la littérature de manière emblématique). Ils présentent un sens nouveau de la réalité (« A new sense of reality » (Tew 2003, 29)), dans les termes proposés par Philip Tew[8]. Cette littérature offre une vision de l'humanité fondée sur l'interdépendance, mettant en lumière les minorités, des gens généralement peu sous les projecteurs. Elle renvoie aux silences, à l'invisibilité, et permet de donner une voix à ceux qui n'en ont pas ou peu.

Nous avons bien sûr choisi les cinq romans de notre corpus parce qu'ils mettent en scène des précaires, ainsi que nous allons le détailler plus loin. Nous les avons également retenus parce qu'ils sont emblématiques de la littérature contemporaine que nous venons de présenter, empreints d'une grande liberté tout en se situant dans une continuité littéraire britannique. Trois des romans du corpus, *Saturday, NW,* et *Mothering Sunday*, sont des œuvres qui ont eu un succès commercial, en même temps qu'ils ont fait l'objet d'un intérêt critique fort[9]. Les deux

[6] Le terme est proposé par Jean-Michel Ganteau dans son ouvrage *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction.*

[7] « As Peter Middleton and Tim Woods argue, writers have aspired in recent decades to respond directly to the historical evolution of everyday life, experimenting with the depiction of mundane territories that occasion our workday routines. They propose that contemporary fiction can engage us in 'a space or matrix of confluence where the status of textuality is constantly being articulated and tested'. » (James 2008, 96) Il fait ici référence à la page 281 de l'ouvrage *Literatures of Memory: History, Time, and Space in Postwar Writing* de Middleton et Woods.

[8] L'expression est utilisée par Philip Tew dans son article : « A New Sense of reality? A New Sense of the Text? Exploring Meta-Realism and the Literary-Critical Field ».

[9] Peter Childs souligne, par exemple, à propos d'*Atonement*, le roman de McEwan précédant *Saturday* : « With *Atonement* McEwan cemented his claim to be the foremost British novelist of his generation. While his novels

autres, *King* et *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, peut-être moins connus du grand public, proviennent d'auteurs diversement étudiés par la critique littéraire, John Berger étant universellement reconnu, mais plutôt pour ses écrits sur l'art ; Jon McGregor commençant à intéresser la critique, avec par exemple de nombreux articles de Jean-Michel Ganteau portant sur son œuvre[10]. Ses premiers romans ont aussi fait l'objet d'études de la part de plusieurs universitaires dès le début des années 2010, comme par exemple Isabelle Keller-Privat ou Neal Alexander, et, plus récemment[11], Daniel Lea lui a consacré un chapitre dans son ouvrage *Contemporary British Voices* (Lea 2017, 202-242).

Saturday, roman dans lequel McEwan met en scène les questionnements du neurochirurgien Perowne à l'automne de sa vie, se déroule sur une journée marquée par la grande manifestation londonienne de 2003 contre l'invasion de l'Irak par les États-Unis. Beaucoup ont vu dans ce roman l'illustration d'une supposée opposition entre rationalité et sentiment, rigueur de la science et émotion suscitée par l'art, voire religion et science dans le rationalisme affiché de Perowne[12]. Nous préférons un regard plus nuancé, éclairé par l'analyse de Sebastian Groes : « The novel raises fundamental questions about, on the one hand, the role of the arts and literature in culture and society, and, on the other, the limits of scientific materialism as a means of understanding the world, but it refrains from offering a clear answer. » (Groes 114) Certes, l'influence de l'art ou de la science sur le comportement moral des individus est au cœur de *Saturday*, mais nous nous appuierons sur la synthèse de Dominic Head qui perçoit, dans ce roman, un exemple du rôle éthique que peut jouer la littérature :

> The offence that McEwan gives here is to the idea that literature matters, in a social or cultural sense: more explicitly than in his other novels, scientific discovery is lauded as having a far greater social significance. Yet the notion of an ethical role for the novel is retained in the most obvious way […] through the plotting of *Saturday*. (Head 2007, 178)

En effet, les nombreuses discussions liées à la question de l'intervention en Irak, les rapports entre Perowne et Baxter, le voyou qui va mettre en danger l'aisance et l'intimité de Perowne,

---

have received mixed responses, every one of them has been hailed by some reviewers and has provoked in-depth analysis from critics. » (Childs 2006, 144)

[10] Citons par exemple les articles « Trauma and the Ethics of Vulnerability: Jon McGregor's *Even the Dogs* » paru en 2013 dans la revue *Etudes britanniques comtemporaines*, ou « Vistas of the humble: Jon McGregor's fiction » paru en 2015 dans la revue *Etudes anglaises*.

[11] La thèse soutenue en 2021 par Yahya Daldoul, de l'université Paul Valery de Montpellier, et intitulée « La Poétique du traumatisme dans la fiction de Jon McGregor : impact sur la cognition et l'identité personnelle », peut constituer une monographie de cet auteur.

[12] Les critiques de Bouchard, Dancer, Fertel ou Root, par exemple sont des modèles du genre.

ont favorisé une production critique d'inspiration éthique, se plaçant essentiellement dans une lignée levinassienne de perception de l'Autre. *Saturday* a aussi beaucoup été analysé comme un roman '*post* 9/11' qui témoigne de nos sociétés traumatisées par les événements du 11 septembre[13]. Se déroulant à Londres, tout au long d'une unique journée, et l'écriture nous faisant beaucoup prendre part aux états d'âmes de Perowne en alternant la psycho-narration et le monologue narrativisé[14] avec fluidité, le roman a été beaucoup rapproché de *Mrs Dalloway,* et ses liens retrouvés avec le modernisme ont été soulignés par des critiques comme Monica Girard, Sebastian Groes, Laura Marcus, ou Jean-Michel Ganteau, à des degrés d'appréciation divers : ces observations ancrent ce roman dans le genre de « *state-of-a-nation novel* », abordant des thèmes sociétaux, comme ceux précisés par Sebastian Groes : « […] the changing relationship between science and religion; the importance and challenges of democracy; the growing tensions within the English class system; the nature of culture and of society. » (Groes 109) Cette œuvre met en évidence la vulnérabilité de nos sociétés contemporaines au travers de celle de Perowne[15] : le personnage, malgré sa réussite sociale affichée, est présenté comme vulnérable physiquement et moralement. Le ton élégiaque du roman, l'écriture qui se met en danger de ridicule mélodramatique lors de la scène centrale de l'attaque par Baxter, contribuent à révéler l'anxiété inhérente à nos sociétés occidentales et le roman présente une ville et une nation caractérisées par leur vulnérabilité[16]. Ce point de vue est plus en lien avec notre propos car le thème de la vulnérabilité apparaîtra naturellement dans le traitement d'une littérature mettant en scène des précaires.

NW est plus récent et a été qualifié à l'occasion de sa publication de « roman hautement expérimental, revisitant le roman moderniste »[17]. Après avoir été perçue à ses débuts, avec le succès de *White Teeth*, comme une auteure issue des minorités caribéennes, Zadie Smith a été intégrée par la critique au sein des auteurs classiques anglais, acclamée comme à l'origine d'un renouveau du modernisme, en particulier après la parution de son roman *On Beauty*, ainsi que l'explique Nick Bentley dans l'introduction à l'ouvrage *The 2000s: a Decade of Contemporary British Fiction* : « A third response to the waning of postmodernism in the 2000s can also be

[13] Les critiques de Arizti, Brown, Chen, Hadley, Clark-Hillard, Colombino, Estévez-Saá, Foley, Mohr (Dunja), Rudaitité, Tancke, Varvogli, Winterhalter, se placent toutes à ce niveau.
[14] Ces termes réfèrent à l'ouvrage de Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, où elle explique les procédés utilisés pour rendre compte des pensées ou réflexions intérieures d'un personnage : « the clearest, most standard sequence is the triad psycho-narration, narrated monologue, quoted monologue » (Cohn 134).
[15] Tim Gauthier, de manière argumentée, montre au contraire que Perowne peut être considéré comme emblématique d'une masculinité occidentale installée et condescendante. Il est rejoint en cela par des critiques qui utilisent la critique de genre (Heidi Butler, Rebecca Carpenter) de manière moins convaincante.
[16] Pour une argumentation complète de ce point de vue, voir le quatrième chapitre (« State of the Nation ») du livre de Jean-Michel Ganteau, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction* ».
[17] « a highly experimental, revisionary late modernist novel » (Knepper 112).

identified in those novelists, including Smith, who have consciously returned to modernist forms of writing. » (Bentley, Hubble et Wilson 19) Vanessa Guignery affine ce jugement : « Smith does not choose just one road: she combines modernist strategies with a typically postmodernist tendency to draw attention to the mechanisms of novel-writing, without letting go completely the road of realism. » (Guignery 2013, np) Ainsi, l'hommage de Smith au modernisme s'accompagne d'une recherche dans l'écriture qui s'apparente au post-modernisme. *NW* proprement dit a commencé à faire l'objet de critiques universitaires, les plus effectives étant données par la parution d'articles de David James qui y font référence, et d'un article de Laurent Mellet édité dans la revue *Etudes britanniques contemporaines*. Smith est très admirative de McEwan[18] et ses œuvres ont donné lieu au même type de courant critique éthique que *Saturday*. Elle-même est auteure, critique littéraire, et se place dans une perspective levinassienne : lors d'un entretien donné au *Guardian* en 2007, elle explique que les écrivains ont une charge morale : « For writers have only one duty, as I see it: the duty to express accurately their way of being in the world. » (Smith 2007 a, §6) Pour éclairer ce propos, elle s'intéresse au rôle des clichés dans la littérature : « With a cliche […] you have re-presented what was pleasing and familiar rather than risked what was true and strange. It is an aesthetic and ethical failure: to put it very simply, you have not told the truth. » (§6) *NW* est un modèle de ce « risque pris » pour approcher de la vérité. Se situant dans les quartiers du nord-ouest de Londres, emblématiques du multiculturalisme contemporain britannique[19], le roman met en scène deux amies[20], Leah, d'origine irlandaise et Keisha, issue de l'immigration caribéenne. En déclinant les formes littéraires au fil de l'écriture, du roman très traditionnel dans la section « G*uest* » à une multitude de vignettes relatives à l'enfance des protagonistes dans la section « H*ost* », *NW* dresse le tableau riche et nuancé d'une Angleterre de l'immigration très vulnérable, et peut également entrer dans la catégorie du '*state-of-the-nation novel*'.

Mothering Sunday et *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, deux autres œuvres de notre corpus, s'apparentent plutôt à un héritage de la '*romance*' anglaise dans l'acceptation que Jean-Michel Ganteau prête au terme[21]. *Mothering Sunday* est très particulier, alliant les codes

[18] En préambule à un entretien avec McEwan en 2005, elle déclare par exemple : « When I read him I am struck by metaphors I would never think to use, plots that don't occur to me, ideas I have never had. » (Smith 2005, np)
[19] « *NW* seeks to portray the multitude in the modern metropolis, […] » (Childs et Green 37).
[20] Cette amitié féminine a donné lieu à plusieurs articles de la critique de genre, comme ceux de Lopez-Romero ou Taylor. Nous n'aborderons pas l'œuvre directement sous cet angle.
[21] Jean-Michel Ganteau consacre un chapitre entier de son ouvrage *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, à ce qu'il nomme « Romance strategies ». Il explique la manière dont la '*romance*', sous-genre du roman, peut se distinguer du roman épique dans une souplesse et une tendance aux digressions, un amour pour les situations ouvertes, pas toujours résolues, qui offrent un espace privilégié aux personnages vulnérables et au doute. Il n'est pas question ici de sous-genre à l'eau de rose pour jeunes filles impressionnables, mais d'une tendance très présente dans la roman anglais, qui en revisite le ton et la structure traditionnels en

et l'époque du roman classique et le lieu pastoral à une narration féminine très contemporaine. A notre connaissance, le seul article critique universitaire qui lui est consacré à ce jour est un article de Pascale Tollance, paru en 2019 dans la revue *Etudes britanniques contemporaines*[22]. Le sous-titre du roman est « A Romance », indice pour les lecteurs de la posture à prendre, remise en cause en permanence par le ton très ironique de la narration féminine. Le mot '*romance*' du titre est par contre tout à fait approprié si nous nous référons à la définition de Jean-Michel Ganteau : la fragilité du texte, la non-linéarité de la narration, la présence de fantômes (Swift[23] 14, 70, 87), font de *Mothering Sunday* une œuvre d'une grande vulnérabilité ; ce court roman, souvenir d'une journée dans la vie de Jane Fairchild, alors bonne à tout faire, maintenant vieille dame écrivaine, est une illustration de la '*romance*' qui allie sens de la perte et ton élégiaque tout en maniant une dose d'humour ou d'ironie dans le cas de Swift. Sous cet angle, *Mothering Sunday* se situe dans la continuité de *Last Orders*, lauréat du *Booker Prize* en 1996, dans lequel quatre londoniens originaires du quartier populaire de Bermondsey à Londres partent vers Margate afin de disperser les cendres de leur ami. Le mélange d'humanité, de poésie, d'humour, imprégnés de gravité élégiaque se retrouvent dans un contexte pastoral dans *Mothering Sunday*. Que l'action se situe dans la métropole londonienne ou dans la campagne anglaise, les romans de Swift donnent une voix aux petites gens, dans une Angleterre où le passé s'attarde dans le temps présent.

Le sens de la perte associé à une attention toute particulière aux gens simples et aux actes ordinaires de la vie évoque la remarque de Daniel Lea à propos de l'œuvre de McGregor, qui s'applique tout particulièrement au roman *If Nobody Speaks of Remarkable Things* : « Becoming aware how the ordinary world is infused with extraordinariness is a romantic conceit that acquires real currency in McGregor's writing. » (Lea 2017, 203) En effet, ce premier roman de Jon McGregor déploie, lui aussi, cette fragilité d'écriture et de thèmes en mettant en scène la vie d'une rue, dans une ville du nord de l'Angleterre, le jour de la mort de Lady Diana. L'événement tragique qui va se produire est distillé au long de différents tableaux mettant en scène les habitants de la rue lors de leurs occupations dominicales. Le jeu des

donnant naissance par cette écriture à une éthique de la vulnérabilité. La '*romance*' permet une connexion avec les lecteurs par la fragilité même du texte.

[22] Nous avons depuis trouvé un article de Kucała, Bożena, « "So How Did You Become a Writer?": Self-Reflexivity in *Mothering Sunday* », tiré de l'ouvrage *Reading Graham Swift*, édité par Tomasz Dobrogoszcz et Marta Goszczyńska.

[23] Pour plus de légèreté, les cinq œuvres du corpus, très souvent citées, le sont sans l'année de parution. Les autres œuvres des auteurs du corpus seront citées selon les normes MLA, avec le nom de l'auteur ou auteure, suivi de l'année de parution.

regards, que se portent des personnages qui cohabitent sans toutefois se connaître tout à fait[24], place les lecteurs au cœur d'une humanité observée avec une infinie délicatesse. Les chapitres évoquant l'avancement de la journée vers le drame alternent avec ceux où une jeune femme, qui était présente ce jour, se pose des questions sur sa grossesse. Le lien subtil entre les deux narrations est établi essentiellement par les souvenirs de cette dernière. Ce premier roman, acclamé par la critique, se situe dans le sillage du modernisme par son écriture poétique et son attention aux détails, ainsi que le souligne Jean-Michel Ganteau : « critics […] saw in its poetic prose and close attention to the details of everyday life a homage to High Modernism. » (Ganteau 2015 b, 170) En outre, comme dans les œuvres qui suivront, McGregor y allie un sens du social et un humanisme délicat à une écriture inspirée d'un certain post-modernisme, avec, par exemple, des dialogues intégrés à la narration marqués par une ponctuation très libre, qui apportent une fluidité quasi musicale au texte. Dès ce premier roman apparaissent des signes de la place particulière donnée à la nature, presque vivante et partie prenante du déroulement de l'histoire[25]. Ce rôle joué par la nature dans ses romans, qui prend une importance grandissante jusqu'à supplanter les personnages dans son dernier ouvrage *Reservoir 13*, place l'humain au cœur d'un ensemble plus vaste au sein duquel il tient une place à la fois humble et attentive au monde.

John Berger, pour sa part, est associé à une critique littéraire plus sociale, voire politique, renouvelant la question de l'engagement, certains débats tournant même autour de la démarche marxiste[26] de Berger. L'époque de publication de ses œuvres, pour la plupart d'entre elles un peu antérieure aux autres œuvres du corpus, explique certainement que des courants critiques différents s'y soient intéressés. Berger est l'auteur de romans — le plus connu, figure de proue du post-modernisme, étant *G.*, *Booker Prize* en 1972 — mais il a également réalisé de nombreux ouvrages hybrides mêlant photographie et poésie. En outre, il a beaucoup écrit sur l'art, et son essai novateur *Ways of Seeing*, publié la même année, fait encore référence dans la critique artistique. Lui-même s'est engagé dans de nombreux combats, en particulier pour les exilés, et l'ouvrage *A Jar of Wild Flowers, Essays in Celebration of John Berger*, paru peu avant son décès en 2017, est un hommage chaleureux de la part d'intellectuels opprimés de nombreux pays au soutien qu'il a pu leur apporter, et au regard différent qu'il a permis de poser sur les

[24] C'est ce que souligne Berthold Schoene : « The people who live in McGregor's street are at once neighbours and strangers who know, but do not really know, each other. » (Schoene 168)
[25] Dans son article « The Contemporary English Novel and its Challenge to Ecocriticism », Astrid Bracke souligne la place particulière de la nature chez McGregor, intimement mêlée à la ville, en particulier pour les sons qu'elle génère, ce qu'elle nomme « la nature urbaine » (ou « *urban nature* »).
[26] L'article de Mazurek est le plus nuancé sur ce sujet.

migrants et les pauvres gens. *King*, paru en 1999, n'échappe pas à cette teinte révoltée en nous faisant vivre le démantèlement d'un camp de SDF, qui fait écho à de nombreuses scènes contemporaines d'expulsions de campements[27]. Cependant, ce qui en fait la valeur à nos yeux — et surtout lui permet de s'intégrer pleinement dans notre corpus —, c'est la complexité et l'attention du regard porté sur les personnages, en adéquation avec une finesse de style apparemment simple[28]. Comme le fait remarquer Nikos Papastergiadis : « Formal innovations are important for Berger but they are never seen in a vacuum. They always come hand in hand with aspirations for social transformations. » (Papastergiadis 2016, 72) *King* réalise un parfait équilibre entre un roman à message politique et une œuvre littéraire abordable à la narration subtile et originale.

Les cinq romans que nous venons de présenter se focalisent sur des personnages qui sont des précaires, des déclassés, des oubliés de la vie, et qui sont invisibles aux yeux de la société[29], comme par exemple Vico et Vica, le couple de SDF de *King*, à l'abri des regards de l'autre côté de l'autoroute : « Twelve kilometres from the city centre and four from the sea is a zone where people never stop unless obliged. » (Berger 5) Ils partagent un campement, relativement organisé, avec d'autres SDF et leur sort nous est narré par la voix de King, leur chien tout aussi démuni qu'eux, mais doté de beaucoup de lucidité et d'humanité. Les habitants de la rue, dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things,* sont des pauvres gens, à la limite des marges de la société, que les lecteurs voient difficilement s'ils utilisent les codes habituels de lecture : ils ne sont pas présentés par leur nom, simplement par une caractéristique physique comme « l'homme à la moustache soigneusement taillée » (« the man with the carefully trimmed moustache » (McGregor 85). S'ajoute toute une économie de la vision que nous détaillerons et qui participe à une perception floue de ces personnes, perception qui s'affinera et gagnera en netteté en même temps que les lecteurs accommoderont leur propre vision. Daniel Lea souligne

[27] Ralf Hertel et David Malcolm soulignent : « One senses a feeling of urgency in Berger's writing, and a very strong desire to engage the reader. » (Hertel et Malcolm 20)

[28] Peter de Bolla qualifie ainsi l'écriture de Berger : « his literary technique […] is more an ethics of writing than a style. » (de Bolla 78)

[29]Ces romans sont emblématiques d'un courant contemporain, qui met en scène des personnages fragiles et dépendants, à l'instar de ceux figurant dans les deux œuvres analysées par Laurent Mellet dans son article « The British Humble Abroad: Humanism in Practice in E.M. Forster's First Novel (*Where Angels Fear to Tread*) and Jonathan Coe's Latest (*Expo 58*) », tiré de l'ouvrage *The Humble in 19th to 21st Century British Literature and Arts*. Nous le citons : « These two novels therefore seem to provide striking examples of what Guillaume Le Blanc calls 'fictions of weakened individuals' in *Que faire de notre vulnérabilité?*: "*Mais les fictions de l'autonomie, longtemps hyperpuissantes au point de triompher dans les narrations de l'individualisme et du libéralisme sont maintenant mises en cause par des figurations de l'individu fragilisé, dépendant, précaire*." (Le Blanc *Que Faire de notre vulnérabilité*, 26) » (Mellet 2017, 275 ; souligné dans le texte).

le rôle essentiel joué par la vision dans l'œuvre de McGregor : « For McGregor, the contemporary experience is identifiable with problems of visibility, and, more often, invisibility. His fiction resounds with the need to be known, the need to be acknowledged for all the impenetrability, unknowability, and contradictoriness that attends the subjectivity. » (Lea 2017, 203) La gradation sociale est plus progressive dans *NW* : les junkies marginaux, Nathan et Shar, ont grandi dans la même barre de '*Council Houses*' que les deux personnages principaux du roman, Leah et Natalie, qui ont apparemment réussi dans la vie, inégalement, Natalie au point de cacher ses origines en reniant son premier prénom, Keisha. La précarité est plus diffuse, menace les personnes au statut social et aux origines variés, dans la métropole londonienne. Jane, l'héroïne de *Mothering Sunday*, peut sembler plus intégrée : elle est femme de chambre dans une famille aisée de la '*upper middle class*' de la campagne anglaise, après la Première Guerre mondiale. Mais son statut social est tout de même précaire car très dépendant de la volonté des « maîtres » et, ici encore, la question de la visibilité est cruciale si nous nous référons à l'ouvrage de Trevor May, *The Victorian Domestic Servant*. Assez exhaustif sur la condition des domestiques à l'ère victorienne, cet essai, après avoir décrit la condition des hommes domestiques, en vient aux domestiques féminines : « Footmen may have been expected to move silently, but housemaids were meant to be invisible, and all cleaning jobs had to be performed either before the family got up or while they were absent. » (May 19) L'invisibilité est donc inhérente à la condition de '*housemaid*'[30]. Du reste, l'invisibilité demandée à Jane est explicitée littéralement dans le roman : « Here (though it was Ethel's task) she might easily have stood to practise the essential art of the servant of being both invisible yet indispensably at hand. » (Swift 62) De même, nous aborderons le roman de McEwan au travers de la figure de Baxter, le déclassé atteint d'une maladie dégénérative, plutôt que de celle de Perowne, prolongeant ainsi la notion d'éthique de la vulnérabilité, présentée par Jean-Michel Ganteau, jusqu'à la vulnérabilité du « méchant » du roman. Baxter est un précaire, toutefois, il est essentiellement présenté comme une menace invisible, à l'instar de Nathan dans *NW*, entr'aperçu dans la rue, qui n'est pas clairement identifié ni adressé. Il est aussi un invisible au sens littéral lorsque Perowne tient son sort entre ses mains et que, la situation s'étant renversée, il s'apprête à l'opérer, intervenant sur son cerveau : « On the table, obscured by surgical drapes,

[30] L'*incipit* du deuxième roman de McGregor, *So Many Ways to Begin*, met en scène une très jeune irlandaise venue tenter de survivre dans la métropole londonienne. Sa condition est décrite en ces termes : « You want to be neither seen nor heard, Cousin Jenny had told her […]. The thing was to make yourself invisible, she said, many years later, so that everyone could pretend you weren't even there. » (McGregor 2006, 6) Le thème de l'invisibilité des bonnes est donc en cohérence avec notre corpus.

is Baxter, lying face down. All that's visible of him is the wide area of his head shaved to the rear of the vertex, the crown. » (McEwan 247)

Ces personnages sont des subalternes dans l'acception de Guillaume le Blanc. En effet, dans *L'Invisibilité sociale*, il pose la question : « Qu'est-ce qu'être invisible ? ». Il voit deux premières raisons à l'invisibilité : la mort, et la réification engendrée notamment par l'esclavage ou la répression. Il distingue une troisième forme de relégation, « l'absence de perception » :

> Il existe enfin l'invisibilité engendrée par l'absence de perception. La perception n'est alors pas tant une qualité naturelle qui nous permet de voir tout ce qui nous entoure, elle est davantage une activité sociale qui fait apparaître dans l'environnement du sujet percevant des éléments comme pertinents, dignes d'être perçus, et d'autres éléments comme non pertinents, vidés de leur signification au point d'être relégués comme arrière-fond de toute perception sans être jamais en mesure de devenir objets de la perception. La logique sociale de cette invisibilité perceptive n'est plus celle de l'oubli ou de la répression mais celle d'un défaut de perception. Ce « défaut » […] suppose une économie du visible et de l'invisible qui suscite des formes autorisées de perception et en rejette d'autres[31]. (Le Blanc 2009, 13)

Ces personnes ne pourront être vues, perçues que si quelqu'un parle d'elles, parle pour elles ou mieux, leur donne la parole[32]. La question de la visibilité (ou plus précisément de l'invisibilité) est au cœur des cinq romans de notre corpus. Ils ont été choisis parce qu'ils permettent la mise en visibilité de ces invisibles. Ils illustrent, chacun avec sa spécificité, l'intérêt de la littérature pour rendre visibles les subalternes, en les révélant aux yeux des lecteurs chez qui ils suscitent un regard différent. La singularité de la littérature permet aux lecteurs d'approcher des individus qu'ils ne connaîtraient pas autrement et donc de créer une proximité. Derek Attridge explique la manière dont la littérature, qui est un acte de création, devient aussi un événement (« *a creative event* »), au cours duquel la rencontre d'un autre, différent, induit nécessairement une modification de soi qui, dans le même temps, rend l'autre moins éloigné[33]. Ainsi, dans son article « Dealing with Deprivation: Figures of Poverty on the Contemporary British Book

[31] Cette question évoque celle de la « *grievability* » relative de certaines vies, analysée par Butler dans *Precarious Life*. Nous y reviendrons dans le cours de notre travail.

[32] Cette question de « donner la parole » aux démunis est longuement développée par Guillaume le Blanc dans le chapitre « Au Nom des autres » de son ouvrage *Que Faire de notre vulnérabilité ?* (Le Blanc 2011, 87-142). Nous y reviendrons quelques pages plus loin.

[33] « […] that moment of registering alterity is a moment in which I simultaneously acknowledge my failure to comprehend and find my procedures of comprehension beginning to change. » (Attridge 27)

Market », Barbara Korte analyse les différents modes ou genres de ce qu'elle nomme « Poverty Literature » dans l'ensemble de la littérature britannique contemporaine. Elle souligne l'importance de la littérature en ce qu'elle apporte un regard singulier au sens d'Attridge : « Literature […] de-anonymises poverty by giving it faces and voices, and it permits readers to empathise with the poor—an element that is essential not only for an understanding of, but also practical engagements with poverty. » (Korte 2012, 77) Elle ne hiérarchise pas la qualité littéraire des œuvres qui appartiennent à ce courant littéraire, et considère plutôt l'efficacité de ces romans en termes de prise de conscience ou d'engagement des lecteurs. Le « niveau zéro » est le fait même de faire exister les subalternes sous nos yeux de lecteurs, de nous amener à porter un regard sur eux par le simple fait de lire. Cette capacité qu'a la littérature de permettre de voir les invisibles a été relevée par la critique à propos de chacun des romans de notre corpus : évoquant *NW*, Vanessa Guignery évoque « la mise en visibilité qu'elle [Smith] donne aux démunis »[34]. Barbara Korte s'inscrit dans ce sillage lorsqu'elle déclare, au sujet de McGregor : « [He] creates possibilities of perceiving these people on the margins in a new light: not only are they perceived in the first place (their 'invisibility' being challenged), […] » (Korte 2012, 90). Par ailleurs, dans un article sur *The Seventh Man* de Berger, intitulé « *The Seventh Man*: Migration, Politics, and Aesthetics », Begüm Özden Firat souligne l'importance des mots mis sur ce que nous voyons : « It refers to an enunciative and demonstrative capacity to reconfigure the relation between the visible and the sayable. » (Firat 134) Enfin, à propos de *Saturday*, Christina Chandler Andrews remarque : « we should never forget that the most powerful effects of literature lies simply in its ability to present the world and to make us re-look at our situation with others in it. » (Andrews 340)

La qualité de cette vision est liée à la question de l'imagination, du sentiment généré à la lecture, comme le souligne Suzan Green à propos de *Saturday* : « *Saturday* proclaims literature as holding the key to an understanding of sentient experience because it can communicate feelings […] » (Green 70). De nombreuses critiques de *Saturday* ont montré que McEwan mettait en avant l'empathie comme levier de la perception de l'autre[35], Barbara Puschmann-Nalenz indique par exemple : « For McEwan, empathy, or feeling for others, is an undisputed central value and as such ethically required. » (Puschmann-Nalenz 2009, 188) Elle parle « d'habiter l'esprit de quelqu'un d'autre[36] ». Lorsque l'on évoque les précaires, qu'on leur

[34] Ma traduction de : « the visibility she gives to the deprived » (Guignery 2014, np).
[35] Dans l'interview célèbre qu'il a donnée au *Guardian* au lendemain du 11 septembre 2001, McEwan a lui-même mis en avant le manque d'imagination nécessaire aux terroristes pour accomplir un acte si terrible.
[36] « to inhabit another mind » (Puschmann-Nalenz 2009, 188).

donne une voix, ou qu'on permet de les voir, se posent nécessairement des questions sur le but recherché, ou/et atteint. Des romans à sensation utilisent la mise en histoires de personnes démunies pour attirer un public, une énorme majorité, bienveillante et pleine de bonnes intentions, use de ressorts affectifs, essentiellement de projection dans les personnages, pour émouvoir les lecteurs et leur faire partager le sort de personnes en difficulté, au fur et à mesure qu'ils progressent dans l'histoire. Quelquefois, l'auteur/e de ces romans a vécu lui/elle-même une situation de précarité, ce qui est supposé apporter plus d'authenticité au propos[37]. Parler des précaires, parler pour eux (avec le danger de parler à leur place en déformant leurs propos et, pire, en les maintenant en situation d'isolement ou de précarité), ou parvenir à être un porte-voix en créant les conditions d'écoute de leur parole, sont des questions qui apparaissent dès l'instant où un roman les met en scène. Guillaume le Blanc aborde longuement la problématique des « voix subalternes » dans *Que Faire de notre vulnérabilité* en considérant le texte séminal de Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak ». Dans ce texte, qui fait référence sur la question des subalternes, elle met en doute la possibilité — pour les subalternes — de pouvoir parler de leur condition, et elle critique très vivement l'attitude des intellectuels qui tentent de le faire pour eux. Dans un paragraphe intitulé « Au Nom des autres malgré tout », le Blanc conclut malgré tout à la nécessité de « parler au nom des autres » (Le Blanc 2011, 135) comme un « impératif éthique et politique » (136). Dès lors, se pencher sur la manière de mettre les précaires en visibilité conduit à aborder l'aspect éthique des œuvres.

Si l'absence d'éthique des romans à sensation se perçoit aisément, l'éthique mise en jeu dans les autres cas est plus subtile à cerner. La question de l'engagement se pose comme une forme d'éthique : l'engagement classique de la littérature, au sens que lui donne Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?,* est une démarche historique intéressante, qui s'apparente au politique, et nos œuvres accueillent ce type de fonctionnement[38]. Par exemple, McEwan propose une forme d'engagement de cette nature, cet aspect de son écriture est souligné jusque dans les encyclopédies littéraires, comme dans l'article qui fait référence dans *British and Irish Short-Fiction Writers*, où James M. Lang explique : « In the mid-1980s McEwan's fiction moved into new territories. […], these subsequent works express much greater interest in

[37] Barbara Korte appelle cela les « Misery Memoirs », qui sont souvent à l'origine de best-sellers.
[38] Barbara Korte souligne la nécessité de ce type d'engagement pour voir les précaires : « The primary task for literary (and art and media) studies is to scrutinise the specific ways and implied ideologies with which the poor have been represented and cumulatively entered a social imaginary of poverty. » (Korte 2012, 94)

broader questions of politics and history. »[39] (Lang 220) Pour sa part, Elsa Cavalié perçoit cet engagement de manière plus nuancée : « [l]'idéal de McEwan c'est donc une voie médiane, où l'encyclopédie rencontre le poème, où la fiction fait jonction avec le réel, et où la littérature peut être « utile ». » (Cavalié 2016, np) Aussi, l'engagement peut-il s'exercer par le biais d'une description réaliste et respectueuse d'un sujet difficile et peu souvent mis en scène. Cependant, dans les années quatre-vingt-dix, une réaction aux antipodes d'une réflexion très sociale, voire politique, sur la littérature a vu le jour, dans le cadre d'un courant critique littéraire correspondant en partie à ce qui a été défini comme « tournant éthique ». Martha Nussbaum, une des figures essentielles de ce courant, relie l'éthique à l'esthétique et explique la manière dont la beauté de l'écriture permet aux lecteurs de ressentir de manière empathique les situations vécues par les personnages. Elle ajoute que la concentration que promeut la lecture d'un roman nous rend plus attentifs à nos vies, plus enclins à une démarche éthique envers les autres. Elle prend l'exemple de pages très attachantes de Henry James et il est vrai que, dans ce cas, la qualité esthétique est indissociable de l'effet escompté sur le lecteur. La perception esthétique est ici indéniable mais le problème porte sur l'objet de la perception : la démonstration de Nussbaum sur la beauté de l'attitude du père dans *The Golden Bowl* de James est inapplicable à la beauté de la réaction face à un SDF, à moins de nier sa condition et de ne le considérer qu'en termes de projection ou d'essentialisme. Par ailleurs, elle ne prend pas en compte la non-perception de ce que nous ne trouvons pas « digne d'être perçu » et donc sur quoi il n'a pas été écrit de littérature, le risque essentiel étant de limiter notre intérêt au canon littéraire[40]. Cette position de Nussbaum a fait référence pour un grand nombre d'articles critiques, sur *Saturday* par exemple, ou sur *On Beauty,* le roman de Zadie Smith précédant *NW*[41]*,* comme celui de Kathleen Wall (« Ethics, Knowledge, and the Need for Beauty: Zadie Smith's *On Beauty* and Ian McEwan's *Saturday* ») où elle affirme au sujet des personnages du roman : « […] they illustrate the role beauty plays in our ways of knowing, judging, and being in the world, and its role in the conversation we need to have about that knowing, judging, and being [...] » (Wall 757). L'importance de la beauté comme levier éthique rapproche le travail de Smith de celui de McEwan, comme Kathleen Wall le fait remarquer à propos de *Saturday* : « *Saturday* concerns itself with the way in which beauty enlarges our attention to and knowledge of the world. In

[39] Dominic Head note à propos de *Saturday* : « Yet the notion of an ethical role for the novel is retained in the most obvious way […] through the plotting of *Saturday*, and his treatment of how individuals situate themselves in relation to current ideas. » (Head 2007, 178)

[40] Une analyse très poussée et très fine de cette contradiction est faite par Robert Eaglestone dans son ouvrage *Ethical Criticism: Reading after Levinas.*

[41] C'est le cas de Itakura, Misra, Roupiake, Tolan.

both novels, beauty operates as a touchstone, a potential way of thinking outside the self and thus of attending to the complexity of others. » (Wall 758) Toutefois, la référence à Nussbaum se révèle être plus délicate pour *NW* dont l'esthétique est moins classique, la beauté du roman résidant plutôt dans une construction très recherchée alliée à une écriture audacieuse, renouant avec le post-modernisme.

Par ailleurs, l'exemple de *King* offre un exemple de la manière dont la réaction des lecteurs glisse de l'empathie mise en avant par Martha Nussbaum à la solidarité dans l'acception que Richard Rorty prête à ce terme. En effet, Rorty souligne le rôle du roman dans sa capacité à décrire la peine des opprimés et des victimes, donnant jour à une solidarité, non pas acquise et essentialiste, signe d'appartenance à une universalité, mais qui reste à construire, dans un effort permanent vers l'autre. Dès lors, la solidarité des lecteurs envers les personnages est une option éthique susceptible de s'étendre à la vraie vie, en débordant du cadre littéraire. Plus près de nous, la philosophe contemporaine Marielle Macé évoque la catégorie de la « considération », « cette disposition où se conjuguent le regard et l'égard » (Macé 26). Ces deux concepts éthiques supposent une distance juste, ce que ménagent toujours nos romans, que ce soit par une ironie ou un effort demandé aux lecteurs, comme par exemple pour reconstituer la rue dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things* ou l'intrigue dans *NW*. En effet, l'empathie directe, proche de la projection, y est toujours tenue à distance. Dans *Saturday*, le recul est généré par une certaine auto-dérision de Perowne ainsi que par un aller-retour permanent contradictoire entre les idées qu'il développe et son comportement, comme l'explique Elsa Cavalié : « Ainsi le lecteur est invité, dans un mouvement de double conscience, à partager les pensées de Perowne tout en les critiquant, grâce aux interventions du narrateur […] »[42] (Cavalié 2016, np). Cette distance, salutaire, n'exlut pas une empathie bien naturelle envers les personnages, ainsi que le souligne Ann Enright à propos du personage de Felix dans *NW* : « By the time he leaves his ex's flat we understand, a little, what it is like to be him, moving through the world, and we like him a lot—the writer has made us like him. » (Enright 2) Dans tous les romans du corpus, l'empathie est présente — elle est une condition nécessaire afin de générer l'intérêt pour les personnages — toutefois, elle s'accompagne de distance, de respect, et ne tend pas vers la projection. C'est peut-être ce que David James pressent à propos de l'écriture de Smith : « [her] cosmopolitical imaginary, then, is at once unsentimental and vigilant. » (James 2015, 55) McGregor, dont les œuvres sont peut-être les plus éloignées du roman traditionnel, ne rejette pas non plus l'empathie, ainsi que l'indique Daniel Lea :

[42] C'est peut-être ce que n'a pas saisi John Banville qui a étrillé le roman dans son article « A Day in the Life » paru dans le *New York Review of Books*.

« McGregor's pathos is humanistic and his empathy universal […] » (Lea 2017, 203). L'humanisme de McGregor, s'il est incontestable, ménage cependant toujours un recul affectif ou à tout le moins permet une distanciation éthique. En effet, Lea poursuit en ces termes : « […], he accomplishes the task of expressing distance in closeness and alienation in identification, defining contradictions, he suggests, of the modern urban experience. » (204) Dans le cas de *NW*, David James explique, de manière analogue, comment y est réalisé ce double-mouvement de proximité et de distance *:*

> *NW*'s reader is compelled to find interest less in the connective sinew between diegetic events than in the punctilious yet oblique manner of their depiction. [The ethical implications of this obliquity] have more to do with Smith's accretive presentation of scenes that unfold through her curious way of combining direct speech […], interior thoughts conveyed by free indirect style and the sudden intrusion of a gnomic narratorial voice, stepping in to extract maxims from the mundane. (James 2015, 53)

Ainsi, aucun des romans de notre corpus ne joue sur la projection des lecteurs dans les personnages, ni uniquement sur l'empathie. Les différentes écritures assurent une proximité avec ces derniers, tout en ménageant une distance qui laisse place à la réflexion. En substance, l'intérêt des lecteurs n'est pas suscité uniquement par l'identification aux personnages, c'est l'écriture dans ce qu'elle l'implique dans l'acte de lecture, qui leur permet d'ouvrir les yeux sur eux.

Pourtant, ces ouvrages sont très attachants : ce ne sont pas des dystopies qui dénoncent un système et ils se font presque tendres pour aborder un sujet qui n'évoque pas *a priori* la tendresse. Aucun n'utilise non plus une démarche militante ou même provoquant la révolte[43]. *King* peut sembler plus directement militant et développe une indignation qui s'apparente à de la rage, toutefois, le mécanisme est plus complexe, et nous verrons que Berger se situe, lui aussi, dans cet espace entre singularité et recul. C'est ce que suggère Howard S. Becker, à propos de *A Seventh Man* que Berger a co-réalisé avec Jean Mohr à partir de textes et de photographies sur les migrants en 1975 : « They produce sympathy for a suffering person rather intellectual understanding of a complex process. » (Becker 10) Cependant, il s'empresse de nuancer : « Berger and Mohr's work […] is notable for its impersonality, for its lack of sentimentality. »

[43] Barbara Korte fait remarquer à propos de *Even the Dogs* — un roman ultérieur de McGregor mais cette remarque peut très bien s'appliquer à *If Nobody Speaks of Remarkable Things,* et même à tous les romans de notre corpus : « There is certainly nothing rebellious about the marginalised people he depicts. » (Korte 2012, 90)

(10) De fait, le point commun essentiel à tous les personnages présents dans ces romans est qu'ils sont vulnérables. Les SDF ou la '*housemaid*' le sont de par leur condition, nous l'avons vu. Le texte nous le rappelle, c'est le cas de Vica dans *King* : « On the street there's rape, nothing else, she says. » (Berger 8) Cette condition est partagée par la mère du petit garçon dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things* : « she watches their young bodies swelling and shrinking through her barely opened eyes […] She murmurs a brief prayer for them […] » (McGregor 15). Dans *Mothering Sunday*, la vulnérabilité de Jane est traduite dans ses interrogations : « Or would they have sunk into deeper silence, unaccustomed as they were to being out in the world and to being reminded that they had lives, even mothers, of their own? » (Swift 29) Même Baxter, « le méchant » de *Saturday*, celui qui met en danger l'ordre social et affectif, est aussi considéré comme une victime[44] et, de la même manière que Perowne dont nous avons déjà souligné la vulnérabilité, il est l'emblème de la « dépossession » mise en évidence par Judith Butler et Athena Athanasiou. Dans *Dispossession: The Performative in the Political*, ces dernières s'intéressent à la « dépossession » de l'individu comme condition nécessaire à une responsabilité éthique et politique. La « dépossession »[45] s'entend au sens « d'un sujet qui reconnaît les liens sociaux différenciés par lesquels il est constitué et envers lequel il a des obligations. »[46] (Butler et Athanasiou 6) La souveraineté du sujet se trouve par là même remplacée par sa relationnalité. Le personnage « dépossédé » se voit ainsi, en même temps que le lecteur, exposé aux autres dans une éthique de l'altérité évoquée par Jean-Michel Ganteau dans son article « Vistas of the Humble: Jon McGregor's fiction » : « Both narrator and reader become dispossessed and exposed to alterity through the experience of traumatic breakthrough. » (Ganteau 2015b, 173) Cette éthique de la vulnérabilité associe l'humain à une interdépendance et une solidarité, opposées à la vision d'un être autonome et suffisant. Jean-Michel Ganteau montre que l'éthique de la vulnérabilité à l'œuvre dans la fiction de McGregor (et nous l'étendrons à tous les romans de notre corpus) permet de « renouveler la perception »

[44] Ainsi que le fait remarquer Joanna Kosmalska : « Therefore, Baxter becomes simultaneously an offender and a victim […] » (Kosmalska 268).

[45] Elles distinguent deux types de « dépossession » opposées : « Au premier sens, la dépossession représente une condition hétéronome de l'autonomie ou, plus exactement, elle constitue une limite à l'autosuffisance et à l'imperméabilité du sujet libéral du fait de la dépendance et de la relationnalité violentes et pourtant encapacitantes qu'elle implique. Au second sens, en revanche, la dépossession suppose une violence infligée, des interpellations et des forclusions douloureuses, soit des modes de soumission qui demandent à être affrontés ou réparés. » (Butler et Athanasiou 9) La dépossession que nous évoquons est celle du premier sens, même si, malheureusement, les personnes représentées par « nos » personnages sont souvent exposées à la dépossession au deuxième sens. Une image fugitive et très forte de Jane, l'héroïne du roman de Swift, assise dans la cuisine de la demeure, à l'issue de sa déambulation transgressive, en apporte un exemple : « Then she felt suddenly like the most miserable and desperate of creatures: no clothes to her back, no roof of her own, and eating someone's else pie. » (Swift 74) Les termes, pris à la lettre, hors contexte, proposent une définition synthétique du SDF.

[46] Traduction empruntée à *Dépossession* (6), trad. Charlotte Nordmann.

(Ganteau 2015b,180), ce qui autorise un glissement ou un ajustement du regard en profondeur, capable de se transposer dans la vie.

À la fin de chacun des romans, il nous semble en effet que notre vision de ces personnes a changé, non pas radicalement, comme une révélation éphémère, mais comme un glissement ou plutôt une modification dans la mise au point ou l'angle de vue, pour utiliser un vocabulaire photographique. Si l'on recherche une efficience de la littérature, une capacité à agir sur les comportements humains, elle serait peut-être dans une perception différente, une sorte de modification, d'ajustement de la vision et de déplacement du point de vue. En effet, la question de la perception est au cœur de notre étude. Dans *Le Primat de la perception*, Maurice Merleau-Ponty met en valeur la perception comme accès au monde qui nous entoure. Nous le citons : « En réalité […] nous ne pouvons penser le monde que parce que d'abord nous en avons l'expérience, c'est par cette expérience que nous avons l'idée de l'être, et par elle que les mots de rationnel et de réel reçoivent simultanément un sens. » (Merleau-Ponty 50) Cette conception phénoménologique du monde, de l'être-au-monde, induit une éthique fondée sur l'interdépendance « naturelle » entre les sujets, puisque l'autre prend son existence dans la perception que nous en avons. La littérature est un vecteur privilégié pour percevoir ces relations[47] et, dans notre cas, pour ouvrir le regard et permettre une vision différente des précaires, apportant la tangibilité de la perception à des discours théoriques, en même temps qu'elle met au cœur l'expérience dans le ressenti du monde. Le choix du sujet d'un roman (la vie des précaires, des SDF, des migrants, des personnes qui intéressent peu la littérature traditionnelle), témoigne déjà d'une démarche éthique, toutefois, cette option ne doit pas occulter la question du point de vue. *King* pourrait être considéré comme un exemple d'école en ce qu'il permet de mettre en œuvre une perception différente : Vico et Vica sont des SDF et le regard porté sur eux est plein de considération, de douceur aussi, en contraste absolu avec leur état de déréliction et la dureté de leur vie dans le campement. Pour Berger, il s'agit de créer ou de modifier un regard plutôt que de provoquer une identification, d'imaginer et de ressentir la situation des personnages, leurs souffrances, tout en maintenant un point de vue « à la bonne distance »[48]. C'est ce que Pierre Bourdieu qualifie ainsi en termes sociologiques, dans son

[47] Christina Chandler Andrews cite Maurice Merleau-Ponty : « [literature can engender] the progressive awareness of our multiple relationships with other people and the world » (Merleau-Ponty, *War* 152; cité dans Andrews 328)
[48] Eric P. Levy souligne l'importance accordée à la force du regard dans les œuvres précédentes de Berger, en particulier *Pig Earth* : « The great risk in life is to see—or to achieve an understanding of—that which makes life itself unbearable. » (Levy 311)

introduction à *La Misère du monde*, recueil dans lequel il donne la parole à des personnes démunies :

> [il s'agit de] livrer tous les éléments nécessaires à l'analyse objective de la position de la personne interrogée et à la compréhension de ses prises de position, sans instaurer avec elle la distance objectivante qui la réduirait à l'état de curiosité entomologique ; […] adopter un point de vue aussi proche que possible du sien sans pour autant se projeter indûment dans cet alter ego qui reste toujours, qu'on le veuille ou non, un objet, pour se faire abusivement le sujet de sa vision du monde. (Bourdieu 1993, 11)

Il met en avant le rôle de la littérature, démarche assez rare à cette époque dans une discipline comme la sociologie : il explique à propos des lieux dits difficiles qu'ils sont « d'abord difficiles à décrire et à penser » et qu'il faut

> substituer aux images simplistes, et unilatérales […], une représentation complexe et multiple, fondée sur l'expression des mêmes réalités dans des discours différents, parfois inconciliables ; et, à la manière de romanciers tels que Faulkner, Joyce ou Virginia Woolf, abandonner le point de vue unique, central, dominant, […], auquel se situe volontiers l'observateur, et aussi son lecteur (aussi longtemps au moins qu'il ne se sent pas concerné), au profit de la pluralité des perspectives correspondant à la pluralité des points de vue coexistants […] (Bourdieu 1993, 14).

L'éthique affichée ici évoque celle dont nous pressentons qu'elle est à l'œuvre dans l'écriture de nos romans. La vision des précaires s'y trouve enrichie et démultipliée, dans une variété de points de vue traduits par des écritures nécessairement originales, qui permettent de porter un regard subtil et aussi juste que possible. En nous appuyant sur des domaines critiques très divers, tels que la sociologie, la philosophie, la psychanalyse, ou la géographie critique, nous allons tenter de cerner les stratégies mises en jeu dans l'écriture des œuvres de notre corpus, pour permettre aux lecteurs de voir les invisibles, en favorisant un angle éthique. Nous observerons les phénomènes à l'œuvre dans l'acte de lecture afin que le regard des lecteurs soit éclairé, modifié, leur permettant ainsi d'être touchés — pourquoi pas transformés — en profondeur, pour peut-être les amener à modifier leur comportement dans la vie. La littérature, en tant qu'art, peut nous permettre d'entr'apercevoir humblement et de mieux concevoir des vies très éloignées de la nôtre.

Pour approfondir cette notion de modification du regard, nous pouvons nous appuyer sur le travail de Mieke Bal et Miguel Angel Hernandez-Navarro qui déclarent, dans l'introduction à l'ouvrage *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency* : « In the pursuit of knowledge about the world, art, as permeably distinct from other forms of discourse, is capable of reducing distance. » (Bal et Hernandez-Navarro 12) Ils évoquent une rupture de la non-visibilité (« disruption of non-visibility »), ce qui est une humble amorce vers un début de perception authentique. Dans la lignée des romantiques ou des formalistes russes, ils utilisent le terme de « défamiliarisation », pour rendre compte de la manière dont cette défamiliarisation, lorsqu'elle est occasionnée par l'art, permet de poser un regard différent sur des situations qui semblaient jusque-là trop évidentes, sur une normalité de perception qui induisait une non-visibilité. Il peut sembler paradoxal d'utiliser ce concept à propos de personnes que l'on ne voyait pas du tout, mais l'idée est intéressante quand on songe aux multiples images de réfugiés qui envahissent les journaux télévisés[49] sans l'ombre d'une réaction de la part des populations supposées accueillantes ou au fait que, lorsque nous traversons les villes contemporaines, nous ne voyons plus les SDF, habitués à ce qu'ils fassent partie du paysage. La défamiliarisation induite par l'art, va permettre à notre imagination de percevoir des choses, des personnes jusque-là non-perceptibles. Dès lors, permettre d'entrevoir les précaires grâce à la littérature est une forme d'engagement au même titre que l'engagement plus traditionnel évoqué plus haut. Dans les cinq romans de notre corpus d'étude, les lecteurs sont accompagnés dans cette démarche. Un effort leur est demandé, ils sont sollicités, quelquefois déstabilisés, presque violentés mais toujours respectés. D'une certaine manière, ils partagent (très humblement), de par leur acte de lecture, le sort de ces personnes, comme le font remarquer Barbara Korte et Georg Zipp à propos de *Even the Dogs* : « […] what [McGregor] reveals about [marginalized people] may destabilize readers' preconceptions about "faceless" and "invisible" homeless. » (Korte et Zipp 74) Ils ajoutent toutefois : « *Even the Dogs* makes demands on readerly attention and participation, but readers who permit themselves to be drawn into the novel's chorus of voices are rewarded […] » (77). L'expérience que les lecteurs vivent est gratifiante, et peut modifier leur être au monde et donc leur vision des subalternes. Le positionnement que le roman suscite chez eux est essentiel. John Berger place le problème dans l'espace entre l'œuvre et les

[49] Dans l'introduction de la section « Violence and War in Anglophone Cultures » des travaux de Bamberg 2005, Barbara Schmidt-Haberkamp note : « the increasing visualization of war through media such as photography, film and TV renders its reality invisible ; in particular, the exclusion of the perspective of the victims ("no dead bodies") for the sake of the technicalities of war serves to make war virtual, fictive and, eventually, more acceptable. […] Literature too reflects this mediatization of war […] » (Schmidt-Haberkamp 4).

lecteurs lorsqu'il déclare : « a story is not simply an exercise in empathy. Nor is it merely a meeting place for the protagonist the listener and the teller. A story being told is a unique process which fuses those three categories into one. » (Berger et Mohr 2016, 288) Effectivement, dans *King*, la narration déstabilise les lecteurs, toutefois, elle les accompagne en permanence par le biais du narrateur-chien : King prend soin d'eux comme il s'occupe des personnages, nous le verrons.

Ainsi, la narration « déplace » les lecteurs dans leurs certitudes, au cours de l'acte de lecture. Les théories de la réception peuvent nous aider à préciser cette image. En effet, dans *L'Appel du texte*, Wolfgang Iser analyse de nombreuses techniques visant à susciter l'intérêt des lecteurs au-delà du suspens classique et montre que ce qu'il nomme « l'indétermination de l'écriture » (Iser 31) permet aux lecteurs de se muer en « co-auteurs » (31), qui sont amenés à s'engager de manière éthique dans l'acte de lecture. Plus l'indétermination est grande, plus les lecteurs trouvent un espace de participation à la lecture. Elsa Cavalié fait ainsi remarquer à propos de *Saturday* : « c'est paradoxalement l'instabilité du texte qui autorise le lecteur à s'engager. » (Cavalié 2016, np) Il ne s'agit pas de créer une indétermination systématique ou purement expérimentale, toutefois, nous verrons que chacun de nos romans joue avec des types d'indétermination différents, tout en accompagnant les lecteurs, leur permettant de prendre plaisir à la lecture. De même, dans son ouvrage de référence *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss souligne la manière dont « une forme esthétique nouvelle peut entraîner des conséquences d'ordre moral ou, en d'autres termes, comment elle peut donner à un problème moral la plus grande portée sociale imaginable. » (Jauss 84) Nos œuvres se situent ici, en ce point précis où éthique et esthétique sont intimement liées dans un respect infini du sujet (les précaires) et des lecteurs. De plus, une perception différente des autres va aussi replacer celui qui perçoit dans une position autre et ainsi modifier sa perception de soi. Ainsi que l'évoque Julia Kristeva dans son ouvrage *Etrangers à nous-mêmes*, « [i]l ne s'agit pas simplement — humainement — de notre aptitude à accepter l'autre ; mais d'*être à sa place* […] » (Kristeva 25 ; souligné dans le texte). Dès lors, percevoir des personnes précaires, y compris par le biais de la littérature, induit une déstabilisation des lecteurs, qui se trouvent remis en cause dans leurs représentations du monde et leur sécurité morale ou psychique. Dans ces conditions, la mise en visibilité ne sera efficiente qu'à la condition d'une écriture à forte valeur esthétique, qui leur permettra un engagement éthique par la lecture.

L'idée de « déplacement » des lecteurs fait appel à une notion spatiale. De plus, considérer les précaires comme « eux » par rapport à un « nous » supposé, fait apparaître une

frontière, une limite, qui sont des notions liées à l'espace. Ces déclassés sont présentés comme différents, ailleurs, par rapport à la sphère commune convoquée par le « nous ». Ils se situent en-dehors de la société visible, dans un monde extérieur, qualifié par le « eux », et à ce titre peuvent être considérés comme étrangers. Dans *Dedans, dehors La Condition d'étranger*, Guillaume le Blanc analyse la condition d'étranger, dans son cas, le terme désigne ceux qui sont privés de leurs papiers. Il crée des liens entre la condition ontologique de l'Étranger et la perception spatiale que les personnes qui appartiennent au « nous » peuvent en avoir. Il souligne l'invisibilité des étrangers :

> D'un côté, nous ne pouvons trouver aucun étranger, et partant aucune altérité de la vie étrangère, sans témoins qui attestent de la vie réelle de femmes, d'hommes et d'enfants devenus différents en vertu de la singularité de l'exil. D'un autre côté, les structures de témoignages internes à la vie étrangère sont disqualifiées ou ignorées, si inaudibles que les étrangers en ressortent potentiellement invisibles. (Le Blanc 2010, 17)

Nous remarquons ici que la parole qui peut être donnée aux étrangers et la vision que le « nous » peut en avoir sont très liées, et nous placerons notre travail sur le plan de la perception que la littérature peut nous donner de ces personnes, et, plus généralement, des subalternes, sans entrer dans les subtilités philosophiques de la prévalence de la voix sur le regard ou inversement. L'apport de Guillaume le Blanc permet d'aborder l'invisibilité en termes d'espace, d'une manière d'autant plus naturelle que les cinq ouvrages du corpus font appel à la perception de l'espace chez leurs lecteurs : ils développent de nombreuses métaphores spatiales pour éclairer les états d'âmes des personnages qui, eux-mêmes, arpentent continuellement les surfaces du récit. En effet, la question de l'espace est au cœur des cinq romans : dans *Saturday*, le logement de Perowne, situé dans un des quartiers chics de Londres, est symbole de sa réussite sociale. Ses errances automobiles dans Londres sont métaphores de ses états d'âme. Nous concernant plus particulièrement, le personnage de Baxter fait intrusion dans la vie de Perowne de manière physique, en percutant sa voiture puis en violant son espace privé lors de la scène centrale du roman. La situation retournée, Perowne, à son tour, pénètre dans l'espace intime de Baxter, de la manière la plus directe possible puisqu'il accède au cœur de son cerveau. *Mothering Sunday* situe le développement de la diégèse entre les demeures des familles aisées pour lesquelles travaillent les bonnes. Dans ce roman, les trajets de Jane à bicyclette sont décrits dans des pages où ses déplacements, ses sensations et ses sentiments sont finement mêlés. La question de rentrer dans la demeure par la porte de devant ou de derrière, en liaison avec son statut de bonne

ou d'amante libre, est récurrente, et l'une des scènes centrales du roman présente la déambulation de Jane nue dans la maison de maître. *If Nobody Speaks of Remarkable Things* et *King* sont pour leur part strictement construits à partir d'une perception spatiale : les personnages de *If Nobody Speaks of Remarkable Things* sont repérés à partir de leur numéro et étage d'habitation dans la rue et les SDF de *King* évoluent dans leur campement, décrit avec minutie, et effectuent des aller-retours entre leur abri de fortune et la grande ville. Quant à *NW*, outre que les personnages sont socialement définis par leur appartenance à la cité et au quartier qui les ont vus naître, leurs évolutions géographiques dans Londres sont métaphores permanentes de leurs variations sociales ou mentales. L'errance de Keisha et de Nathan dans la partie « Crossing » du roman en est l'exemple le plus frappant, avec tous les titres de chapitres signalant un cheminement géographique comme par exemple '*Willesden Lane to Kilburn High Road*'. De plus, le roman par lui-même offre aux lecteurs une esthétique spatiale particulière : il est divisé en sections (« Visitation », « Guest », « Crossing », etc…), toutes très différentes dans leur construction (par exemple « Guest » est la narration presque traditionnelle du drame survenu lors de l'expédition de Felix hors de son quartier, alors que « Host » est constitué de 185 petites vignettes peignant les liens entre Leah et Keisha depuis leur enfance). Une telle construction appelle un travail spatial du regard, préalable à toute compréhension ou même à tout début de lecture. Par ailleurs, certains paragraphes sont des listes ou des calligrammes, ce qui intensifie l'effet visuel.

Dès lors, les ouvrages de géographie critique — en particulier l'ouvrage séminal *Space and Place—The Perspective of Experience* de Yi-Fu Tuan, qui allie de manière étroite la perception et la notion d'espace —, et la théorie critique spatiale ou postcoloniale, vont nous permettre de mieux appréhender l'économie des cinq ouvrages. Ce que Tuan nomme « ways of knowing » ne sépare pas les sentiments, les sensations de la réflexion, le perçu (« *feelings* ») de la pensée (« *thought* »). Cette démarche permet de sortir de l'éternelle opposition ressenti/rationnel et donne toute sa place à la littérature dans la mise au jour des problèmes de notre temps[50]. Tuan, géographe de son état, souligne, lui aussi, le pouvoir de la littérature, qui permet de poser un regard différent sur le monde : « Literary art draws attention to areas of experience that we may otherwise fail to notice. » (Tuan 162) De nombreux ouvrages dans son sillage comme le travail de Tim Cresswell vont permettre de relier la perception et l'espace :

[50] Susan Green souligne à propos de *Saturday* : « Through the combined effects of conceptual metaphors structuring the narrative, characterization and focalization, *Saturday* represents a metafictive site of struggle between the arts and science for an understanding of the mind. *Saturday* presents the reader with different ways of knowing. » (Green 59)

pour Cresswell toutes ces personnes invisibles sont en fait « hors-lieu » (ou « *out of place* »). Ces théories de la critique spatiale permettent de glisser de la perception d'un individu isolé à la perception de sa place dans l'espace[51]. L'éthique mise en jeu ici devient dès lors plus politique : John Thieme explique très précisément le rôle de la fiction dans cette perception alternative de l'espace : « The novels do far more than simply represent traumatic events; […] they stage possible alternative scenarios, by offering visions of place that are at odds with the dominant discourses of their societies. » (Thieme 2) L'imagination alimentée par la littérature dépasse l'essence de l'individu pour s'attacher à sa place dans le monde. Dans une inspiration encore plus politique, Jacques Rancière, dans *Politique de la littérature*, évoque des formes de visibilité « autorisées » et affirme que :

> […] la littérature intervient en tant que littérature dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit. Elle intervient dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs. (Rancière 2007, 12)

Nos romans se prêtent parfaitement à cette analyse spatiale pour « voir les invisibles »[52]. L'effort des lecteurs pour se retrouver dans la spatialité de *NW* ou dans la rue de *If Nobody Speaks of Remarkable Things* correspond tout à fait à la qualité de l'acte de lecture analysée par Wolfgang Iser et citée plus haut. Comme le suggère Wendy Knepper à propos de l'œuvre de Zadie Smith : « Through her spatial poetics, which requires new reading practices, Smith embraces experimentation in order to express alternative, ethically-oriented constructions of locality in a globalizing world. » (Knepper 112) Le roman de McGregor n'échappe pas à cette vision spatiale, ainsi que le souligne Daniel Lea : « *If Nobody […]* is a novel about urban space and about the way in which that space conditions its inhabitants to see, and not see, the extraordinariness of the world around them. » (Lea 204) L'esthétique des romans, abordée sous l'angle de la critique spatiale, va permettre de modifier notre regard sur les précaires, en mettant en évidence la place de chacun dans nos sociétés néocapitalistes contemporaines. L'approche spatiale des romans va nous permettre d'affiner l'analyse des différents courants éthiques à

[51] Dans son article. « Fictions of Space: A Semiotic Approach to Perceiving, Experiencing, and Signifying Space in Contemporary Fiction », Wolfgang Hallet évoque le lien entre perception et espace dans *White Teeth* de Zadie Smith, toutefois sa remarque s'applique tout à fait à *NW*: « Also, this novel provides a lot of insight into how sensory perceptions and people's experiences are integrated and inscribed into 'the meaning' of places and spaces, how people make sense of space and how they appropriate it. » (Hallet 47)

[52] Anna Beck souligne cela à propos de *Saturday* dans son article « Subjective Spaces-Spatial Subjectivities: Movement and Mobility in Monica Ali's *Brick Lane* and Ian McEwan's *Saturday* » : « contemporary literature emphasizes the strong link between the spatial and the social organization of life. » (Beck 109)

l'œuvre dans les romans du corpus, qui permettent aux lecteurs d'expérimenter des perceptions autres de la précarité grâce à une esthétique originale. Aborder ainsi la perception des précaires va permettre de développer une claire conscience sociale, voire politique, qui va étayer une attention et une considération envers les personnages.

Ainsi, nous allons tenter de cerner la manière dont la poétique à l'œuvre dans les romans du corpus permet aux lecteurs de poser un regard empreint d'humanité sur les subalternes tout en restant en position d'analyse critique de leur situation. Les œuvres leur donnent une voix par une écriture novatrice, parfois déroutante, qui n'a de cesse de nous placer dans une position éthique respectueuse et éclairée sur la condition des précaires. La visibilité se fait sur ces personnages, emblématiques de la condition des « invisibles », dans le même temps que les textes proposent des angles de vue différents amenant les lecteurs à une réflexion sur les causes de leur condition.

Dans une première partie, nous observerons les formes d'invisibilité à l'œuvre dans les romans de notre corpus. Les personnages comme l'écriture sont caractérisés par leur vulnérabilité, le plus souvent émanant de traumas. La singularité de la littérature permet aux lecteurs une réaction empathique, empreinte de solidarité envers les subalternes présentés dans ces romans. Diverses positions éthiques vont se dégager, de l'éthique de la vulnérabilité associée à une éthique du '*care*', à une « considération » plus sociale et moins individuelle. Les lignes de partage entre les précaires considérés comme une entité étrangère (un « eux ») et la perception d'un « nous », perception qui va se trouver modifiée, déplacée, vont nous conduire à une analyse spatiale des romans.

Au cœur de notre deuxième partie va se situer l'approche spatiale des romans à partir des notions d'« espace » ('*space*') et de « lieu » ('*place*') développées par Yi-Fu Tuan. La perception et l'espace sont intimement liés, ainsi que les valeurs morales attachées au « lieu » que constitue le chez-soi ('*home*'). Ainsi, une perception différente des frontières, des limites, une ouverture vers plus de mouvance, de fluidité, comme le propose Doreen Massey dans son article « A Global Sense of Place », permettront une vision différente des précaires. A cela s'ajoute une cartographie singulière dans chacun des cinq romans, qui va mettre au jour l'insignifiance des cartographies habituelles et en proposer une différente, qui va s'appuyer sur des objets de l'ordinaire, le plus souvent très liés à l'humain. Cette cartographie, qui va jusqu'à se fonder parfois directement sur la corporéité, autorise un regard différent sur les subalternes.

La troisième partie de notre travail s'attachera à modifier la perception des subalternes : les théories de Jacques Rancière, Michel Foucault ou encore Henri Lefebvre mettent au jour le

lien très étroit entre la notion d'espace et celle de pouvoir. Les subalternes sont de fait des personnes « hors-lieu » (‘*out-of-place*’), symptômes plutôt que causes d'une société qui impose une vision figée et exclusive. Plutôt que la transgression ou la révolte, un déplacement ou glissement de point de vue, valorisant l'humble et l'ordinaire, permettra de donner à ces personnes une reconnaissance. En nous appuyant sur les théories de l'éthique de l'ordinaire, dont Sandra Laugier est la principale passeuse en France, dans le sillage de *l'ordinary language philosophy* étatsunienne, nous nous rendrons compte de la manière dont, valoriser des situations humbles ou qualifier certains comportements, *a priori* banals, comme « remarquables » (‘*remarkable’*), modifie la considération des précaires. La poétique des romans du corpus permet cette attention à l'ordinaire, et leur lecture ouvrira un regard nouveau sur les subalternes.

Partie I

La perception singulière

Dans une première partie, nous observons les processus de mise en visibilité des subalternes, à l'œuvre dans les romans de notre corpus. Les personnages, comme l'écriture, sont vulnérables, le plus souvent porteurs de traumas. La singularité de la littérature permet aux lecteurs une réaction empathique empreinte d'attention envers les précaires présentés dans ces romans. Diverses positions éthiques se dégagent, de l'éthique de la vulnérabilité associée à une éthique du *care*, à une solidarité plus sociale et moins individuelle, en passant par une considération empreinte de respect envers les invisibles. Des lignes de partage se dessinent entre les précaires considérés comme une entité étrangère (un « eux ») et la perception d'un « nous », qu'ils contribuent à révéler. Ces cinq romans, de par leur manière spécifique de représenter les subalternes, permettent d'expérimenter des rôles actifs à la lecture, contribuant ainsi à porter un regard singulier sur leurs vies.

Le premier chapitre s'intéresse à la manière dont les romans du corpus mettent en visibilité les précaires : ils font exister les personnages dans leur singularité, témoignent de la faiblesse de leur condition (démunis, vulnérables, invisibles), dans le même temps où ils leur donnent une force. Les lecteurs, placés en position de « témoins extérieurs », sont associés à la résolution des traumas des personnages et sont ainsi amenés à opérer une lecture active. L'emploi du présent dans la majorité des œuvres accentue la qualité éthique des textes, qui, transposée par l'acte de lecture, donne une voix aux invisibles. Les techniques narratives induisent une acuité visuelle et une remise en perspective qui permettent de s'avancer au plus près des précaires, rendant à chacun une condition de personne digne d'être pleurée.

Le deuxième chapitre approfondit les différents courants éthiques mis en jeux dans les œuvres du corpus : l'empathie, nécessaire pour imaginer l'autre, se révèle insuffisante dans le cas des précaires ; la perception du dénuement et de la souffrance des invisibles peut conduire à une défense, voire à un rejet. En outre, à la lecture de chacun des romans, il est difficile de s'identifier aux personnages, de par leur condition mais aussi de par la distance tenue par la narration. Au-delà de l'empathie, la notion de tendresse définie par Laurent Tigrane Tovmassian apporte une dimension plus active dans le positionnement de la lecture, qui laisse se dessiner une possibilité d'accueil du subalterne. L'éthique de la vulnérabilité, associée à l'éthique du *care*, permet aux lecteurs d'expérimenter une compréhension plus large et plus profonde des précaires, en développant des éthiques fondées sur une présence corporelle au monde.

Le troisième chapitre voit évoluer les lecteurs d'un engagement éthique à un engagement social : le rôle actif qu'ils sont amenés à jouer, lorsqu'ils perçoivent la tendresse au sens de Tovmassian, présage de positionnements tels que la considération dans l'acceptation utilisée

par Marielle Macé, ou la solidarité. Ces œuvres, très intimistes, développent également une critique sociale aiguë, offrant une voie originale dans l'engagement que peut livrer la littérature.

Chapitre 1
Un regard éthique posé sur les précaires

1. A. La singularité

Nous allons tenter de cerner, dans cette sous-partie, comment les cinq romans rendent visibles les précaires à un premier niveau, qui est celui de faire exister les personnages sous les yeux des lecteurs, en rendant compte simultanément de leur dénuement. Le fait même d'être personnages de roman va leur conférer une première mise en visibilité et leur donner une voix, dans des récits alternatifs. La lecture permet de percevoir les personnages subalternes, anonymes de par leur condition, dans leur singularité, et les met ainsi sur la voie de l'« *empowerment* ».

Dans *King* et *Mothering Sunday*, la narration donne une existence propre, voire une force aux invisibles dans le même temps où elle nous les présente dans leur précarité. Dans sa description encyclopédique de l'œuvre de Berger, Ralf Hertel souligne : « Many of the characters—for example, the beggars, the homeless, and the prisoners—belong to those social groups that are easily overlooked and forgotten in contemporary society. » (Hertel 2006, 32) Les personnages de *King* présentent ces caractéristiques et le narrateur-chien témoigne de leur condition de précaires. Les lecteurs devinent la nature canine du narrateur dès le début : « At the top I systematically bark. »[53] (Berger 7) La première surprise passée, le roman intègre très bien un « monde possible », au sens d'Umberto Eco, dans lequel un chien parle et pense, et ce choix offre de nombreuses ressources narratives. Comme le soulignent Barbara Korte et Georg Zipp dans *Poverty in Contemporary Literature* : « [A dog-narrator] is an unusual but elegant solution to the problem of how to take the perspective of the dispossessed and dispose of inside knowledge, while also making plausible the way in which the narrator-character could adequately relate the experience of homeless people. »[54] (Korte et Zipp 69) *King* se place d'emblée du point de vue du chien dans l'analyse des rapports humains : « The hatred which the strong feel for the weak as soon as the weak get too close is particularly human, it doesn't happen with animals. » (Berger 22) Il observe les habitants du campement dans un mélange typique du roman d'omniscience canine émaillée de réflexions générales sur la vie et de perplexité qui apporte une note d'humour : « He has such intelligent eyes! / Somebody has to

[53] Les œuvres du corpus des différents auteurs sont citées sans l'année de référence pour plus de légèreté.
[54] L'emploi de ce procédé évoque *Timbuktu*, de Paul Auster, dans lequel le protagoniste est le chien Mr Bones. Toutefois, dans ce roman, la narration est extradiégétique, très focalisée sur le personnage du chien.

be intelligent. »[55](43) Ces personnes ont une vie intérieure et un riche passé : Vico a des idées, Saul se pose des questions métaphysiques : « Saul reads the Bible, and Vico has read thousands of books in his life […] » (12). Il parle même de fierté (« pride » (16)). Ainsi, le regard porté sur les personnages change, comme le soulignent Barbara Korte et Georg Zipp : « This is also translated to how the characters are viewed, and suggests that how poverty is seen can actually be re-configured in the minds of readers, changing patterns of perception and assumptions, or having an emotional impact. » (Korte et Zipp 72) Dans *Mothering Sunday*, les précaires sont des bonnes au service de familles aisées, rendues invisibles par leur condition, nous l'avons vu en introduction. Ici, le texte transforme leur faiblesse en force[56] lorsqu'elles ne sont pas simplement décrites dans la difficulté de leurs tâches ménagères (« as they dusted the frames and cleaned the glass » (Swift 61)), mais élevées au rang d'amateurs d'art (« or rather for maids to study closely and be their true connoisseurs » (61)). Swift ne se contente pas de la description fidèle ou respectueuse d'une situation sociale : il donne des pouvoirs aux bonnes, habituellement réservés à des classes aisées (du moins à cette époque). Le regard posé sur leur travail est singulier : il ne s'agit pas de les plaindre pour sa pénibilité mais de se rendre compte de la manière dont cette situation ouvre des perspectives, et leur propre regard (« they were things, perhaps, only to be noted out of the corner of the eye […] » (61)) modifie en retour celui que nous leur portons.

La précarité de Jane Fairchild, l'héroïne du roman, est incarnée par sa condition d'orpheline. Elle est une enfant trouvée (« foundling » (86)) et son nom est celui donné à beaucoup d'orphelins pour les présenter sous un bon jour (« There were lots of Fairchilds, Goodchilds, Goodbodys and so on who came out of orphanages—so that they would have, I suppose, a well-intentioned start in life. » (86)) Cette appellation générique porte atteinte à la singularité de l'individu qui ne bénéficie même pas d'un nom propre comme signe d'identification. Cependant, Jane est différente, essentiellement parce qu'elle lit, ainsi que nous l'apprenons dès la page 9 : « 'her book' as she might put it, though it belonged to Mr Niven » (9). Grâce à la littérature, elle va dissiper son invisibilité : alors qu'elle est devenue une écrivaine reconnue, elle déclare, lorsqu'on lui demande si elle écrit sous son vrai nom : « […] it was my given name. Jane Fairchild. But it might as well be a pen name. » (87) Par cet artifice, elle transforme une honte en prestige de l'écrivain. La littérature, ici, apporte une singularité

[55] Lorsque plusieurs références consécutives renvoient à la même œuvre du corpus, le nom de l'auteur ou auteure n'est pas répété afin de faciliter la lecture. La même convention est utilisée pour les articles critiques ou les œuvres théoriques de référence.

[56] Se dessine ici la notion d'« *empowerment* », que nous aborderons dans le chapitre sur l'éthique.

presque au sens propre, puisque la bonne à tout faire, anonyme parmi toutes les orphelines, renverse la situation en s'appropriant ce nom attribué et en le rendant célèbre : « Oh yes, she would say, […], she was lucky to have been born with nothing to her name. With not even a name, in fact. » (90) Ce procédé est confirmé par les références à son prénom, Jane, qu'elle compare avec malice aux prénoms d'héroïnes ou d'auteures célèbres : « 'Oh Jane is just any old girl's name, Isn't it? Young girl's, I mean. Jane Austen, Jane Eyre, Jane Russel…' » (87) Cette réflexion sur le nom intervient au cœur du roman, dans une longue digression insérée comme une pause au moment de suspens le plus fort, après que Mr Niven a annoncé qu'il était porteur de mauvaises nouvelles (85). La narration, toujours à la troisième personne mais très fortement focalisée sur l'écrivaine que Jane est devenue, rétablit ainsi une priorité différente dans l'importance des événements. Le roman qui l'a rendue célèbre est *In the Mind's Eye*, titre qui alerte sur le regard que l'on peut porter sur le monde et conjure l'invisibilité dont elle a fait l'objet. De retour au fil de l'histoire de l'époque (le deuxième « I have some distressing news » de Mr Niven (104)), le personnage a gagné en force pour supporter la mauvaise nouvelle et devient une personne à part entière aux yeux de son maître qui a besoin d'elle. Ainsi, la construction même du roman apporte une visibilité sur Jane.

Différents niveaux de fiction se fondent en permanence, et le niveau métatextuel est très présent : les personnages, ne se contentent pas d'exister, mais ils sont créés sous nos yeux. L'exemple de Milly, la cuisinière de la famille, est emblématique de ce procédé et mérite d'être développé pour comprendre la coexistence, récurrente dans ce roman, de plusieurs strates fictionnelles. Jane adulte, devenue écrivaine célèbre, crée des personnages de fiction inspirés de ses expériences passées : elle utilise les faiblesses de langage de Milly la cuisinière, qui emploie le mot *orchid* au lieu de *orphan* et lui rend hommage en créant le personnage Molly Cook dans son roman *Tell Me Again* (notons au passage que ce titre insiste sur une re-vision des événements). Ce personnage du roman dans le roman ouvre un regard différent, plus noble, sur Cook Milly, jusqu'ici personnage sympathique et maternel pour « *Jane-maid* », mais cantonnée à son image stéréotypée dans la diégèse originelle. Cette incursion dans une strate métatextuelle lui apporte paradoxalement une individualité, une épaisseur, par le seul fait d'être devenue un personnage de fiction, et conforte sa mise en visibilité. Elle est ainsi rendue visible, sous nos yeux de lecteurs, par la création littéraire en mouvement, pourrait-on dire. La « singularité de la littérature » développée par Derek Attrige prend ici un sens plein. En effet, il met en avant la « création de l'autre » lors de l'acte d'écriture :

> In attempting to specify what the singularity of literature consists in, we cannot proceed wholly in accordance with the norms of logical reasoning or

> philosophical discussion. What the phrase highlights is that novelty is achieved by means both of the refashioning of the old and the unanticipated advent of the new […] (Attridge 24).

Milly nous apparaît comme une « autre » que nous imaginions de manière bienveillante mais machinale. Lui faire employer des mots pour d'autres attire notre attention sur le signifié du langage et, surtout, sa métamorphose en personnage de fiction place les lecteurs dans une position originale et nouvelle, celle décrite par Attridge : « […] that moment of registering alterity is a moment in which I simultaneously acknowledge my failure to comprehend and find my procedures of comprehension beginning to change. » (Attridge 27) Le processus à l'œuvre dans l'écriture des romans de Jane induit une modification de notre regard de lecteurs sur la précaire qu'est Milly.

Dans *King*, la narration, par le biais du narrateur-chien, non seulement parle des précaires mais leur donne une voix. De nombreux dialogues sont prêtés à Vico, très souvent ponctués de « Vico says » (Berger 8-11), qui abordent des réflexions sociales ou politiques sur la société : « The speculators, Vico says, are placing bets on both sites. » (6) King se place sous le contrôle de son maître : « Vico would correct me and point out it's polyamide. » (11) Nous verrons qu'au moment de l'attaque, Vico ne peut plus « dire ». King est son porte-parole, comme celui des précaires, il est soucieux de restituer leurs mots, au point d'avoir la voix de Vica dans la tête en permanence : « Although Vica is not with me, I hear her voice—this happens often. » (8) L'humour triste se permet même de faire crier Vica, elle si fragile. Robin Lippincott souligne à propos de l'œuvre de Berger : « […] just a quick glance at some of [Berger]'s titles reveals that 'looking', 'seeing', and 'telling' are the primary preoccupations of his life's work. » (Lippincott 134) Aussi, avec *King*, peut-on apporter une réponse rassurante à l'inquiétude exprimée par Barbara Korte : « The voice in which a text speaks about poverty is another crucial element: Are the poor merely spoken about, or are they given a voice of their own? » (Korte 2014, 7) Ici, leur voix est d'autant plus respectée que ses qualités esthétiques sont mises en avant : « He has a beautiful voice, and it's a loser voice, which the best male voices often are. » (Berger 20) Les valeurs sont posées : dans King, le SDF invisible existe par sa voix, a une belle voix et tient sa valeur d'être un perdant.

Ainsi, le roman de Berger, par l'intermédiaire de King, parle pour les démunis et non pas à leur place. Le procédé, inverse de la prosopopée, permet aux subalternes de trouver une voix. Ce roman parle « au nom des autres, malgré tout » (Le Blanc 2011, 135), comme le

recommande Guillaume le Blanc dans *Que Faire de notre vulnérabilité*. King nous parle pour eux, nous présentant leur précarité, également par l'intermédiaire des dialogues ; eux lui parlent, parce qu'il les écoute (« why am I telling you all this, King? /Because you know I'm listening to you. » (Berger 133) La qualité de son écoute est un indice de la position universelle à adopter vis-à-vis des démunis. Il ajoute : « I'm new. I make people feel that whatever they tell, I'm hearing it for the first time. It's a gift I have, a kind of childish naivety. » (36) L'expression « childish naivety » fait écho aux poèmes du romantisme anglais du XVIII[e] siècle dans lesquels un point de vue empreint d'une fausse naïveté permet de porter un regard critique, à tout le moins décalé, sur le monde. Cette pseudo-naïveté de King nous entraîne à réviser notre attention de lecteurs. Elle contribue à produire un « récit alternatif » (Le Blanc 2009, 40) des vies précaires. C'est ce que précise Georg Zipp : « King becomes the reader's guide […] to the wasteland, which would otherwise be a speechless and inarticulate space, not just invisible but also unheard. » (Zipp 179) Cette remarque fait le lien entre la vision et la voix des précaires. Ne pas les voir ou ne pas les entendre n'est pas placé dans une relation de cause à effet par Georg Zipp[57]. Guillaume le Blanc quant à lui, établit une hiérarchie[58]. En effet, dans *L'Invisibilité sociale*, il énonce :

> Les différentes formes d'invisibilité ont pour origine un monopole de la voix dont les effets de narration contribuent davantage à rendre certaines vies invisibles. L'invisibilité se creuse dans la raréfaction des récits, qui contribue à la déshumanisation. (Le Blanc 2009, 41)

Pour lui, l'invisibilité est créée par la perte de la voix et par là-même de récit, et le roman de Berger redonne simultanément une visibilité et une voix aux précaires. Un récit qui émane de leur monde est formulé au travers de la narration de *King*. Une représentation de leurs personnes et de leur condition est élaborée à l'intérieur du roman de Berger, dans le même temps que la voix du roman devient porteuse de leurs propres récits.

Les bonnes de *Mothering Sunday* n'ont pas de voix propre : « Did [Ethel] and Iris gossip? Surely they did. […] Or would they have sunk into deeper silence, unaccustomed as they were to being out in the world and to be reminded that they had lives, even mothers, of their own? » (Swift 29) Le fait même qu'il existe un « Dimanche des mères » (ou « Mothering Sunday »)

[57] La richesse de cette phrase fait aussi apparaître le rôle de King en accompagnant des lecteurs ainsi qu'une notion d'espace, sur lesquels nous reviendrons dans notre travail.

[58] « Le subalterne, le précaire et l'exclu sont invisibles non pas parce qu'on ne les voit pas mais parce qu'on ne les entend pas : on ne les entend pas parce que leurs récits ne sont pas pris au sérieux, retenus comme porteurs d'une vision du monde. » (Le Blanc 2009, 44)

laisse à penser que tous les autres dimanches étaient dus aux maîtres. Ces domestiques n'ont pas d'individualité, très peu de vie propre. Une voix leur est donnée, comme l'illustre cet exemple, par la narration à la troisième personne très focalisée sur Jane, imprégnée d'une forte présence de discours indirect libre qui nous fait percevoir les réflexions d'une instance intermédiaire, située entre la narratrice et Jane jeune adulte, sur un ton de bon sens et d'ironie mêlés. Une vie leur est transmise par cette voix médiane[59] très souvent caustique et très critique, qui ne peut être la pensée de Jane à l'époque des événements même si elle est certainement déjà différente d'une domestique traditionnelle.

Dans le roman de Berger, la condition canine du narrateur, lui confère un statut original : son témoignage passe par une compréhension singulière. En effet, la mise en avant de l'odorat, sens peu développé chez l'homme et prédominant chez le chien, accentue le rôle de la perception dans le regard porté sur les précaires. King présente Marcello, l'un des SDF, de cette manière : « Men who have just been abandoned have a special smell, quite distinct from those who live alone. » (Berger 20) Cette réflexion est emblématique du ton du roman : la narration est émaillée de réflexions générales apparemment de simple bon sens puisque issues de la bouche ou la tête d'un chien, dont la force vient de ce qu'il a une perception différente. Nous entendons ici le mot « perception » au sens que lui donne Maurice Merleau-Ponty dans *Le Primat de la perception*[60]. Il n'oppose pas la réflexion, le « savoir », au « sentir » mais affirme que « l'expérience de la perception nous remet en présence du moment où se constituent pour nous les choses, les vérités, les biens, qu'elle nous rend un logos à l'état naissant. » (Merleau-Ponty 67) Dans *King*, l'odorat, connu comme un sens relativement perdu chez l'homme et affûté chez le chien, place le texte au niveau d'une perception supérieure de la part du chien, et permet donc de poser un regard différent sur ces précaires. L'utilisation de l'odorat permet à plusieurs reprises une synesthésie originale et les images poétiques ainsi créées touchent les lecteurs et permettent une perception intime, y mêlant le toucher et la vision : « The plant has pushed itself out of the bulb, and the hyacinth flower, still green, has the shape and touch of a

[59] Dans son article « La ville tissée au fil de la voix : circulation et redistribution dans la fiction de Graham Swift », tiré de l'ouvrage *La ville entrelacs - Littérature, histoire, peinture,* Pascale Tollance souligne l'entrelacs des voix et des lieux dans les romans urbains de Graham Swift : « Ajoutons que ce nouage de la voix et du lieu n'a de cesse de s'imposer sous un jour paradoxal : il se fait au prix d'un désarrimage énonciatif, d'une autonomie de la voix qui se traduit, roman après roman, par sa localisation problématique, voire par son impossible assignation dans l'espace diégétique. » (Tollance 2021, 177) Dans *Mothering Sunday*, la voix narrative rétrospective focalisée sur Jane, n'est pas exactement « impossible à assigner », toutefois, elle évolue constamment dans l'espace situé entre la jeune bonne et l'écrivaine reconnue.

[60] « En réalité […] nous ne pouvons penser le monde que parce que d'abord nous en avons l'expérience, c'est par cette expérience que nous avons l'idée de l'être, et par elle que les mots de rationnel et de réel reçoivent simultanément un sens. » (Merleau-Ponty 50)

snake's head, a python's head. Next week, it will turn blue and its perfume will fill the Hut. » (Berger 41) La narration s'adresse même aux lecteurs par ce biais, comme pour les solliciter, voire les défier : « You have never smelt diamonds? » (6) Ils sont ainsi eux aussi placés au niveau de la perception dans leur manière de recevoir le roman.

Mothering Sunday fait aussi intervenir la perception, d'une manière plus classique : dans la scène d'ouverture, scène très physique des derniers moments de Jane avec son amant Paul, qui domine les cinquante premières pages du roman, la lumière est d'une telle force qu'elle en est aveuglante, comme si la scène était éclairée artificiellement : « the sun-filled room » (Swift 3), « fully bathed by sunshine » (3), « The sunshine only applauded their nakedness, dismissing all secrecy from what they were doing […] (10), « The sunlight for a moment seemed to be filling the room only with a bright bare emptiness » (57). L'idée est de présenter l'aspect osé du comportement de Jane, le côté désespéré aussi puisque c'est la dernière fois qu'ils se voient. Toutefois, cette lumière éblouissante fait appel à la vision d'une manière appuyée et place ainsi les lecteurs en position de perception maximale, presque physique. La perception intervient au cœur de l'acte de lecture. Elle est aussi présente dans cette scène, bizarrement peu par le toucher, bien que nous assistions à une scène d'amour, mais par l'ouïe grâce aux nombreux sons qui emplissent la pièce (« church bells throbbed beneath the birdsong » (10)). Nous retrouvons peut-être une association différente du « voir » et de l'« entendre » établie dans *King*. Le toucher intervient plus tard, sensualité synonyme de liberté, lorsque Jane revient à vélo, ivre de sensations, en prise physique avec le monde : « The air was warm and bright and brimming around her. A sudden unexpected freedom flooded her. [… She] felt the air fill her hair, her clothes and almost, it seemed, the veins inside her. » (82) Ce plaisir physique à s'offrir à l'air, rendu par les allitérations, donne aussi une force au personnage et une présence intérieure palpable, plus forte qu'une simple description. La perception est donc à l'œuvre dans *Mothering Sunday*, d'une façon peut-être plus directe, physique, que dans *King* où elle constitue un dispositif de narration tout au long du roman, mais tout aussi efficace pour permettre aux lecteurs de « voir les invisibles ».

Pour *Saturday* et *NW*, le contexte est un peu différent : les invisibles proprement dits, respectivement Baxter et Nathan (doublé de Shar, sa déclinaison féminine) sont des personnages qui se situent du côté de méchants. Ils ne peuvent pas apparaître de manière positive dans le même temps où ils sont présentés comme invisibles. Nous avons évoqué en introduction le caractère littéralement invisible de Baxter sur la table d'opération. Son personnage existe plutôt en creux par rapport à celui de Perowne pour qui il constitue un danger.

Même sa précarité est présentée comme une menace sociale : « The only person in the world [Perowne] hates is sitting in the car behind, and Henry is going to have to talk to him, to confront him […] » (McEwan 82). Ainsi, la mise en visibilité des précaires dans *Saturday* s'effectue peu au niveau premier du personnage de Baxter, elle est plus générale et nous y reviendrons plus loin dans notre étude. Dans le roman de Zadie Smith, Shar est présentée fuyante, se cachant contre Nathan, lui-même déjà invisible : « [Shar] is running towards two men, tall and hooded, with hidden faces, standing in a doorway. [She] enfolds herself in the taller. » (Smith 41) *NW* est plus classique dans ses évocations : les invisibles sont directement situés sur une échelle sociale continue, à une époque où la précarité gagne la frange inférieure des classes moyennes, que Leah représente. Ils sont précaires, comme l'atteste la première rencontre avec Nathan dans le roman, qui le présente ainsi : « The clothes are ragged. One big toe thrust through the crumby rubber of an ancient red-stripe Nike Air. » (45) Ils représentent aussi une menace pour les personnages principaux du roman (Shar intimide Leah, Nathan tue Felix). La singularité est alors paradoxalement introduite par la dimension sociale, lorsque les méchants invisibles du roman deviennent les représentants identifiés d'un phénomène plus général. L'anonymat des précaires (« The cap, the hooded top, the low jeans, it's a uniform—they look the same » (81)) est levé par des réflexions sociologiques émises par la voix narrative : « […], and of course some awful potential news story that explains everything except the misery and the particulars: one youth knifed another youth, on the Kilburn High Road. They had names and ages and it's terribly sad, […] » (45). La perception est essentielle, ici aussi, pour pouvoir se rendre compte de leur condition. La mère de Leah s'exclame après avoir croisé Nathan : « His poor mother! […] So sad. I'd heard, but I hadn't seen it with my own eyes. » (46) Il est nécessaire de voir pour comprendre, toutefois, la perception est moins directe que dans *Mothering Sunday* ou *King* : les idées sont distillées à travers un entrelacs de réflexions et de dialogues émis par une voix narrative critique. L'exemple de la vignette 131 de la partie « Host », intitulée « *Revisit* », en est un exemple représentatif. Nous sommes obligés d'en reproduire une partie significative pour percevoir le phénomène :

> People were ill.
>
> 'You remember Mrs Iqbal? Small woman, always a bit snooty with me. Breast cancer.'
>
> People died.
>
> 'You must remember him, he lived in Locke. Tuesday he dropped dead. Ambulance took half an hour.'
>
> People were shameful.

[…]

People were seen.

'I seen Pauline. […] She always had such ambitions for that child. Funny how things turn out. […]'

People were unseen.

'He's upstairs with Tommy. He spends all his time with him now. They only come out of that room to go and charm the ladies. […]'

People were not people but merely an effect of language. You could conjure them up and kill them in a sentence.

'Owen Cafferty.'

'Mum, I don't remember him.'

'Owen Cafferty. Owen Cafferty! He did all the catering for church. Moustache. Owen Cafferty!'

'OK, vaguely, yes. Why?'

'Dead.' (247)

La dimension métatextuelle apparaît à l'intérieur d'un dialogue, dans ces réflexions typiques du ton du roman, ici construites de manière anaphorique. Les indications métatextuelles renvoient au caractère incertain de la vie des personnages. Néanmoins, elles ne modifient pas leur existence comme c'était le cas dans *Mothering Sunday*. Elles font ressortir le fait que, voir ou non les subalternes, qu'ils soient vivants ou non, dépend d'un mot, d'une expression dans un récit. L'attention est attirée ici sur la précarité de tout un tissu social, pour qui la maladie ou la mort sont abruptes et ne méritent pas qu'on s'y attarde. Nous retrouvons ici l'idée de Judith Butler, qui évoque les personnes qui ne sont pas dignes d'être pleurées.

En effet, dans *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, Judith Butler explique comment une société produit des vies qui comptent ou non[61], « qui sont [ou pas] dignes de deuil » (Butler 2014, 62) : « […] y a-t-il des genres de vies qu'on considère déjà comme des non-vies, ou comme partiellement en vie, ou comme déjà mortes et perdues d'avance, avant même toute forme de destruction ou d'abandon ? » (62) Le dialogue de *NW* présenté plus haut montre la précarité de la vie d'Owen Cafferty, dont même Keisha ne se souvient plus. L'aléatoire de ces vies du

[61] « […] quelles sont les vies qui comptent ? Quelles sont celles qui ne comptent pas comme vies, qu'on ne peut pas reconnaître comme des vies viables, ou qui ne comptent que de manière ambiguë comme des vies ? De telles questions supposent qu'on ne peut pas prendre pour acquis que tous les êtres humains vivants puissent être décrits comme méritant le statut de sujets dignes de droits, de protection, de liberté […] » (Butler 2014, 62).

« Council estate », qui ne sont qu'« effets de langage »[62], dont l'existence ne dépend que d'une phrase jetée dans une conversation est durement représenté ici. Le regard porté par les lecteurs n'est pas modifié comme chez Swift mais est alerté de manière assez désabusée. Cette notion de vie « digne d'être pleurée » est aussi clairement présente dans le roman de McGregor *If Nobody Speaks of Remarkable Things* : la vie du jeune Shahid, renversé par une voiture, est mise en visibilité par le fait de dater l'action du roman le jour de l'accident de Lady Di. Les lecteurs sont ainsi invités à établir le parallèle entre deux événements si différents dans leur répercussion sociale, et pourtant *a priori* si semblables dans leur dimension humaine. Dans le roman de Swift, la vie ultérieure de Jane était présentée au moment d'apprendre l'accident de Paul, la replaçant en visibilité ; ici, les lecteurs rapprochent d'eux-mêmes un événement dont ils ont forcément entendu parler à grand renfort de communication et la vie fragile d'un enfant. La construction du roman contribue aussi, dans ce roman de McGregor, à « voir » l'enfant : dans les chapitres relatifs à la rue, le rythme est régulier, chaque habitant est alternativement décrit dans cette toile de points de vue, avec tout de même une tension, une angoisse, un sentiment d'attente initié dès le départ par le premier chapitre relatif à « la fille aux cheveux blonds et courts » (« the girl with the short blonde hair » (McGregor 7 ; traduit par nos soins)), qui essaye de se rappeler un événement que les lecteurs ont du mal à discerner. Le chapitre commençant par « And before the young man from number eighteen gets there, the car hits the child » (265) donne lieu à une accélération du rythme : la polysyndète (268) génère un sentiment d'oppression. Dès lors, la mère de l'enfant commençant à murmurer son nom est perçue comme une résolution de cette oppression et libère une forte émotion de désarroi mêlé de détermination : « And behind him, watching, his mother is murmuring his name as well. Shahid, his name is Shahid. His name is Shahid Mohammed Nawaz. His name is Shahid. » (269) Jusqu'ici, le jeune garçon était pour nous sans nom, comme tous les habitants de la rue. Il était « partiellement en vie » (Butler 2014, 62). Au moment de peut-être la perdre, il est maintenu par une force maternelle élargie au monde entier lorsqu'elle est relayée par l'homme aux mains marquées de cicatrices (« the man with the ruined hands »), dans une scène poignante :

> He thinks of the boy's mother, saying his name, he echoes her, he mouths the words, Shahid Mohammed, Shahid Nawaz, he wants to call it loud, he lifts his face and lets hi slips shape the words, miming a bellow, Shahid Mohammed,

[62] « merely an effect of language » (Smith 247 ; traduit par nos soins).

> Shahid Nawaz, he thinks oh Allah have mercy let the whole world hear. (McGregor 271)

La force du lyrisme rend la narration vulnérable, sans effet de ridicule, car la déclaration vient d'un homme qui a souffert la perte de sa femme. Au contraire, elle apporte une singularité à l'enfant et le place en position de « digne d'être pleuré » et par là-même « digne de vivre ». Le roman rétablit sa vie comme cruciale et urgente à sauver, et l'arrache à la catégorie « déjà morte et perdue d'avance » (Butler 2014, 63). Les précaires de *If Nobody Speaks of Remarkable Things* sont d'abord des invisibles : les personnages sont définis par le numéro de leur logement dans la rue, sans nom elle aussi (« the woman from number 19 » (McGregor 41), « the boy from number 18 » (7)). Dans le même temps, ils sont approchés par petites touches intimes, ici encore par la perception, comme par exemple lorsque la femme du numéro 19 est présentée pour la première fois : « She eases softly out of bed, her bladder suddenly straining and full […] On the way to the bathroom, she looks into the children's bedroom and checks on each one of them […] » (15). Cette femme, qui n'a pas de visage, qui n'a pas été décrite, est palpable et ainsi perçue à la lecture dans son humanité, sa singularité. Dans le même temps le roman expose une profusion d'échanges de regards : « The man in the attic flat of number twenty-one, he is watching the twins boys from next door running in the street, […] he is being watched by the woman lying on the bed behind him. » (42) Ces observations peuvent aller jusqu'au voyeurisme : « The twins from number nineteen are peering into the front window of number twenty, […] » (43). Les lecteurs sont ainsi pris à la croisée de tous ces regards, aucun personnage n'étant décrit directement. Leur vision n'est jamais frontale, toujours filtrée par celle d'un personnage. Leur regard est retenu avec beaucoup d'acuité pour discerner le lien entre les personnages. Le procédé est poussé au point que parfois, ils sont laissés comme flottants :

> A streetcleaner whirrs past, […] The driver stares sleepily ahead, […] As he passes number nineteen he glances across at a girl sitting on the garden wall, a girl in a red velvet dress wearing very tall boots, she has her face arched up to the sky, […] The streetcleaner whirrs away around the corner and the girl takes the boy's hand […] (32).

Ici, la narration va jusqu'à mettre en jeu le regard d'un employé des rues, qui n'est pas, à proprement parler, un personnage du roman. Cependant, c'est son regard qui nous permet de voir la petite fille et lorsqu'il n'est plus là, l'image se prolonge bien que nous ne sachions plus

qui regarde. Ainsi, la perception visuelle des lecteurs est sollicitée, leur demandant un effort de représentation pour se figurer la scène. Ils ne reçoivent pas une vision éblouissante comme dans *Mothering Sunday*, mais sont les garants du maintien de l'image que plus personne ne soutient. En d'autres termes, leur perception est nécessaire à la continuité de la narration, ce qui les conduit à poser un regard singulier et fort sur les invisibles.

Les développements ci-dessus ont permis de repérer une spécificité de ces romans qui s'avancent au plus près des précaires. Nous faisons référence ici au titre que Nikos Papastergiadis, critique célèbre de John Berger, a donné à une de ses interviews de référence de l'écrivain : « The Act of Approaching ». C'est cet acte que nos romans accomplissent, un acte volontaire mais léger et élégant. Ils redonnent aux subalternes une visibilité en même temps qu'une voix, en mettant en jeu la perception au sens de Merleau-Ponty. Ils leur rendent une condition de personnes à part entière dont la vie est « digne d'être pleurée ».

1. B. L'écriture traumatique

Parler des précaires, restituer leur vie de personnes à part entière aux yeux des lecteurs est parfois réalisé sous la forme de récits autobiographiques, comme par exemple, aux Etats Unis, *Nickel and Dimed: On (Not) Getting by in America* écrit en 2001 par Barbara Ehrenreich qui a travaillé plusieurs mois aux côtés de femmes aux bas salaires, ou en France, *Le Quai de Ouistreham* de Florence Aubenas, qui a passé six mois auprès de personnes très démunies de la région de Caen pour enquêter sur leur vie. Les auteurs ou auteures de ce type de récits produisent alors un témoignage proche du reportage journalistique, qui témoigne de la condition des invisibles de l'intérieur. L'ouvrage *Down and Out in Paris and London,* de George Orwell, est précurseur du genre : Orwell a pris la peine de vivre parmi les démunis à Paris et à Londres et l'auteur rend compte au plus près de la vie quotidienne de miséreux dans le contexte urbain du début du XX^{e} siècle. D'une grande honnêteté et d'une qualité littéraire indiscutable, ce texte a fait date comme l'un des premiers témoignages, livré du point de vue des précaires. L'ouvrage possède la rigueur d'un travail journalistique et ne se présente pas comme une œuvre de fiction. Toutefois, le récit d'Orwell vient à l'esprit à la lecture de *King* dans lequel le narrateur se situe naturellement parmi les précaires (« *We* live in the coat of Saint Valery » (Berger 9 ; souligné par nos soins)), et nous livre sa vision de manière active et réfléchie (« *I am mad to try* » (5 ; souligné dans le texte)), bien qu'hésitante. Le ton du roman présente même un aspect

documentaire[63] (« The nights are still cold » (6)), mais il nous semble que, paradoxalement, l'impression produite par le statut résolument fictionnel de *King* apporte un témoignage plus fort que ne le ferait un récit plus traditionnellement réaliste. Si l'on s'attache à la visibilité donnée aux précaires, une écriture fictionnelle comme celle de *King* nous semble plus efficace au sens de Barbara Korte (Korte 2012, 77). Cela tient peut-être au fait que la narration est libérée de la rigueur journalistique, sans perdre de sa véracité. Toutefois, la force de nos romans nous semble résider ailleurs : les témoignages qu'ils livrent s'apparentent aux récits produits par les victimes de trauma[64] et nous allons exposer, dans ce sous-chapitre, la manière dont ils présentent les caractéristiques d'une écriture traumatique. Ainsi, l'acte d'écriture et, en miroir, l'acte de lecture, constituent une démarche de témoignage traumatique qui permet aux précaires d'esquisser une prise de parole.

Dans tous nos romans, la narration présente en effet des caractéristiques qui sont symptômes d'une écriture traumatique : elle est avant tout non-linéaire et très fragmentée. *NW* présente un découpage caractéristique de ce phénomène : la construction en est très élaborée (nous l'avons vu, cinq parties se répondent, de styles totalement différents) mais dissociée, morcelée (à elle seule, la partie « Host » est constituée de 185 vignettes). Vanessa Guignery relève le caractère fractionné du roman :

> Each of the five sections in *NW* is marked by a specific narrative mode and literary colour. […] the first part is mainly written in a stream-of-consciousness technique […] the second is a more conventional third-person narrative […] the third part is divided in 185 sections, the fragmented form (maybe typical of a postmodernist vein) possibly reflecting the fragmentation of Keisha's identity. (Guignery 2013, np)

La fragmentation de Keisha renvoie ici à sa double identité, celle de ses origines pauvres et celle de la femme d'affaire qu'elle est devenue à force de renoncement personnel mais éthique aussi. L'écriture typiquement post-moderniste à laquelle Guignery fait référence n'est pas un

[63] Dans son article « Life on the streets: Parallactic Ways of Seeing Homelessness in John Berger's *King: A Street Story* », Georg Zipp souligne : « If authorship and narratorship coincide, the novel is also something of a frontline report, a quasi-authentic documentary and testimonial of some living "A Street Life". » (Zipp 176)

[64] Nous utilisons pour l'instant le terme en prêtant une attention particulière à la notion d'après-coup (la « *Nachträglichkeit* ») mise en évidence par Freud. Ce trauma est plus ou moins directement lié à la perte d'objet, selon les œuvres. André Green précise que : « […] succédant aux temps précédents par un silence qu'on croyait à tort définitif, voilà le réveil occasionné par l'accident traumatique qui n'a de sens que s'il est rapporté à la 'disposition' antérieure. Une fois encore, ce qui est traumatique, ce n'est pas l'événement brut, c'est le réveil d'un incident antérieur supposé liquidé ou révolu. » (Green 35)

simple exercice de style : elle prend son sens dans l'état traumatique de nombreux personnages du roman, comme celui de Nathan la première fois qu'il nous est présenté :

> The face is far older than it should be, even given the nasty way time has with human materials.
>
> —Well, how are you Nathan?
>
> —Surviving. (Smith 45)

Le roman de Berger présente aussi une forte discontinuité, jusque dans l'aspect graphique du texte : les chapitres sont annoncés par un simple numéro, très gros sur la page, suivi page suivante par l'heure exacte de la scène. Le dernier chapitre, le numéro 7, celui du démantèlement du camp, ne fournit plus l'heure et commence par : « I don't know how late it is. » (Berger 153) L'impression visuelle donnée par chaque corps de texte est hachée, avec de nombreux paragraphes constitués de quelques phrases très courtes. Les seuls un peu plus longs et plus fluides accueillent Vica qui raconte ses souvenirs à King, comme des histoires venues d'un passé lointain où elle et Vico étaient des personnes jouissant d'une vraie vie. La remarque de Shoshana Felman à propos de l'écriture de Mallarmé (« The breakage of the verse enacts the breakage of the world » (Felman 32)), s'applique tout à fait ici. De même, la syntaxe d'*If Nobody Speaks of Remarkable Things* est aussi très morcelée comme par exemple dans cet extrait :

> I said I know but I can't get it out of my head.
>
> It keeps coming back, I said, just recently, I don't know why. […] I straightened the flowers in the vase on the table, pull out the dead leaves.
>
> I watched the traffic lights changing in the street outside. (McGregor 24)

La plupart des phrases des chapitre relatifs à la jeune fille aux cheveux courts et blonds (ou « the girl with the short blonde hair ») commencent par « I ». Cette multitude de « I », loin d'affirmer une identité stable, traduit une quête de soi, comme en panique, car ce pronom est ici essentiellement sujet de verbes de sensations, comme si la narratrice cherchait à rétablir le sentiment de son existence propre. L'anaphore devient obsessionnelle, et cet alignement vertical de « I » procure une impression visuelle très particulière, presque hypnotique, qui perturbe la lecture. Cette fragmentation pourrait être lue comme symptôme de ce que Van der Kolk et Van der Hart appellent « a dissociate state of consciousness », ou encore « dissociation » (Van der Kolk et Van der Hart 165), caractéristique d'un état traumatique. Citant Freud, ils parlent même de « processus de fragmentation » (165).

Dans *Mothering Sunday*, Jane est orpheline, elle est même une enfant trouvée, (« […] her birth, always a mysterious fact, now seemed the remotest and strangest of events. » (Swift 85)) Toutefois, l'une des originalités du roman est que Jane a fait de sa faille une force (« Oh yes, she would say, the glint in her eye, she was lucky to have been born with nothing to her name » (90)), et, comme souvent chez Swift (l'exemple de *Waterland* vient ici à l'esprit), le trauma est placé au niveau collectif du désastre de la Première Guerre mondiale : « Once upon a time she'd arrived […] at Beechwood just after a great gust of devastation. The family, like many others, had been whittled down […] » (15). Dans un exemple d'école de la « métafiction historiographique » définie par Linda Hutcheon, les lecteurs perçoivent du point de vue des individus les dégâts engendrés par les grands événements mondiaux. Les deux familles ont payé un lourd tribut à la patrie et la mort du dernier fils dans l'accident vient raviver la douleur : « After another long silence he said, 'That's all five of them, Jane.' » (Swift 122) *If Nobody Speaks of Remarkable Things* témoigne aussi des dégâts créés par la guerre au travers du personnage du vieil homme à l'étage du numéro 20 qui, s'il n'a pas été à proprement dit un héros, a eu pour rôle, tout au long de la guerre, d'enterrer les morts. Daniel Lea remarque : « the legacy of the war for him is one of traumatic morbidity. » (Lea 2017, 211) Son personnage, très lié à celui de sa femme, apporte une humanité profonde au roman, lui dont la tâche a été de rendre sans relâche une dignité à des vies qui, pour leur part, n'ont pas eu le temps de compter. *Saturday* de McEwan présente également une économie du trauma : comme le développe Jean-Michel Ganteau dans son livre *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, le trauma, ici, est collectif, dans un monde post 9/11 marqué par les attentats aux Etats-Unis. Dans le quatrième chapitre de l'ouvrage, intitulé « State of the Nation », il expose comment Perowne est conscient d'évoluer d'un événement traumatique à l'autre, anticipant dans son psychisme la possibilité du trauma suivant (« […] the coming traumatic reactivation » (Ganteau 2015a, 159)). Le « réveil de l'incident antérieur » (Green 35) devient continu, dans une conscience angoissée de la permanence du danger. Jean-Michel Ganteau parle par ailleurs de « trauma culturel » : « *Saturday* introduces the idea of cultural trauma […] » (Ganteau 2015a, 159). Dans le monde occidental, la dimension individuelle du trauma s'est étendue à une dimension plus collective, souvent urbaine. Nous glissons du trauma personnel au sens psychanalytique de Freud, à un trauma plus culturel, qui conditionne cependant notre psyché. Philip Tew aborde ce glissement de manière plus tranchée en rejetant le soutien de la psychanalyse traditionnelle : « The notion of trauma has thus come to function not merely as a sort of switch point between bodily and psychic orders; it has, beyond that, come to function as a switch point between individual and collective, private and public orders of things. » (Tew

2016, 20) S'appuyant sur la notion de « traumaculture », introduite par Luckhurst, pour ne considérer le trauma qu'au niveau socio-culturel, il l'oppose à la définition du trauma individuel proposée par Cathy Caruth, jugeant son apport inutile pour interpréter *Saturday* (21). Nous ne pensons pas que les deux approches soient opposées dans le cas des romans de notre corpus, et nous préférons nous pencher sur l'apport de la théorie du trauma pour tenter de cerner comment l'écriture traumatique permet, par le témoignage, de parler des précaires.

Ces romans nous alertent sur la dislocation psychique des personnages et leur impossibilité à mettre les événements en mots. Lors de l'attaque du camp, Vica perd son identité : « Vica flung herself onto the wreckage face down. […] Under the swelling of her calf I saw a scratch of blood and I listened to her heart breaking. Take the letter V and snap both sticks . This is what happened to her. » (Berger 172) Elle est cassée de manière à la fois littérale et imagée. Nous pouvons encore noter ici à quel point l'écriture post-moderne de Berger n'est jamais gratuite. Il emploie un symbole qui certes donne au texte une apparence qui peut évoquer les expérimentations typographiques et métafictionnelles de l'âge d'or de l'écriture dite postmoderniste[65] mais dont l'aspect rompu, brisé, est une image possible de la « déshumanisation » évoquée par Guillaume le Blanc (Le Blanc 2009, 112). Nous remarquons que l'aspect cassé des personnages s'étend au texte lui-même : en effet, Richard Pedot, qui a étudié les aposiopèses dans un autre roman de Swift, *Last Orders,* en lien avec la notion de ligne brisée (« dead line » (Pedot 2002, 61)), souligne que le caractère brisé, interrompu de cette figure de style est indice de trauma. En effet, sous l'aposiopèse se glisse la question du silence, donc du choc traumatique initial qui ne peut être atteint. Par son caractère inachevé, elle contribue à non seulement figurer mais encore produire la brisure du texte, et par là-même des personnages. La figure apparaît dans les chapitres à la première personne du roman de McGregor, dans la scène où Michael remarque les blessures sur les mains de la jeune fille : « I said I'm sorry, I just. / He said I know it's none of my business, but. » (McGregor 140) Dans ce dialogue, la présence de deux aposiopèses consécutives confirme la nature traumatique du texte, au sens classique, dirions-nous, telle qu'elle apparaît par exemple dans un écrit comme *The Gathering* d'Ann Enright, dans lequel l'héroïne Veronica livre une confession traumatique conventionnelle, revisitant une enfance douloureuse et abîmée par des abus sexuels. Curieusement, peu d'aposiopèses figurent dans nos textes : les autres romans du corpus présentent de nombreuses phrases nominales (*Mothering Sunday*), ou des interruptions dans les

[65] Nous reviendrons dans la troisième partie sur cette représentation qui constitue une transgression de la langue.

dialogues (*King*) ; leur structure étant déjà très hachée, elle laisse peu de place aux aposiopèses. Toutefois, cette explication ne doit pas occulter une difficulté : l'écriture est indéniablement caractéristique du témoignage traumatique mais il est difficile, dans le cas des romans de notre corpus, de définir nettement un choc traumatique initial, encore moins un réveil de cet événement car nous savons peu de choses sur le passé des personnages[66]. Il leur revient par bribes, nous avons accès à quelques flashs, quelques indices, mais les précaires s'expriment peu directement. Nous avons plutôt le sentiment, au travers de ce que nous en apprend la narration, que « sous l'effet de chocs répétés, [ils sont l'objet de] clivages multiples, qui peuvent aller jusqu'au morcellement en fragments innombrables, l'atomisation. »[67] (Dupont 21) La fragmentation que nous avons soulignée dans les romans du corpus — comme par exemple la structure en presque deux cents vignettes de la partie « Host » de *NW* — permet, par analogie, de retenir cet aspect du trauma. Nous pouvons aussi, par exemple, remarquer la description physique de Vico dans *King* (« Now his forehead is imprinted with screeching lines and skid marks showing what happened during the crash » (Berger 90)), ou considérer les manteaux de Jack, un autre SDF du camp comme un symbole de clivage traumatique : « Jack as I told you makes his jackets himself. He makes them from paper, cut and sewn together as if it was cloth. The one he is wearing this morning has been made from the pages of a flower-seed catalog. » (50) Nous pouvons déjà remarquer la part de poésie et de délicatesse qui se mêlent à la description de la précarité. De nombreux personnages des romans du corpus évoquent cet aspect morcellé du trauma[68], beaucoup d'entre eux ayant subi des événements violents dans leurs vies,

[66] Le cas de la jeune fille au carré blond est le seul qui, du point de vue individuel, s'apparente au trauma au sens de l'après-coup. L'événement qui réveille un premier choc chez la jeune fille étant la découverte de sa grossesse, qu'elle ne peut annoncer à sa mère dépressive, ce qui la renvoie à son manque affectif d'enfant. La lecture d'un autre roman de McGregor, « *So Many Ways to Begin* », nous révèle la personnalité de la mère, Eleanor, et le trauma peut ici se rapporter au trauma intergénérationnel mis en évidence par N. Abraham et M. Torok.

[67] Dans son article « La Notion de trauma selon Ferenczi et ses effets sur la recherche psychanalytique ultérieure », Judith Dupont présente le trauma analysé par Sàndor Ferenczi, comme « un choc, une commotion, qui fait éclater la personnalité » (Dupont 21), provoquant un clivage de l'individu. Jay Frankel nous aide à préciser cette idée en expliquant que, dans le cas de l'agression grave d'un enfant, le plus souvent d'ordre sexuel, « ce qui est réellement insupportable pour l'enfant, […] c'est l'abandon émotionnel dans un moment de grande détresse. » (Frankel 58) L'enfant n'a alors qu'une alternative : « savoir ce qu'elle sait, ce qui met en danger une relation dont elle a désespérément besoin, ou bien maintenir la relation et effacer ce qu'elle sait. » (59) La dissociation des perceptions propres qui en résulte […] correspond à un clivage de la personnalité qui représente le dommage durable. » (59)

[68] Sans entrer dans des débats psychanalytiques qui dépassent de loin le sujet de ce travail, nous pouvons remarquer que, dès l'*Introduction à la psychanalyse*, Freud définit ainsi l'adjectif traumatique : « Nous appelons ainsi un événement vécu qui, en l'espace de peu de temps, apporte dans la vie psychique un tel surcroît d'excitation que sa suppression ou son assimilation par les voies normales devient une tâche impossible, ce qui a pour effet des troubles durables dans l'utilisation de l'énergie. » (Freud 1965, 256). Un seul événement violent, qui demande trop d'énergie pour être absorbé, peut ainsi parfois susciter un état traumatique.

dans leur histoire personnelle : la description de Nathan dans *NW*[69] laisse entrevoir un passé douloureux (« Devastated eyes. What should be white is yellow. Red veins breaking out all over […] » (Smith 46)), alors que l'homme aux mains marquées de cicatrices d'*If Nobody Speaks of Remarkable Things* se reproche de n'avoir pas pu sauver sa femme d'un incendie. Nous ne savons pas précisément ce qu'ont traversé les S.D.F. de *King*, mais nous savons qu'ils ont eu une vie : « I had my own factory, that's true for certain » (Berger 23), « Vico was not this man. He had read thousands of books in his life, but he had come to look like this man. » (46) L'évocation de ce passé, parfois harmonieux, à tout le moins existant, dans lequel ils avaient une véritable existence, redonne, par l'écriture, une individualité aux personnages. Ces premiers souvenirs restitués permettent, sous une forme singulière et intimiste ici, de satisfaire le besoin de reconnaissance, en réparation de l'invisibilité sociale, mis en évidence par Guillaume le Blanc[70] : « Il semble donc que l'épreuve sociale d'invisibilité trouve dans la reconnaissance des vies invisibles son nécessaire correctif. » (Le Blanc 2009, 98) Pour avoir atteint de tels états d'abandon, nous devinons que la violence a été présente un jour, et qu'elle l'est encore : « […] then I felt ashamed of thinking him mad. Everyone at Saint Valery needs a madness to find their balance after the wreck. » (Berger 108) Guillaume le Blanc insiste : « […] la demande de reconnaissance est, de fait, pensée comme la réponse à l'invisibilité sociale. » (Le Blanc 2009, 103) Nous voyons se dessiner ici la violence sociale comme cause de l'invisibilité des précaires, et nous y reviendrons longuement, en particulier dans la deuxième partie traitant de l'aspect spatial de l'invisibilité.

Ce passé a laissé des traces et leur revient par éclairs, malgré eux, comme dans un rêve éveillé. Les souvenirs font retour de manière passive et involontaire, même si aucun des ouvrages[71] n'est l'illustration type d'un mécanisme de trauma comme l'est, par exemple et comme nous l'avons signalé, *The Gathering*, dans lequel Veronica est soumise à des images obsédantes et est victime d'hallucinations. Toutefois, certains passages provoquent chez les lecteurs un sentiment d'étrangeté : King, effleuré par un passant, déclare : « a memory comes back, comes back so fast I can do nothing, […] it doesn't stop, it flattens me. » (Berger 146) La narration nous livre ensuite la description d'une bizarre scène à contenu sexuel explicite qui

[69] Le personnage de Baxter dans *Saturday* fait certainement aussi l'objet d'un clivage de la personnalité dû à sa maladie neurologique, ainsi que le suggère Nick Bentley : « Baxter's condition can itself be seen as traumatic at the neurological level, and in this sense appears to be biologically determined […] » (Bentley 2013, 125).
[70] La deuxième partie de *L'Invisibilité sociale* s'intitule « Pourquoi la reconnaissance ? » (Le Blanc 2009, 93), ce qui témoigne de l'importance qu'il donne à cette notion.
[71] Les chapitres concernant la jeune fille aux cheveux courts et blonds (ou « the girl with the short blonde hair ») du roman de McGregor s'apparentent plus au roman d'Enright, nous en avons parlé plus haut.

s'est déroulée longtemps auparavant (« Long ago, I was near an airport » (146)), qui revient à l'esprit de King malgré lui, et met les lecteurs mal à l'aise. George Zipp a relevé des effets de parallaxe dans le roman de Berger, parmi lesquels l'indétermination sur la nature humaine ou animale de King : « […] the question as to whether the protagonist-narrator King is a dog who can talk or a human reduced to thinking that he is a dog. » (Zipp 176) La deuxième hypothèse est cohérente avec l'état de folie engendré par la violence que nous évoquions plus haut (la fuite du camp présente d'ailleurs une meute qui s'échappe en hurlant)[72] et permettrait d'évacuer le malaise, mais elle prive le propos de la richesse de la narration effectuée du point de vue d'un chien, telle que nous l'avons abordée dans l'introduction[73]. Nous privilégions l'éclairage de Shoshana Felman qui souligne ce qui, pour elle, caractérise un témoignage traumatique : « how the texts that testify do not simply report facts but, in different ways, encounter—and make us encounter—strangeness […] » (Felman 19). Cette impression est accentuée par le brusque changement de temps dans l'évocation du souvenir : « We were smiling. And then we looked into each other's eyes and we saw what had happened. […] When a dog swims, […] he has a face like she had […] Nothing glows. » (Berger 147) Le premier présent est un présent de vérité générale, qui apparaît logiquement dans ce texte émaillé de considérations universelles énoncées par le narrateur-chien ; mais le deuxième nous ramène dans la sensation immédiate de King, submergé par son souvenir. Nous pouvons noter que cette très courte phrase au présent est immédiatement suivie d'un passage beaucoup plus doux au plus-que-parfait : « Everything had been left behind, left with the regular days of the week, the trams she knew, the children's raincoats, her country. » (147) La scansion poétique cette phrase, par contraste avec la dureté de la précédente écrite au présent, évoque un passé très distant, inaccessible, à la légèreté irréelle. Un autre exemple peut se trouver dans *NW* : la première vignette de la section « Host » intitulée « These red pigtails », narre de manière étrange comment Keisha a sauvé la vie de Leah à la piscine municipale : « There had been an event. […] It was in this ellipsis that the event had occurred: a child nearly drowned. […] Keisha could neither contradict nor verify this account—she had no memory of it. » (Smith 173) Ainsi, la manière dont les scènes sont livrées aux lecteurs, par la focalisation sur le personnage qui vit l'étrangeté du souvenir, est un signe supplémentaire d'expérience traumatique.

Paradoxalement, les personnages peinent à rétablir leurs souvenirs. Ils tentent de se rappeler le passé, mais leur mémoire est lacunaire, comporte des blancs impossibles à exprimer

[72] Georg Zipp développe cette hypothèse de manière très fine en soulignant comment l'image de la meute permet de donner une voix aux SDF (Zipp 182-184), nous reviendrons plus loin à son analyse.
[73] Nous reviendrons sur ces effets « de parallaxe » dans notre troisième partie.

du fait de leur détérioration psychique. Leur recherche active du passé se heurte à la difficulté, dans le cas du trauma, à mettre les souvenirs en mots, en histoires. La discontinuité narrative que nous avons mise en évidence est signe de l'affleurement de ce que Van der Kolk et Van der Hart, dans le sillage de Pierre Janet, appellent 'mémoire traumatique' par opposition à 'mémoire narrative', cette dernière pouvant s'exprimer de manière linéaire et permettant de se raconter au travers de ses propres souvenirs. Ils expliquent : « […] the traumatic experience/memory is, in a sense, timeless. It is not transformed into a story, placed in time, with a beginning, a middle and an end (which is characteristic for narrative memory). » (Van der Kolk et Van der Hart 177) De ce point de vue, nos livres présentent des traces de souvenirs traumatiques, la narration qui y est à l'œuvre traduit la difficulté des personnages à cerner leurs souvenirs dans le même temps qu'elle les ravive. Cathy Caruth confirme cette difficulté à avoir accès à des souvenirs traumatiques lorsqu'elle écrit à propos du film *Shoah* de Claude Lanzmann :

> The making of *Shoah*, Lanzmann suggests, proceeds, precisely, from what it does not understand. The act of refusal, here, is therefore not a denial of a knowledge of the past, but rather a way of gaining access to a knowledge that has not yet attained the form of "narrative memory. (Caruth 155)

La personne qui a vécu un trauma peut, par le témoignage, par l'écriture dans notre cas, avoir accès à ses souvenirs et ainsi atténuer ou sérier le trauma. Dans les romans typiques du genre comme *The Gathering* d'Anne Enright ou, en France, *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Edouard Louis, focalisés sur le narrateur ou la narratrice, les personnages cherchent à approcher le souvenir traumatique, tentent d'exprimer les événements à l'origine du trauma, en racontant leur histoire, comme une sorte de confession, de mise à nu, douloureuse mais salvatrice. Les chapitres à la première personne de *If Nobody Speaks of Remarkable Thing*s, qui présentent, nous l'avons vu, des caractéristiques de l'écriture traumatique classique s'apparentent à ce type de confession : au fil du roman, la jeune fille parvient à s'adresser à sa mère (« I say thanks for phoning mum, I appriciate it, I really, […] » (McGregor 244)), et à apprivoiser sa grossesse (« I feel a warmth […] more able to open my eyes and look at the blur on the screen. » (261)) L'accumulation persistante des « I » est interrompue par quelques « He », au fil des visites de Michael, laissant place, par la suite, à une anaphore inquiète mais apaisée (« He should be here now. » (243)) L'héroïne reprend la main sur sa vie en même temps que les lecteurs reprennent leur souffle à la lecture. *Mothering Sunday* pourrait être la manifestation d'une confession traumatique mais, dans le roman de Swift, la confession est déjà

très élaborée. L'ironie permanente, souvent caustique, parfois amère, apporte une maîtrise apparente du regard rétrospectif de la narratrice sur elle-même et par là-même un recul notable : « And if you were a maid you weren't given much leisure to mark your birthday anyway—if anyone knew it. » (Swift 91) La souffrance a été réelle mais a permis la construction de l'écrivaine que Jane est devenue, donnant naissance à un récit second, élaboré, car la narratrice est une romancière.

Dans son article, « Truth and Testimony: The Process and the Struggle », Dori Laub associe ainsi l'acte de témoignage à la restauration de l'individu après un trauma : « The testimony is, therefore, the process by which the narrator (the survivor) reclaims his position as a witness, reconstitutes the internal 'thou', and thus the possibility of a witness or a listener inside himself. » (Laub 70) L'image reconstituée, le souvenir rétabli, permettent au personnage de se reconstruire. Dans la majorité de nos romans, le processus de témoignage traumatique est un peu différent car nous avons à faire à des personnes qui, justement, ne s'expriment pas[74]. Elles ne sont pas capables d'écrire sur leur propre histoire traumatique, y compris dans un effort surhumain, c'est la narration qui tente de se souvenir pour elles[75]. Tamas Bényei et Alexandra Stara, dans l'introduction de leur ouvrage *The Edges of Trauma ; Exploration in Visual Art and Literature*, soulignent le paradoxe du témoignage traumatique : « While trauma resists narrativation, it generates narrative. » (Bényei et Stara 2) C'est ce qui se produit avec les romans de notre corpus : dans l'économie du roman, il se crée un espace d'existence propre et d'expression pour les personnages, qui donne lieu à une résolution. Dori Laub ajoute : « […] what ultimately matters in all process of witnessing […], is not simply the information, the establishment of the facts, but the experience itself of *living through* testimony […] » (Laub 70 ; souligné dans le texte). Par la restitution de leur passé, l'écriture constitue un témoignage de la condition des précaires en permettant l'expression de la mémoire traumatique. Le besoin de reconnaissance décelé par Guillaume le Blanc doit être validé par un témoin. Dans *L'Invisibilité sociale,* il précise, dans le paragraphe « La possibilité du témoin » : « Encore faut-il que la demande de reconnaissance […] puisse être attestée par la possibilité d'un témoin bienveillant qui instaure, suite à une demande de reconnaissance, une épreuve en légitimité de

[74]Seul le roman de McGregor, dans les chapitres à la première personne, est un texte de témoignage traumatique conventionnel.

[75] Le très joli conte pour enfant de l'auteure finlandaise Tove Jansson, *The Invisible Child*, nous alertait déjà en 1962 : « You all know, don't you, that if people are frightened very often, they sometimes become invisible, […] » (Jansson 14).

cette demande. » (Le Blanc 2009, 116) Les lecteurs, par l'acte de lecture, tiennent le rôle de « témoin[s] bienveillant[s] » (116), le témoignage peut ainsi se construire dans l'adresse, donc dans la possibilité de la prise en compte d'une altérité pour dépasser le trauma. Nous n'assistons pas forcément à une résolution du trauma, ni à une réparation du réel par la fiction. Le processus de témoignage est plutôt mis en pratique pour permettre de porter un regard sur les précaires au plus près de leur point de vue, en leur restituant une individualité, une dignité. Dans un mécanisme analogue à celui où la personne traumatisée a accès à son histoire, à son passé, grâce au témoignage, les invisibles ont ainsi accès à leur histoire mise en mots. Il ne s'agit pas ici guérir mais de réparer par la mise en visibilité.

L'écriture offre ainsi une perception au plus près des personnages à partir des traumas qu'ils ont vécus. La réparation est réalisée par la possibilité d'une voix donnée aux précaires par la lecture :

> Ainsi, la procédure de reconnaissance qui confère aux vies ordinaires une place dans la vie sociale ne peut-elle être en dernière instance que subordonnée à la possibilité de la voix : voix du témoin intérieur amené à dire ce qui lui arrive […], voix également du témoin extérieur (appelé par le témoin intérieur), dont le rôle n'est pas d'annuler la voix du sujet méprisé mais de lui donner les moyens acoustiques de se faire entendre […] (Le Blanc 2009, 117).

Les lecteurs jouent ici le rôle de témoin extérieur. Ils participent à une continuité retrouvée dans la narration : ils contribuent, non pas à réparer le trauma, mais à rétablir la visibilité par l'écoute.

L'exemple de *NW* est révélateur : les lecteurs font nécessairement un travail pour se repérer dans la diégèse, retrouver une continuité ; le « témoin extérieur » de le Blanc devient le témoin du crime, le seul qui a accès à tous les éléments de l'agression de Felix, et peut remettre en corrélation les événements. Par là-même, ils sont en situation active pour voir les invisibles. La position qui leur est demandée est exigeante, il ne s'agit pas de suivre une intrigue policière semée d'indices qui amène à découvrir l'assassin, de manière agréable et très balisée. Il s'agit de reconstituer le puzzle des différentes parties du roman pour, peut-être, avoir accès aux interactions des différents personnages. Dans son article « Common People: Class, Gender and Social Change in the London Fiction of Virginia Woolf, John Sommerfield and Zadie Smith », Nick Hubble formule ainsi cette idée :

> Because the novel buries its dead in spatial references and disrupted chronologies, the crime story is challenging to piece together on a first reading. The reader is therefore prompted to revisit the narrative: to navigate Smith's

> revisionary late modernist aesthetic in order to make sense of the multiple routes that converge on the scene of the crime. (Hubble 197)

Dans cette démarche, qui suppose une lecture active, les lecteurs portent un regard attentif sur Felix, la victime, aussi bien que sur Nathan l'agresseur et le roman tient lieu de témoignage sur leurs vies traumatisées. La partie « Guest », qui met en scène la vie de Felix, souvent qualifiée de plus classique car d'une narration plus traditionnelle, se termine par son assassinat. Il est frappé par un couteau et ne trouve pas les mots pour formuler ce qui lui arrive, seul le sang franchissant ses lèvres : « Warm liquid reversed up his throat. Over his lips. Yet it couldn't be oblivion as long as he could name it, and with this in his mind he said aloud what had been done to him, what was being done to him, he tried to say it, he said nothing. » (Smith 169) Ce passage est emblématique du style que privilégie Zadie Smith pour mettre en lumière ses personnages : il est poignant car nous nous sommes attachés à Felix de manière classique, en le suivant dans sa journée et ses amours. La narration, très saccadée mais très distincte, est focalisée sur son personnage mourant. L'écriture nous donne accès à ses dernières pensées dans le même temps qu'elle montre qu'il ne peut les exprimer réellement. Les lecteurs *voient* mieux Felix dans ses dernières secondes de vie que les personnes autour de lui, dans le même temps qu'ils glissent vers sa perception du monde par un procédé de monologue narrativisé (« glimpsed », « saw » (169)). La lecture nous place ainsi dans une position plus forte que le ferait une narration omnisciente, nous conférant par là-même une grande responsabilité.

Cette approche du réel par la fiction agit de manière très forte. Elle ne constitue pas une échappatoire éphémère pendant laquelle, le temps de quelques pages, la situation des précaires serait améliorée. Elle n'accable pas non plus les lecteurs devant une situation justement décrite mais devant laquelle il se sent impuissant ; elle lui permet au contraire, par une lecture active, de rendre possible le témoignage traumatique de personnes qui ne le réaliseraient pas seules. Une littérature qui présente un témoignage traumatique est une manière de parler pour les invisibles et de ne pas les trahir. C'est peut-être pour ces raisons que ces romans sont plus efficaces à nos yeux que des récits de type journalistique. Ils apportent des témoignages sensibles, mettant au jour l'aspect traumatique de la vie des invisibles, qui opèrent sur la sensibilité des lecteurs tout en sollicitant fortement leur engagement.

Le deuxième chapitre de cette première partie développera longuement les notions d'empathie, de sollicitude ou de solidarité, qui se dessinent derrière cette première approche du regard porté sur les invisibles. Auparavant, nous souhaiterions aborder l'aspect temporel des

romans dans le prochain sous-chapitre. En effet, tout au long de notre démonstration, nous avons souligné la discontinuité de l'intrigue, l'effort pour « remettre en ordre » la diégèse supposant une succession naturelle des événements, une chronologie existante. Or nous pouvons remarquer que les romans du corpus, dans leur grande majorité sont écrits au présent. L'emploi de ce temps comme temps du récit permet de traduire des états traumatiques ainsi que d'apporter une liberté à la narration qui induit une forte proximité avec les précaires. Nous allons donc nous attarder dans le sous-chapitre suivant sur le traitement du temps dans les romans de notre corpus.

1. C. L'emploi du présent comme marqueur éthique

Nous avons évoqué dans le sous-chapitre précédent la fragmentation de l'écriture, le désordre dans la narration comme autant de symptômes de différents traumas vécus par les invisibles. L'idée d'un ordre supposé se pense par rapport à un ordre naturel qui est en fait la chronologie des événements. Dans un roman classique, le déroulement habituel est la narration d'événements ou d'une vie, en général au passé, temps traditionnel du roman, livrée aux lecteurs de manière chronologique. Dans les romans de notre corpus, nous rencontrons de nombreux passages dans lesquels la chronologie n'est pas respectée dans la narration faite aux lecteurs, y compris à l'intérieur de fragments rendus au passé de manière conventionnelle. Ce type de bouleversement chronologique, typique d'une certaine esthétique moderniste, génère une perte de temporalité de la narration. Par exemple dans *Mothering Sunday*, aux pages 10 à 12, écrites au passé de manière classique, les événements livrés aux lecteurs ne le sont pas dans l'ordre : la sonnerie du téléphone, appel de Paul Sheringham invitant Jane à le rejoindre à Upleigh (« But then the telephone had rung […] » (Swift 10)), n'est suivi par « Who was it Jane? » (12) que deux pages plus loin, après l'arrivée de Jane dans la demeure. Un autre procédé d'atemporalité est à l'œuvre dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things* où l'alternance des chapitres correspond à une alternance dans le temps, entre le jour de l'accident et le moment où, trois ans plus tard, Kate se souvient de la scène. De plus, nous pouvons noter que la plupart des romans de notre corpus sont écrits au présent, temps qui, lorsqu'il est le temps du récit[76], a été mis en avant par Gérard Genette comme le temps privilégié de l'atemporalité : « L'emploi

[76]Nous excluons ici le présent historique, effet de style destiné à rendre plus expressive ou captivante la narration d'événements passés, qu'Irmtraud Huber définit ainsi : « The historical present uses the present tense to narrate past events. […] it refers to the past 'as if' it were present but highlights the fact of this rhetorical illusion. » (Huber 9)

du présent pourrait sembler *a priori* le plus apte à simuler l'intemporalité.[77] » (Genette 1983, 80) L'emploi du présent, au-delà de la simple description d'événements de l'instant, est un signe d'atemporalité, et donc nous alerte sur la présence de trauma, en collaboration avec d'autres caractéristiques de l'écriture. Traditionnellement, le retour de souvenirs, comme par exemple d'images de rêves, est réalisé par des interventions du présent dans un texte au passé, comme l'explique Irmtraud Huber :

> [The present tense] is closely connected to the imaginary, to the immediate visualisations of other, highly subjective mental states, like visions or dreams. […] It is marked as an exception, a deviation from the norm of past-tense narration. Its apparent immediacy of report, as a mere notation of whatever thought crosses a mind, without putting it into any order or under any sort of obvious narrative control. (Huber10)

L'effet de perte de contrôle mentionné par Huber est accentué dans une narration déjà au présent, comme l'atteste l'extrait ci-après du roman de McGregor, dans lequel une vision du passé revient comme une hallucination parmi les souvenirs provoqués, en conformité avec la poétique du témoignage traumatique :

> And on the way home I hardly say a word to Michael.
> I remember that breakfast in the Little Chef again […], I remember looking out of the window as though I was just waking up, saying where are we, […].
> And the whole thing creeps back to me, and I wonder how such important memories become veiled from us, like front rooms hidden behind net curtains.
> My dad saying we're in Scotland now, […].
> My mother slamming down her knife and fork so hard […].
> My dad talking quietly to her […] (McGregor 181).

Plusieurs fonctions du présent sont ici à l'œuvre[78] : le déroulement de l'action est au présent. Le souvenir prend ainsi forme sans à-coup au travers des verbes d'introspection (« I wonder », « I remember »). Le souvenir traumatique s'invite au milieu des évocations passées dans une

[77] Le contexte dans lequel Gérard Genette emploie le mot 'intemporalité' dans ce passage du *Nouveau discours du récit* rapproche le sens du mot de l'atemporalité plutôt que d'une notion d'immuabilité.

[78] Dans son article « Why now, Why Then?: Present-Tense Narration in Contemporary British and Commonwealth Novels », Kazunari Miyahara montre comment plusieurs présents peuvent coexister dans un même récit : « […] eclectic approaches are preferable to mutually-exclusive theorical ones, as there can be several different uses of present-tense narration at work even within the same book. »» (Miyahara 243)

représentation très primaire et angoissante, relevant du cauchemar (« the whole thing creeps back »), l'emploi du présent étant ici caractéristique de l'émergence du souvenir traumatique. Le présent a en effet une fonction naturelle dans le témoignage traumatique. Davoine et Gaudillière ont relevé le fait que, lors d'entretiens thérapeutiques, leurs patients relataient souvent leurs souvenirs traumatiques au présent (Davoine et Gaudillière 51-2). Le contenu passé ressurgit par éclairs et devient un présent à l'intérieur du temps présent du témoignage. Ainsi, le patient fait (refait) l'expérience de son passé traumatique dans le cadre de l'analyse. C'est ce type de phénomène qui apparaît dans les narrations que nous considérons, où se glisse un souvenir, rapporté au présent, qui n'appartient pas à la mémoire narrative. Dans ce roman de McGregor, l'anamnèse rappelle en fait un souvenir traumatique que Kate tente d'apprivoiser. Nous pouvons comparer ce phénomène à ce que Jean-Michel Ganteau évoque à propos de *The Gathering*, cas d'école d'une écriture traumatique, dans son article « Remembrance between Act and Event : Anne Enright's *The Gathering* ». Il y montre la manière dont l'atemporalité de l'écriture révèle un trauma chez la narratrice Veronica, qui a été témoin d'une agression sexuelle, et en a peut-être été elle-même victime, dans son enfance. Il remarque : « And quite clearly, the traumatic memories that Veronica tries to coax into narrative memory are not so much her brother's as her own, […] The crazed temporality of the narrative is one that acts as symptom of the narrator's own trauma. » (Ganteau 2018b, 16) Dans le cas de l'exemple donné plus haut, une légère tentative de mise à distance est réalisée par l'utilisation de la polysyndète : le « and » n'est pas signe de débordement mais place la narratrice en position d'auto-observation. Cette velléité est amplifiée par l'emploi d'un présent de vérité générale (« become veiled »), qui propose une métaphore intéressante de la place occupée par la mémoire traumatique. La forme « be-ing » du souvenir lui-même apporte une atemporalité qui permet aux lecteurs de se le représenter dans l'instant où la narratrice se le remémore, sans pour autant confondre les époques. Nous ne sommes pas, même dans cette partie du roman la plus proche d'un témoignage traumatique, exactement dans la configuration où le souvenir au présent s'invite tel quel dans la narration, comme une hallucination, brouillant les époques. Nous percevons la douleur de la narratrice, son angoisse, mais elle tente de donner une forme à l'informe (« the whole thing ») menaçant de manière active et encore actuelle (« creeps »). La coexistence de plusieurs présents, appartenant à des périodes en réalité différentes, renvoie à l'idée de « temps éclaté », développée par André Green dans son ouvrage éponyme :

> […] un « temps éclaté », c'est-à-dire d'un temps qui n'a plus guère à voir avec l'idée d'une succession ordonnée selon la tripartition passé-présent-futur. Tout dans mon rêve est d'un pur présent. […] Le renvoi à des périodes différentes de

> mon passé, s'échelonnant entre des événements relativement récents et d'autres remontant à ma prime enfance, figurés en ordre dispersé, permet de constater que ce n'est pas en les classant selon la date à laquelle ils réfèrent que le sens du contenu latent du rêve se révélera. (Green 12)

Cette existence d'un temps éclaté peut se réaliser par le mélange des temps dans la narration, ou comme, dans l'extrait ci-dessus, par plusieurs fonctions différentes du présent qui coexistent dans le même passage. Nous avons souligné comment les invisibles de nos romans présentaient des formes diverses de traumas s'apparentant le plus souvent au clivage. Cette perception que nous avons des traumas des personnages s'affine selon l'articulation du présent dans les différents romans.

Saturday de Mc Ewan est aussi entièrement rédigé au présent, caractéristique qui peut nous alerter sur la présence de trauma. Nous avons vu que, dans le roman de McEwan, le trauma se situe au niveau sociétal, caractérisant l'état mental des populations occidentales après le 11 septembre 2001. Si nous reprenons l'analyse de Jean-Michel Ganteau, le présent dans ce roman montre comment les personnages sont pris au piège d'un monde menaçant, entre des événements passés angoissants et l'appréhension de nouvelles violences. Jean-Michel Ganteau développe l'effet de suspension du temps suscité par l'utilisation, dans le roman de McEwan, de l'emploi du présent grammatical : les personnages, en particulier le personnage principal de Perowne, évoluent dans un temps contradictoire (« contradictory time » (Ganteau 2015a, 157)), dans le sens qu'ils sont toujours pris entre le sentiment de l'urgence de l'instant suivant, l'impression d'être en retard, et dans un temps de l'action qui s'étire indéfiniment, comme suspendu, où il ne se passe rien (« a present that has been emptied of possibilities » (157)), et qui les rend extrêmement vulnérables. L'emploi du présent apporte à ce roman un sens de l'immobilisme, comme si les personnages étaient pris au piège de la répétition des événements traumatiques : « […] a consciousness that traumatic repetition is a state that has become immanent. Indeed, it is as if Henry Perowne was going through the day with the consciousness of being caught between a violent traumatic breakthrough and the next one. » (159) Cette notion de permanence du trauma se retrouve également dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things.* Si les chapitres relatifs à Kate sont une illustration classique de témoignage traumatique, ceux décrivant la rue le jour de l'accident sont eux aussi écrits au présent, et l'angoisse d'une occurrence traumatique y est distillée tout au long du roman, jusqu'au chapitre décrivant l'incident. Ici, la répétition vient peut-être de la multiplication des possibilités. Les lecteurs sont

informés du drame par le premier chapitre relatif à Kate, qui tente de rassembler ses souvenirs confus et épars (« I don't remember seeing it, not the moment itself, […] » (McGregor 7)), générant ainsi un suspens. L'analepse, ne permet pas de déterminer qui est frappé, ni ce qui s'est passé. Placée en début de chapitre, elle n'apparaît pas immédiatement comme telle, ajoutant à la confusion des temps. La scène est décrite dans un temps suspendu, comme un ralenti cinématographique : « I can see the slow-motion image of the beer. » (7) Les lecteurs ont les sens brouillés pour percevoir la scène : « The brightness of the light » (8), « the distant careen of a siren, the man knocking at the door » (12). Ils s'en trouvent très déstabilisés, pris dans un fonctionnement d'angoisse latente, et d'autant plus perméables et attentifs aux détails livrés au fil des chapitres, pour tenter de déterminer l'issue de la scène.

Dans le précédent sous-chapitre, nous avons vu comment, dans *King*, trois temps narratifs coexistent dans très peu d'espace textuel. Au milieu d'un texte au passé évoquant un souvenir étrange qui s'inscrit naturellement en tant qu'événement antérieur, dans une narration conduite[79] au présent, surgit une phrase au présent : « Nothing glows. » (Berger 147) Cette courte phrase tient la place occupée par le souvenir traumatique dans les exemples que nous venons de citer. Le problème est qu'il ne s'agit pas d'un souvenir mais d'un constat presque organique, cosmique sur l'état du monde alentour. Il semble que l'atemporalité vécue par les précaires, probablement liée à des chocs ou traumas antérieurs, ne laisse même plus revenir l'image traumatique antérieure, comme si le personnage n'était en mesure de vivre que dans le présent, ou plutôt que seuls quelques bons souvenirs, ceux d'avant la chute, pourrait-on dire, étaient capables de refaire surface, images irréelles qui reviennent par bribes, magnifiées par l'esthétique du texte, comme dans le cas du passage poétique au plus-que-parfait que nous avons évoqué dans le sous-chapitre précédent. Traces d'un temps heureux où les SDF vivaient une vie normale, ces souvenirs viennent aussi apaiser la lecture, dans le même temps qu'ils accusent le sens de la perte, comme si les périodes narrées dans le temps naturel de la narration romanesque correspondaient aux périodes de vie normale des personnages, le temps d'avant le naufrage. Il semble que les précaires n'ont plus aucune notion de l'agencement du temps comme peuvent nous le laisser entendre les propos de Vico dans le passage suivant :

> I was trying to forget
>
> […]

[79]Nous empruntons le terme à Gérard Genette qui explique : « Je dis conduite, et non (entièrement) rédigée, parce qu'ici le présent de base n'exclut pas des analepses au passé composé ou des prolepses au futur. » (Genette 1983, 81)

> Some days I succeed, King, and when I do, it doesn't bring the relief I thought it would. I forget the past, and something else comes into my head which is as bad […] I let the past go, and it goes, and in its place comes the next hour. The next hour, King!
> […]
> Yes, the next hour. It takes the place of the past. (Berger 91)

Dans cet extrait, le futur, très limité à l'heure suivante, a remplacé le passé. L'atemporalité qui est à l'œuvre dans le cas d'un trauma, sur un plan psychologique ou psychique, est ici globale, soulignant la nature complexe de la position des précaires, tout au moins des personnes vivant dans la rue depuis longtemps. Le témoignage, apparenté à un témoignage traumatique, doit être effectué dans un contexte plus général, le « témoin extérieur » dont nous avons parlé doit tenir une position particulière, au plus près des précaires, dans une attitude scrupuleuse et respectueuse. La proximité et la responsabilité des lecteurs sont en effet les clefs nécessaires à la visibilité sur les précaires. Le positionnement éthique des lecteurs va faire l'objet de tout notre deuxième chapitre, nous pouvons toutefois déjà observer comment l'emploi du présent permet une grande proximité avec les personnages.

Dans les romans de notre corpus, l'emploi du présent comme temps du récit est un atout, pour initier la singularité et la proximité avec les précaires. C'est ce que souligne Irmtraud Huber : « [the present tense] is closely connected to the imaginary, to the immediate visualisations of other, highly subjective mental states, like visions or dreams. » (Huber 10) Il produit chez les lecteurs une intimité avec les personnages. *King* est écrit au présent, les souvenirs sont narrés au passé, de manière finalement naturelle. L'utilisation du présent apporte un éclat et une intensité au texte. L'emploi de ce temps crée une proximité avec le personnage du chien et par son intermédiaire avec les démunis[80]. C'est un peu comme si King, s'adressant à nous, nous faisait visiter le camp comme s'il accompagnait un voyage documentaire, et de temps en temps nous livrait une anecdote du passé qui expliquerait l'état présent de ce que nous voyons. Au fil de la traversée du camp des SDF et de leurs vies, le caractère explicatif des souvenirs que King nous livre aiguise notre attention et apporte des réponses à un intérêt qui a été mis en alerte par la perception. Jean-Michel Ganteau relève aussi l'effet de proximité

[80] Ralf Hertel et David Malcolm soulignent à propos de l'écriture de Berger : « [a mode of writing] that often employs the present tense, as if to imply that the stories told happened right now, right here; that these are stories not of distant lands or distant pasts but are situated within the moment of reading and relevant at the present moment. » (Hertel et Malcolm 20)

apporté par l'emploi du présent dans *Saturday* : « […] granting a sense of immediacy to the protagonist's witnessing of the events. » (Ganteau 2015a, 156) Un rôle analogue du présent est à observer dans ce passage du roman de McGregor dans lequel le père de Kate, en général rivé au poste de télévision dans un état de grande passivité, se décide à jouer un rôle :

> Your mum doesn't think you are a bad person he says, […]
>
> I look at him, I want to ask him this, I think he'll be honest with me, I say but what do you think dad?
>
> He breathes heavily […]
>
> He says I think you've been very unlucky.
>
> […]
>
> He picks up the remote control and presses the red button […]
>
> He says when your grandmother died your mother cried solidly for a week, solidly. […] she said to me I'm safe now. (McGregor 169)

Ici, le présent accentue la proximité de la scène livrée aux lecteurs, jusqu'à la révélation de la blessure de la mère, apportée avec l'acuité, la force, l'immédiateté du verbe au présent : « he says ». L'intimité aussi est marquée, les personnages étant plus proches de nous, ils ne sont pas mis à distance par un narrateur omniscient ou à tout le moins occupant une position de surplomb, qui nous livrerait la scène comme s'étant déroulée. Gérard Genette explique comment le présent donne un soupçon d'« homodiégéticité » à une narration hétérodiégétique : « Il me semble […] que l'effet, si j'ose dire, d'homodiégétisation n'est jamais totalement évacué d'un récit au présent, dont le temps porte toujours plus ou moins présence d'un narrateur qui — pense inévitablement le lecteur — ne peut être bien loin d'une action qu'il donne lui-même comme si proche […] » (Genette 1983, 81). Nous pouvons, par extrapolation, percevoir l'intimité qu'il apporte dans un récit déjà homodiégétique, comme c'est le cas aussi bien pour *King* que pour les passages relatifs à Kate dans le roman de McGregor.

L'emploi du présent pour la narration principale, rend les interventions du narrateur au présent gnomique beaucoup plus légères, car elles se fondent au milieu du texte principal, comme par exemple dans *King* : « When people here talk about the past, they tend to exaggerate, because sometimes the exaggerations too help to keep them a little warmer » (Berger 9) est une phrase qui se situe au niveau principal de la narration au présent comme nous l'indique le déictique « here ». Quelques lignes plus loin, lorsque le narrateur remarque « The poor steal from each other the same as the rich do » (9), l'affirmation qui pourrait être sentencieuse s'inscrit naturellement dans le cours du récit. L'effet produit ici est à des lieues

d'interventions narratives venant interrompre le fil de la narration traditionnellement au passé, comme dans *Great Expectations* de Charles Dickens, roman à la première personne : « Conscience is a dreadful thing when it accuses man or boy; but when, in the case of a boy, that secret burden cooperates with another secret burden down the legs of his trousers, it is […] a great punishment. » (Dickens 14) Dans ce bref passage, l'intervention narrative est très pesante même si sa solennité est tempérée par l'auto-dérision. L'intervention très forte du narrateur, par un présent de vérité générale, permet la réflexion mais elle est délivrée d'un point de vue autoritaire, même si elle appelle une certaine complicité de la part des lecteurs. Irmtraud Huber formule ainsi la qualité de ce présent d'interpellation : « The present tense is non-narrative, occurring when the course of the narrated events is suspended, commonly by authorial comment or direct reader address. » (Huber 10) Dans un roman au présent, l'adresse aux lecteurs est, elle aussi, plus fluide que dans un roman traditionnel. L'interpellation se fait dans le temps de l'action et peut même concerner des événements passés (« You have never smelt diamonds? » (Berger 6)), ce qui fait appel à la mémoire des lecteurs, au travers de leur perception, comme nous l'avons souligné plus haut. Ainsi, ils sont beaucoup plus sollicités, amenés à retrouver une sensation plutôt qu'à accepter une affirmation générale qui les laisse passifs. Huber ajoute, à propos de ce type de présent d'intervention narrative : « The deictic use of present tense marks a pause in the course of narrative events, a metafictional moment in which the reader is reminded of the moment of reading, or in which the narrator muses about the writing process and/or the reception of his or her work. » (Huber 8) Cette deuxième remarque souligne la distance induite par l'adresse aux lecteurs, laquelle recèle une valeur éthique, nous le verrons, précisément parce qu'elle génère un éloignement, le narrateur venant s'interposer entre les lecteurs et les personnages, alors que l'interpellation, dans un texte au présent, induit une familiarité qui nous rapproche des personnages dans notre statut de lecteurs.

Dans le roman de Berger, quelques passages au passé font surface naturellement, lorsque Vico ou Vica racontent leurs souvenirs de personnes à part entière, nous l'avons vu, ou lorsque King lui-même nous livre quelques bribes de sa vie antérieure. La temporalité de ce roman est tout de même très déroutante, à l'image de ce que nous pouvons imaginer de l'expérience des SDF. Les paragraphes au présent se succèdent de manière peu articulée, donnant lieu à des descriptions (« The wardrobe has three shelves » (Berger 41)) ou témoignant de l'immédiateté d'une action (« I refuse the toast Vica offers me » (41)) ou se laissant rattraper par un souvenir qui s'invite dans la temporalité présente, déjà très hachée (« This winter I found a new constellation » (89)). Même le calendrier affiché dans leur « Hutte » est anachronique : « It's a calendar for last year, and, exceptionally, it was something Vico scavenged. » (40)

Étrangement, le dernier chapitre, celui évoquant l'attaque du camp, est livré au passé. Il commence par un petit paragraphe au présent, au rythme très posé, poétiquement scandé, qui fait écho au bruit de la mer : « I don't know how late it is. It is dark and I'm lying in the grass on the other side of the river, near the beach where the hermit crabs are. I'm still trembling and I listen to the sea. » (153) Nous remarquons au passage une autre occurrence de la synesthésie à l'œuvre pour éveiller la perception des lecteurs. Ces quelques phrases suffisent à les placer en position maximale d'écoute et de de curiosité. A la fin de ce paragraphe, King s'adresse à nous : « I will describe to you what happened ». Le présent fait place à un futur, qui est en fait un « will » de volition, rendant la demande d'écoute plus impérieuse. Suit tout l'épisode du démantèlement du camp, au passé. Si nous acceptons l'idée que l'emploi du présent apporte plus de réalité, d'immédiateté à la lecture, ce passage au passé peut sembler surprenant dans une narration qui cherche à nous faire partager au plus près la vie des précaires. Une description au présent était possible, elle est d'ailleurs amorcée à la fin du chapitre qui précède (« And what I'm staring at, aghast, are headlights. At least six. » (148) Une caractéristique du présent relevée par Dominic Head est de ménager le suspens. Il indique en effet comment, dans *Saturday*, la menace de Baxter ne se concrétise qu'à la quatrième arrivée à la maison de Perowne et comment ce procédé serait trop lourd dans une narration traditionnelle au passé : « There is, first, the advantage of a style that contributes to the suspense of the novel. » (Head 2007, 192) Ce procédé est à l'œuvre ici : l'emploi du présent contribue au suspens du roman, il permet des figures qui seraient trop lourdes au passé**.** D'après lui, la vitalité du présent apporte une autre dimension, une proximité avec les lecteurs[81]. Nous pouvons alors nous demander pourquoi Berger se prive de continuer la description du démantèlement du camp au présent dans le chapitre suivant. Il a choisi une cassure temporelle, la scène entière nous étant livrée sous forme d'analepse, après que King a rejoint sa plage-refuge. Nous pouvons émettre l'hypothèse que le choix a été fait pour protéger les lecteurs, comme une marque de respect : la scène est tellement forte que le narrateur la filtre, il ne la livre pas directement. Cela autorise également un regard critique, dans la mesure où cette démarche est un indice de ce que nous allons peu à peu mettre au jour dans notre travail : ce choix narratif spécifique ne se borne pas à placer la perception des choses au niveau affectif ou humain. De fait, la position (même au sens propre) de King suppose un recul, une analyse de l'attaque. Au-delà des images fortes qui leur sont livrées, les lecteurs sont invités à observer les mécanismes humains et sociaux à l'œuvre, sachant qu'ils seront, de toute manière, touchés, tant la scène est éprouvante par elle-même et efficacement rendue, de

[81]« […] but it might be said to be a stylistic attribute that comes closest to the experience of novel reading, […] » (Head 2007, 193).

surcroît. Nous retrouvons ici ce que Howard Becker note à propos de l'ouvrage *A Seventh Man* coréalisé par John Berger et Jean Mohr : « They mean the images to specify or embody not just an idea, but a connected and coherent argument. » (Becker 5) Ce choix nous paraît être emblématique de la position réservée aux lecteurs dans ce roman : ils sont extraits de leur confort car, aussi déroutante que soit l'écriture des premiers chapitres, nous nous habituions à ce rythme narratif haché, partageant, grâce à King — et donc à la narration — des moments de vie des invisibles. Il leur est demandé ici une position différente, plus habituelle dans les romans classiques, pour observer l'attaque du camp. Cependant, le côté atypique de la scène dans l'économie du roman nous positionne dans la posture qui nous est habituelle, en observateur impuissant, ce qui nous replace, de manière frustrante dans notre rôle traditionnel de lecteur, tout en nous révélant la démarche que nous avons accomplie tout au long de la lecture. Une implication est demandée aux lecteurs, un effort, qui n'est pas gratuit, mais destiné à une perception corrigée et surtout à une réflexion associée. L'examen de l'emploi du présent dans ce roman de Berger est révélateur d'une position éthique que nous allons développer dans le deuxième chapitre.

Mothering Sunday n'est pas écrit au présent. Le récit de Jane, le jour de l'accident, est livré aux lecteurs dans un « pass perfect » traditionnel, qui, toutefois, ne respecte pas l'ordre des événements, même à l'intérieur de l'histoire passée[82]. Par exemple, nous l'avons remarqué plus haut, les pages 10 à 12 entremêlent la sonnerie du téléphone — appel de Paul pour que Jane le rejoigne à Upleigh — et son arrivée à la demeure. L'accent est mis sur la nature traditionnelle du roman, qui s'apparenterait à une « romance » : le sous-titre est spécifiquement « A Romance », et l'*incipit* commence par « Once upon a time, […] » (Swift 1), signe, s'il en est, que les lecteurs semblent confrontés à un conte classique. Pourtant, aucun déroulement linéaire n'est à l'œuvre dans ce roman[83] : le mélange des temps y est continuel car le récit est entrecoupé de nombreuses interventions de la part de la narratrice, comme autant de digressions métatextuelles, qui ajoutent à l'indétermination temporelle. L'emploi de nombreux modaux place l'écriture dans le registre de la supposition et remet sans cesse en cause l'histoire relatée en la confrontant à d'autres histoires possibles ou imaginées, ou qui auraient pu être imaginées. Pascale Tollance souligne cette manifestation de l'indétermination : « […] 'would' also

[82] Ce procédé est courant chez Swift, ainsi que le remarque François Gallix à propos de *Waterland*, lorsqu'il évoque le « refus de la linéarité chronologique » (Gallix 68) chez l'auteur.
[83] Beaucoup d'autres signes éloignent ce roman de la romance traditionnelle, nous l'observerons tout au long de notre travail. Le début est en fait : « Once upon a time, before the boys were killed […] » (Swift 1).

introduces a hypothetic mode, side by side with the numerous occurrences of 'might' that 'conjure the non-existant' in the words of Jane […] » (Tollance 2019, np). L'indétermination temporelle gagne l'indétermination narrative et fragilise le texte au point de remettre en cause la diégèse. Le phénomène, à l'œuvre dans *Saturday*, d'un présent anticipant un avenir angoissant, se retrouve ici d'une autre manière : « The narrative is full of 'would-s' that do not so much open onto a future […] as they enable us to view the present, or the past in the making, from the point of view of the future. »[84] (np) En effet, ici, le présent du récit est délivré depuis le point de vue de Jane très âgée, assez désincarnée, qui semble située hors du temps, presque comme si elle parlait depuis l'au-delà (« Oh, she couldn't remember now » (Swift 101)). Le récit serait alors une entière prosopopée, énoncée dans un entre-deux temporel qui barre la possibilité d'avenir et crée une angoisse similaire à celle perçue dans *Saturday*.

Par ailleurs, comme dans la plupart des romans de Swift, nous sommes en présence de fins multiples comme l'analyse longuement David Higdon dans son article « Double Closures in Postmodern British Fiction: The Example of Graham Swift ». Il montre comment beaucoup de romans de Swift ne présentent pas une fin traditionnelle qui clôt l'histoire mais proposent aux lecteurs des fins multiples qui apportent un sentiment de non-résolution. Il prend l'exemple de *Waterland* et montre comment le roman, qui met en scène Tom, le protagoniste, à deux périodes de sa vie selon les chapitres, est constitué de deux histoires entremêlées, qui se répondent : « *Waterland* thus consists of two intertwined stories, as do all of Swift's novels. » (Higdon 92) Il voit dans ce procédé un caractère du roman post-moderne, qui trouve ainsi un moyen de se terminer sans résolution, et il souligne comment le double caractère de la fin empêche l'histoire du passé de se résoudre, privant la narration de son caractère thérapeutique et apportant une impression de mélancholie (« a sense of melancholy » (92)). *Mothering Sunday* est construit sur un principe similaire, la narration de la vie de Jane le jour du drame se mêlant de manière plus fluide à des passages qui nous font entr'apercevoir sa vie d'écrivaine. Plusieurs fins coexistent ici aussi. La fin de l'histoire principale se termine page 123 avec Mr Niven s'épanchant sur la poitrine de Jane. S'ensuit, clairement isolé par deux lignes d'interruption, une sorte d'épilogue de six pages sur l'amour que Jane éprouve pour Conrad, son auteur fétiche. Le passage se termine par Jane s'imaginant nue à ses côtés dans une scène qui resitue la scène d'amour de départ, la littérature étant devenue l'objet de sa passion. Les deux phrases de *Youth*

[84]Elle ajoute : « By introducing the mode of the future anterior, the text makes us fully aware that the present moment does not exist as such but as an event that can never coincide with itself. » (Tollance 2019, np) ; ce qui constitue une autre interprétation du « contradictory time » (Ganteau 2015a, 157) mis en évidence par Jean-Michel Ganteau.

qui closent le passage, assez lyriques (« *The first sigh of the East on my face. That I can never forget* » (Swift 130 ; souligné dans le texte)), pourraient tenir lieu de fin. Elles apporteraient une résolution élégante, bien que peut-être convenue, au roman, en identifiant l'origine de la vocation d'écrivaine de Jane à ces quelques jours de sa jeunesse, et en intégrant les deux époques. Les deux fins confèrent une indétermination temporelle certaine et refusent d'apporter toute résolution au roman : « The two endings hang suspended in moments unresolved in time […] » (Higdon 93). Néanmoins, cette résolution, déjà indéterminée, est neutralisée par deux pages supplémentaires qui s'ouvrent sur « [s]he would become a writer » (Swift 130). Ces pages sont un tour de force de métafiction où la narration se permet de dire qu'il existe une histoire, celle que nous venons de lire, que Jane adulte ne raconterait jamais. Le monologue narrativisé qui permet de glisser dans la pensée de l'écrivaine et pose l'éternelle question sur le rapport de réalité entre littérature et fiction (« the trade of truth-telling » (132)) semble glisser, dans le dernier paragraphe, dans l'esprit de Swift lui-même (« They would always want even the explanation explained! » (132)) qui délivre sa vision ouverte et ambitieuse mais modeste de la littérature :

> It was about being true to the very stuff of life, it was about trying to capture, though you never could, the very feel of being alive. It was about finding a language. And it was about being true to the fact, the one thing only followed from the other, that many things in life—oh so many more than we think—can never be explained at all. (132)

La responsabilité de l'écrivain est ainsi soulignée, qui témoigne de la réalité de la vie, ici des précaires, mais ne peut pas — et ne doit pas — être totalisant. Higdon cite Berger qui s'intéresse au dilemme de l'auteur post-moderne, à l'intérieur de son roman *G* : « [to] either converge upon a final full stop or else disperse so widely that it will become incoherent… The writer's desire to finish is fatal to the truth. The end unifies. Unity must be established in another way. » (Berger *G.*, 77 ; cité dans Higdon 94) L'unité est apportée, dans le cas du roman de Swift, par le tissage très fin entre le passé et la voix narratrice qui s'apparente à un entretien, mais la (troisième) fin n'est pas totalisante ; elle se place en ouverture, la profession de foi de Swift restant humble et pleine de doutes. L'attention des lecteurs est attirée sur la difficulté de la tâche, mais il n'est pas affirmé solution.

Dans les romans de notre corpus, l'emploi du présent (ou des modaux dans le cas de Swift), remplit plusieurs fonctions narratives différentes, qui coexistent parfois dans un même paragraphe, signant ainsi une atemporalité de la narration. La notion de « temps éclaté » lié au

trauma est ainsi mise en évidence, concernant les précaires. Le présent permet aussi une proximité empreinte de respect avec l'univers de chaque œuvre, qui favorise la perception des lecteurs. Toutefois, son utilisation montre comment se dessine la recherche d'un positionnement éthique de la narration, se transposant sur l'acte de lecture, qui génère une distance éthique incitant à la réflexion.

Ce chapitre a montré comment nos cinq œuvres portent un regard éthique et respectueux sur les subalternes, alertant les lecteurs sur leur état se référant souvent au trauma. Dans le même temps qu'elles nous permettent de voir les subalternes, elles leur donnent une voix propre, tentant de nous les présenter comme personnes à part entière, « dignes d'être pleurées ». Les techniques d'écriture utilisées, de la métatextualité à l'emploi du présent, positionnent les lecteurs dans une relation éthique au sujet. Nous allons approfondir, dans le chapitre suivant, les différents courants éthiques parcourant ces romans.

Chapitre 2
L'engagement éthique des lecteurs

A la lumière des thèmes abordés dans le chapitre précédent, nous voyons se dessiner comment, dans les romans de notre corpus, la perception des invisibles appelle une position éthique. Cette attitude suscitée a commencé à se faire jour naturellement dans notre premier chapitre : les lecteurs jouent le rôle de témoins extérieurs, au sens de Guillaume le Blanc, de l'expérience traumatique, ce qui leur attribue une responsabilité. Nous venons aussi de montrer dans le paragraphe précédent comment l'emploi du présent dans les différentes narrations est un marqueur éthique en ce sens qu'il est le signe d'une position éthique manifeste développée dans les romans : un regard très délicat et respectueux, est posé sur les précaires. Ce regard est ouvert, jamais affirmatif ni totalisant. De surcroît, comme par exemple dans *King* lors de la scène du démantèlement du camp, la narration invite les lecteurs à ne pas s'arrêter au ressenti et à réfléchir au sens de la scène qu'ils observent. Ils ont un rôle actif, sont parfois déstabilisés ; néanmoins, la narration les respecte toujours et ils tendent à tenir une position éthique à la lecture, en écho à la posture humble et déférente de l'écriture.

2. A. Imaginer l'autre, l'empathie nécessaire

De manière continuelle, des jugements éthiques directs sont prononcés comme par exemple dans le roman de Berger, dans le passage où King nous fait part de ses réflexions sur la vie : « The hatred which the strong feel for the weak as soon as the weak get too close is particularly human, it doesn't happen with animals. » (Berger 22) Le narrateur-chien permet de reconsidérer des lieux communs et suscite un recul sur les mots, aiguisant l'attention aux propos, comme ici lorsque King parle d'humanité. Dans *NW* également, des débats éthiques familiers entre les personnages sont constants, amenés de manière plus légère, au détour d'un dialogue, comme lorsque Keisha et Leah échangent sur la vie, à propos du meurtre de Felix : « 'I'm not capable of murder,' protested Keisha Blake. 'Everyone's capable of everything,' insisted Leah Hanwell. » (Smith 199) Dans *Saturday,* la position éthique constamment exposée est la capacité à se mettre à la place de l'autre, à imaginer sa vie, ses pensées, ses sentiments. Se représenter l'autre est nettement affirmé comme une valeur éthique. L'imagination est au cœur du mouvement vers l'autre, imaginer sa condition, ce qu'il ressent, va permettre de mieux se le représenter, de mieux comprendre sa vie et ainsi de pouvoir aller vers lui. Si nous

recentrons sur la capacité à « voir » l'autre, l'imaginer, se mettre à sa place peuvent sembler des comportements intéressants, vecteurs de possibles pour voir les invisibles en particulier. Cette aptitude est détaillée sous de multiples aspects dans le roman de McEwan[85], comme le souligne Barbara Puschmann-Nalenz : « For McEwan, empathy, or feeling for others, is an undisputed central value and as such ethically required. » (Puschmann-Nalenz 2009, 199) De nombreux articles critiques ont relevé les ressorts éthiques de *Saturday*, montrant comment l'imagination, présentée comme une valeur éthique essentielle dans ce roman, favorise l'empathie de manière fondamentale. La capacité à percevoir l'autre est même jugée constitutive du roman par Pascal Nicklas : « The not-knowing of one's position is equally dangerous as not being able to imagine what it is like to be the victim or the object of your actions. » (Nicklas 11)

A l'intérieur même de ce roman, la demande de se représenter la pensée de l'autre est explicite au travers des thèses contradictoires développées, des théories politiques ou des différents points de vue abordés. Des opinions différentes sur la guerre en Irak sont confrontées en essayant d'adopter les deux points de vue, faisant de fait participer les lecteurs à la réflexion, comme le souligne Barbara Puschmann-Nalenz : « […] where will the demand to understand completely, "to inhabit" another mind, steer the reader? » (Puschmann-Nalenz 2009, 199) Au travers des réflexions de Perowne — lui-même pourtant symbole de réussite sociale, même si nous avons souligné sa vulnérabilité — se pose constamment la question de la pertinence de lancer l'offensive contre l'Irak[86], opposant par exemple les thèses anti-ingérence aux récits d'un professeur ayant connu la torture dans les prisons de Saddam Hussein. Perowne affiche ses doutes et présente aux lecteurs les deux postures comme valables. Cette présentation permanente des différents avis, regards, devient une position éthique, caractéristique morale du roman. Le regard porté sur l'autre, entre les personnages, est particulier : la mise en avant de la nécessité de l'empathie va jusqu'à être affirmée dans la diégèse, en montrant comment l'incapacité d'Henry à d'imaginer ce qui se passe dans l'esprit malade de Baxter va mettre en danger sa famille : « Henry, an expert of the brain, fails to empathise and predict how another might feel; he fails to read Baxter's mind and this endangers his entire family. » (Green 64) En même temps, l'ironie qui court tout au long du roman, joue sur la qualité de Perowne en tant

[85] Un crédo de McEwan lui-même est d'être capable de se mettre à la place de l'autre (« the ability to enter into the minds of the people » (Mc Ewan 2001 b), comme il l'a expliqué au lendemain des attentats du 11 septembre 2001 dans une interview célèbre donnée au *Guardian*, intitulé « Only love and then oblivion. Love was all they had to set against their murderers ».

[86] Nous rappelons que *Saturday* est un roman qui se déroule le 15 février 2003, jour de la grande manifestation londonienne contre l'intervention du Royaume-Uni en Irak.

que neurochirurgien, qui a physiquement et directement accès au cerveau des gens, comme une métaphore de l'accès à leurs pensées[87], à son incapacité constitutive à écouter. La dérision ainsi générée coupe court, si besoin était, aux débats sur l'auto-suffisance de Perowne : « McEwan reduces consciousness to brain activity or diseases. But that would be to miss the irony implicit in his dramatization of his protagonist's fantasy of finding the selves of his patients when he cuts open their brains. » (Tougaw 342) La toute-puissance sociale de Perowne est contrebalancée par son handicap relationnel avec ses proches, qui est un indice indiscutable de sa faillibilité dès l'instant où la demande éthique est l'altérité. Toutefois, Perowne parvient à se mettre à la place de Baxter, dans l'esprit de l'éthique du roman, comme le fait remarquer Jason Tougaw : « When Perowne expresses the feeling that the music "seems to be addressed to Baxter alone," he adopts Baxter's perspective—or his fantasy of it, momentarily bridging the divide between himself and this man who is so different from him […] » (350).

Parvenir à imaginer l'autre, *a fortiori* dans le cas où l'autre est précaire ou démuni, peut sembler difficile, la littérature peut nous y aider. Pour « voir les invisibles », *a priori* loin de nous, l'imagination personnelle risque d'être inapte ; il est difficile d'imaginer leur vie, leur propre perception. La lecture, qui permet d'être guidé vers eux par empathie avec les personnages, peut nous aider à approcher leur condition. A propos de *Saturday*, Barbara Puschmann-Nalenz souligne comment les personnages de McEwan nous aident à trouver une attitude possible, à faire l'effort d'imagination nécessaire pour percevoir l'autre différent. De manière traditionnelle, les lecteurs entrent dans un rapport d'interdépendance aux autres par identification aux personnages. Ils peuvent ainsi développer leur imagination pour faire preuve d'empathie dans la vie, comme le souligne Roland Weidle à propos de *Saturday* : « McEwan's view on ethical behaviour is closely linked to our narrative capacity of imagining the feelings and thoughts of our fellow human beings. » (Weidle 60) Par identification classique au protagoniste, la lecture permet d'observer et même de ressentir les ressorts éthiques mis en jeux. Ainsi, lorsque Perowne est amené à s'ouvrir à la littérature suite à l'effet cathartique de la poésie sur Baxter, Theresa Winterhalter voit dans ce processus un catalyseur pour une prise de conscience chez les lecteurs : « Henry is—and by extension his readers are—to apprehend the dynamics of ethical interaction among people. Like, Henry, we are challenged to recognize that our habits of mind can delimit the values we find in the texts we read. » (Winterhalter 342) Elle

[87] Dans son article « Touching Brains », Jason Tougaw, prend *Saturday* comme exemple de « *neuronovel* », un courant contemporain de romans qui traitent de la condition humaine par la métaphore de l'accès direct au cerveau : « These novels are representative of a common literary phenomenon: the dramatization of a fantasy whereby touching brains may reveal the stuff of which self is made. » (Tougaw 336)

aussi montre comment dans *Saturday* le manque d'intérêt littéraire de Perowne le conduit à un manque d'empathie, et comment, à l'inverse, nous pouvons nous ouvrir aux autres par ce qu'elle qualifie de : « attentive reading and the generosity of the imagination » (Winterhalter 361). Un aller-retour permanent s'accomplit entre l'évolution littéraire du personnage de Perowne et l'injonction implicite faite aux lecteurs de faire appel à la littérature pour aider à alimenter cette imagination nécessaire, comme le souligne Barbara Puschmann-Nalenz : « […] how the reader's respond in sharing a specific experience with the characters of the […] novel […] is achieved. » (Puschmann-Nalenz 2009, 200) L'idée intéressante est celle du partage d'expérience par la lecture. Ici, les lecteurs ne sont pas observateurs distants, et, par la qualité du texte, ils partagent les émotions des personnages. On comprend toutefois qu'ils ne peuvent pas prendre part à leur quotidien, ce qui suppose que la vision qu'ils peuvent avoir de leurs vies, emprunte un vecteur différent. La part d'identification possible ne peut être de la projection pure. Dans le cas de *Saturday*, les lecteurs sont maintenus dans un entre-deux, entre une identification partielle à Perowne et une distance ironique permanente[88]. Dans son article de la revue *Etudes britanniques contemporaines*, intitulé « "Who says that poetry makes nothing happen?" Paradoxes de l'engagement chez Ian McEwan », Elsa Cavalié analyse « la capacité qu'a la fiction de McEwan de se dédoubler afin de faire vivre l'événement au lecteur, en général à travers un courant de conscience directement hérité du modernisme, et à lui faire porter un regard critique sur ce même événement. » (Cavalié 2016, np) Elle expose comment le ton du courant de conscience, hérité du modernisme, utilisé dans *Saturday*, autorise ce mouvement dans la pensée de l'autre, tout en maintenant une distance critique. L'accès à la condition de Baxter est encore plus complexe car il n'est proposé que par la voie du regard et des doutes de Perowne. La psychologie du personnage n'est pas directement développée et il apparaît plutôt comme un double négatif du protagoniste, ou comme un symbole du danger qui menace l'ordre établi. Parvenir à imaginer son être est poussé à l'extrême puisque nous avons accès à la vision de son cerveau[89]. Mais ici encore, l'ironie prévaut et la visibilité de son cortex ne nous donne aucun accès à sa condition. Nous reviendrons dans le troisième chapitre sur la distance maintenue, source paradoxale d'engagement.

[88] Peggy Knapp remarque : « […] there is a calibrated distance between Perowne's vantage point and the reader's. This space is opened up through the continual self-reflexivity of the text. » (Knapp 126)

[89] Nous avons relevé en introduction le passage qui nous a permis de considérer littéralement Baxter comme un invisible : « On the table, obscured by surgical drapes, is Baxter, lying face down. All that's visible of him is the wide area of his head shaved to the rear of the vertex, the crown. » (McEwan 247)

Dans les cinq romans du corpus, la littérature nous permet d'approcher les précaires par ses qualités éthiques propres. De ce point de vue, nous venons de développer la spécificité de *Saturday* qui peut se condenser dans la réflexion de Peter Childs : « In terms of art, McEwan's work as a novelist has especially concentrated on the interlinkages between consciousness and emotion affected by the agency of imagination. » (Childs 2009, 24) La critique d'Elsa Cavalié nous permet de rapprocher une fois de plus les mécanismes à l'œuvre chez Smith et McEwan : à propos de *On Beauty* de Zadie Smith, elle comprend ainsi l'attitude demandée aux lecteurs par l'auteure : « For Smith, the novel itself presents the reader with the face of an Other, or rather Others, and therefore calls for ethical responsibility as the very act of reading triggers an empathic response. » (Cavalié 2015, 202) Elle poursuit : « Replacing the human at the core of her fiction, she offers a seductive yet profound insight into the ethics of alterity, as an author who trusts her reader with the empathy leading towards ethical responsibility. » (202) Ces réflexions sur le positionnement éthique de Smith dans *On Beauty* s'appliquent pleinement à *NW*. Par la singularité des personnages et de l'écriture, par l'imagination mise en jeu, la lecture de ce roman met les lecteurs en position éthique d'être dans la capacité de concevoir l'intimité et les aléas de ces vies difficiles. L'acte de lecture permet un entraînement à l'effort d'imagination qui fait souvent défaut, comme le fait remarquer Vico à King dans le roman éponyme de Berger : « Can you imagine these hands when I was eighteen, playing Janáček? No, you can't. » (Berger 34) La demande de positionnement éthique est même parfois prononcée directement par King, dans cette adresse aux lecteurs typique du roman, sur le ton qui nous est maintenant habituel d'autorité respectueuse : « […] in the coat there are many things to understand without knowing why. » (11) Il leur est demandé une confiance, qui n'a pu être gagnée que par la rigueur éthique de la narration. Une posture analogue est aussi agissante pour *Saturday* que Suzan Green considère comme un métatexte : « [constructing] *Saturday* as a meta-text to shift attention to exactly how it is that we know what we know—as well as to explore what we do not yet understand. » (Green 71) L'éthique respectueuse de l'écriture induit en retour un respect des personnes perçues à la lecture, dans une attitude d'ouverture proche de ce que Thomas Docherty propose comme définition de l'acte de lecture[90] : « [the] presiding motivation for all serious acts of reading must be to seek that which cannot be explained, that which exposes us to the foreignness of other minds, other places, other

[90]Dans son article « Migrant Reading », il oppose une lecture qu'il appelle « faible » à une lecture « sérieuse », qui autorise une migration aux lecteurs. Il conclut :« Such "weak reading" merely reinforces a sense that one is secure in one's identity, sure of where one stands. Serious reading, by contrast, opens us to a form of "migration" toward continents unknown and even unknowable. » (Docherty 841)

languages, and other continents. » (Docherty 842) Dans le cas de nos romans, l'acte de lecture est moral par la position demandée au lecteur en réponse à une écriture d'une éthique attentive et rigoureuse. La valeur morale de l'esthétique du texte mise en avant par Martha Nussbaum, celle qui permet une compréhension des autres en développant l'imagination du lecteur, est toujours présente ici, mais l'esthétique est respectueuse, favorisant l'éthique, plutôt que « belle ». Dans les œuvres de notre corpus, ce n'est pas tant le « beau » qui permet au lecteur une posture éthique, mais une position en miroir en réponse à une écriture scrupuleuse et toujours respectueuse de son sujet. Le respect dû à la qualité du texte génère par voie de conséquence le positionnement demandé au lecteur. L'écriture est scrupuleuse, comme par exemple dans *King*, où la narration passe près de manquer de fiabilité (« I'm not sure » (Berger 9)) par souci d'extrême rigueur, ou par crainte d'être incomprise des lecteurs, tant l'entreprise de leur décrire le camp semble importante et délicate. Ce doute implique les lecteurs, provoque chez eux une attention accrue puisqu'ils tentent de discerner chaque détail, ils portent en retour un regard humble et respectueux. L'application de la narration, le sérieux du propos, la recherche de précision forcent l'estime et la disponibilité d'esprit en miroir. L'idée de confiance faite aux lecteurs est intéressante, et est un trait commun à tous les romans du corpus : ce sont des romans à l'abord pas forcément immédiat, mais pour lesquels l'acte de lecture est toujours accompagné et facilité dans sa difficulté. Les lecteurs sont ainsi positionnés de manière responsable face au contenu de ce qu'ils découvrent.

Dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things,* cet effort demandé aux lecteurs est aussi tangible, de manière que nous qualifierions peut-être de moins directe, en utilisant des chemins de traverses, dans la tentative de reconstitution du point de vue, puisque chaque détail d'une scène de la rue nous est donné, nous l'avons vu, par le point de vue d'un personnage. L'effort d'imagination demandé aux lecteurs est nécessaire au premier niveau de compréhension, pour donner un sens à ce qu'ils lisent. Le positionnement de soi est indissociable du rapport aux autres comme c'est vrai pour les personnages du roman, jusque dans les rapports les plus intimes[91] : « […] with a concentrated look in her eyes like she was trying to imagine herself inside him. » (McGregor 69) Les personnages n'existent que dans le regard des autres, ils ne sont présentés qu'au travers du point de vue des autres, établissant ainsi une connexion entre les êtres (« connection between the self and the other » (Lea 2017, 203)). L'idée d'emprunter le point de vue de l'autre est appliquée au premier niveau à la narration, les lecteurs n'ayant accès à ce qu'ils doivent ou souhaitent voir que par l'intermédiaire de personnages, différents.

[91] Nous avons remarqué en introduction l'empathie relevée par Daniel Lea dans toute l'œuvre de McGregor : « McGregor's pathos is humanistic and his empathy is universal. » (Lea 2017, 203)

La focalisation joue le rôle des différents points de vue de *Saturday*, ici, les points de vue s'entendent au sens propre (Daniel Lea parle de « visual sensibility » (205)). En fait, les personnages n'existent dans la narration que les uns par rapports aux autres, comme une construction frêle et instable, qui s'effondrerait si l'on ôtait un seul élément. L'extrait suivant est un exemple de ce que nous avançons ici : « The man in the attic flat of number twenty-one, he is watching the twins boys from next door running in the street, […] he is being watched by the woman lying on the bed behind him. » (McGregor 42) Un gros effort est demandé aux lecteurs pour parvenir à une vision globale, dans le même temps, ils sont les garants de la cohérence de l'ensemble et portent donc la responsabilité de l'existence des personnages. Le beau est à l'œuvre dans la poésie des images qui est une preuve de respect profond des lecteurs et qui leur permet certainement d'être en confiance dans le plaisir de la lecture. Néanmoins, c'est l'action de reconstituer la représentation de la rue qui constitue le fond de la démarche éthique, les lecteurs sont tenus de garder en tête tous les personnages dans leurs individualités ou leurs interconnections, mais ils ne les « voient » pas dans leur ensemble. Le résultat obtenu par l'effort de lecture, s'il est cohérent, ne peut pas être totalisant, autorisant la « pluralité des perspectives » revendiquée par Bourdieu (Bourdieu 1993, 14). Les lecteurs sont ainsi mis en position exigeante mais gratifiante, ils ne subissent pas un discours moral univoque et globalisant, mais savourent au contraire le plaisir de reconstruire les scènes. Ainsi, McGregor s'amuse à nous présenter un espoir de plan de la rue, que nous essayons de reconstituer depuis le début de la lecture :

> The man sitting on his wall, outside number eleven, he is drawing a picture of the street. He has pens and pencils […] and he is drawing a very detailed picture of the row of houses opposite, trying to get the correct perspectives and elevations, trying to capture all of the architectural details.
>
> That is what he wants to get onto the page, all the architectural details. For now there are just a few lines, faintly etched and erased and re-etched, between a scattering of dots and noted numbers and angles. (McGregor 58)

Ce passage, sorte de méta-ekphrasis, ne nous aide pas du tout à nous représenter la rue. McGregor canalise notre concentration de manière vaine, soulignant l'inutilité du désir de tout contrôler. Les éléments relatifs glanés jusque-là prennent forme, mais de manière incomplète. La fragilité de la représentation donnée par le dessin, très flou, est accentuée par le fait qu'il n'existe qu'à travers un double regard, celui de la jeune fille qui observe l'homme assis sur le

mur[92]. Son existence spéculaire dépend de la qualité du regard que l'on doit porter sur les choses : « […] he takes a pencil and sketches in the lines of the rooftop, the ground, the eaves, carefully, hesitantly, joining the marks of the measurements he has made. […] it is very difficult he is thinking. » (59) Une position éthique particulière est demandée aux lecteurs, qui doivent accepter cette relativité sous peine d'être perdus à la lecture. Ils ne peuvent pas avoir un tableau exhaustif et sûr, mais cette incomplétude est vécue comme une qualité, le doute permet le respect des personnages. Comme le précise Christina Chandler Andrews : « [literature] can help us cross the distance between often dissimilar subjective perspectives. » (Andrews 340) Combler la distance ne veut pas dire comprendre parfaitement. Les lecteurs sont amenés à accepter une perception incomplète et certainement imparfaite. Le doute leur est demandé comme valeur éthique, qui caractérise l'acte de lecture et le rapproche de la conception qu'en a Docherty: « For me, it is simply the demand to keep reading, to acknowledge that literature is the name for that which may never be fully available to us but that nonetheless seduces us with the attractiveness of truth without ever satisfying us in our demand for truth and identity. Keats characterized the attitude as a negative capability. » (Docherty 844) Nous avons vu un peu au-dessus comment cette position de doute est aussi très présente dans *King*, annoncée dès le départ par le narrateur : « I'm not sure » (Berger 9). Nous pouvons toutefois remarquer que si doute il y a, c'est sur la manière de nous présenter les précaires, sur la capacité à faire percevoir leur condition, signe du respect qui leur est dû ; *a contrario*, la narration est très sure d'elle lorsqu'il s'agit de dénoncer une société dure. L'attention est ainsi attirée sur la fragilité du sujet et sur la délicatesse et la prudence nécessaires pour l'aborder.

Imaginer la condition des invisibles passe par pouvoir concevoir, à tout le moins envisager, leur souffrance, tant c'est souvent le trait de leur condition qui apparaît en premier lieu. L'imagination peut alors être contre-productive, la vue de la détresse des précaires peut provoquer un rejet, une défense de la personne qui voit. La fiction peut, là encore, permettre une proximité car elle constitue une protection, une distance par rapport à une situation déroutante. Nous pouvons rapprocher ce processus de ce que note Marion Gymnich à propos des œuvres qui traitent de la peur[93] : « […] fiction that depicts fear may arguably also fulfil a 'therapeutic' function by allowing individuals to ponder danger from a safe distance. » (Gymnich 12) Ainsi, la fiction autoriserait une meilleure empathie dans la vraie vie. Elle aiderait

[92] Daniel Lea parle de « narratorial eye » (Lea 2017, 204).
[93] Elle indique : « Fear may be triggered by the perception of physical danger as well as by situations which threaten an individual's self-esteem, […] » (Gymnich 8).

à mieux voir, en dépassant un premier mouvement de rejet, comme nous le suggère King à propos de la réaction provoquée à la vue de l'autre : « Few couples survive the calamity as a couple. The sight of the other makes things worse for each of them. » (Berger 48) Vico et Vica sont capables de se supporter par l'attention vraie qu'ils se portent mutuellement. Nous percevons leur souffrance, elle est explicitée à de nombreuses reprises dans les textes, parfois indicible, comme dans cet extrait du texte de Berger : « Many things conspire to take a name away. The name dies and even the pain suffered doesn't belong to it any more. » (59) Ici encore, la synesthésie privilégie la perception comme vecteur pour faire partager aux lecteurs la souffrance des précaires : « Blood isn't a colour, it's a taste, I growled. » (107) Cette souffrance est étendue de manière poétique aux végétaux dans un emploi de la « *pathetic fallacy* » ramené à l'humilité de la condition des précaires : « And their [the chesnuts'] hot flesh, a little powdery in places and wrinkled in others, is exposed and cries out to be eaten. » (64) Injonction est faite aux lecteurs de la position éthique à tenir, tout en prenant en charge leur effort, comme le fait le narrateur-chien depuis le début : « Where I'm not human at all is that I'm possessive about pain. I mean the pain of others. […] I take over the one who's suffering, and I growl if anybody approaches. » (15) King se place en exemple indiscutable puisque c'est sa nature qui lui dicte son comportement. Nous pouvons supposer que l'humain, les lecteurs, sont appelés à en faire autant, ou du moins à essayer d'adopter une position éthique qui les place en position d'attention aux précaires.

La perception de l'autre est difficile dans le cas de gens très démunis. Ici, l'identification aux personnages est malaisée, la singularité est utile pour un début de regard, d'approche, mais il ne peut pas y avoir identification. Si nous parvenons, même imparfaitement, à concevoir la position de l'autre, elle nous modifie nous-mêmes. Daniel Lea parle de : « alienation in identification » (Lea 2017, 204). Parvenir à nous mettre à la place des précaires nous remet en cause, nous fragilise, comme l'explique Julia Kristeva dans *Etrangers à nous-mêmes* : « Etrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. » (Kristeva 9) En fait, devant la souffrance des autres ou l'étrangeté, « notre capacité d'accepter de nouveaux modes d'altérité » peut se révéler très limitée. Kristeva va plus loin :

> Vivre avec l'autre, avec l'étranger, nous confronte à la possibilité ou non d'*être un autre*. Il ne s'agit pas simplement - humainement - de notre aptitude à accepter l'autre ; mais d'*être à sa place*, ce qui revient à se penser et à se faire autre à soi-même. (25 ; souligné dans le texte)

Donc percevoir l'autre, surtout dans son dénuement ou sa souffrance, est à l'origine d'une profonde remise en cause de soi. Ce phénomène est parfaitement illustré dans *NW*, par la rencontre de Leah avec Shar, la junkie qui fait irruption dans sa maison pour lui réclamer de l'argent. Leah perçoit son dénuement, a un mouvement de compassion vers elle (« [Leah] arranges her face to signify compassion. […] Leah smiles. […] She puts her hands once more on Shar's shoulders » (Smith 6)) et se retrouve happée, dans une identification étrange avec la jeune femme : « They smile at each other in the glass. » (8) Nous l'avons dit, dans *NW*, le spectre social est plus continu et il est plus facile pour les lecteurs de se projeter sur un des personnages. Eux-mêmes reconnaissent des traits de souffrance chez l'autre et éventuellement s'en défendent, à l'instar de Leah dans le roman qui ne peut pas imaginer la vie de Shar, malgré ses efforts (« inability to see through Shar's scam », « this failure of vision »), et dans le même temps reconnaît des traits et la fragilité de sa situation. Les personnages sont des versions différentes de différents degrés d'exclusion, Keisha étant la version la plus poussée du phénomène puisque la même personne est à la fois celle qui a réussi (Natalie), ne pouvant oublier la pauvre qu'elle a été (Keisha). De la même manière, Shar est une sorte de double violent et négatif de Leah, qui fait intrusion dans sa vie comme un rappel d'un possible que cette dernière a évité[94]. Cette intrusion fait écho à celle de Baxter dans la maison de Perowne, négatif nécessaire de la réussite sociale affichée. Dans ces romans, « être à la place de l'autre » dépasse la sensation psychologique en plaçant les personnages dans un spectre social qui intègre les différentes positions sociales, les rendant interdépendantes. Nous reviendrons longuement sur l'aspect social de l'invisibilité, simplement, ici, l'identification à l'autre se traduit dans les romans par une déclinaison sociale des individus dans une chaîne d'exclusion réciproque et graduelle, et « être à la place de l'autre » revient à reconnaître celui ou celle qui pourrait être soi selon les aléas de la vie. Ainsi, voir les invisibles peut engendrer une défense car c'est voir sa propre fragilité sociale. Ici encore, Docherty peut nous aider à comprendre les phénomènes à l'œuvre lorsqu'il explique le pouvoir de la littérature : « […] that literature is fully material. It makes things matter; […] it is literature that *makes* continents and that establishes the differences and divisions that make the very idea of an identity—both personal and national—available. » (Docherty 843 ; souligné dans le texte)

[94] Dans son article publié dans *Contemporary Literature* et intitulé « Zadie Smith's *NW*: Unsettling the Promise of Empathy », Tammy Amiel Houser indique : « Leah is not scared of being robbed by Shar, but rather terrified of *becoming* Shar, of changing places with the begging woman […] ». (Amiel Houser 130 ; souligné dans le texte).

Donc imaginer l'autre, dans le cas de précaires, passe par imaginer leur souffrance, par percevoir leur dénuement. Si l'on y parvient, de manière classique par identification aux personnages, il y a le risque de s'en défendre. Ainsi, une manière de permettre aux lecteurs d'aller vers eux sera de les rendre sensibles à leur vulnérabilité. Le comportement des lecteurs est représenté par celui de Leah lors de la visite de Shar : elle est d'abord effrayée, méfiante puis devant la détresse de Shar, elle se laisse attendrir. Un phénomène analogue courant se passe dans la vie : les personnes sont touchées par un état vulnérable.

2. B. Les lecteurs au cœur d'une éthique de la vulnérabilité

Pour permettre d'aller vers les précaires, les romans nous présentent leur vulnérabilité. L'accès aux précaires est ainsi obtenu par petites touches, par leur singularité, la perception de leur vulnérabilité. Ils sont présentés en premier lieu dans leur vulnérabilité, dans leur intimité, puis, par leur culture, comme par exemple lorsque nous découvrons la femme qui habite au numéro 19 de la rue : « murmuring a song to herself […] and adjusts her head-scarf. She hangs out a row of salwar kameez in different sizes, bright swathes of colour printed on thin fabric, […] » (McGregor 27). Ces descriptions pleines de délicatesse permettent aux lecteurs de s'approcher des précaires en douceur, par le regard, et par les sens. La focalisation sur la mère des jumeaux permet de se mettre à sa place : « She interrupts her murmured song and listens to the muffled rumble of the morning. » (27) La narration enjoint les lecteurs à découvrir l'éveil de la rue au travers de la perception du personnage. L'allitération met en jeu les sens physiques et permet de sentir son souffle. La poésie de la description impose un respect, de sorte que la pudeur du personnage, son intimité, ne sont jamais violées par les lecteurs. Un rapport éthique, nous pourrions dire mutuel, s'instaure entre le narrateur et les lecteurs. Ces derniers sont certes poussés à un positionnement moral par la qualité de la description, dans un processus de l'ordre de celui décrit par Martha Nussbaum que nous avons évoqué au paragraphe précédent. Toutefois, ici, une dimension supplémentaire intervient, c'est la réaction à la lecture devant la vulnérabilité des personnages : dans le même temps qu'ils portent leur regard sur les précaires, les lecteurs se laissent toucher par la vulnérabilité des personnages et deviennent eux-mêmes vulnérables. Ainsi, les cinq romans du corpus s'articulent autour de la vulnérabilité.

Les personnages des romans sont vulnérables, ce qui produit un mouvement de compassion chez les lecteurs. La narration s'emploie à nous faire toucher percevoir — quasi physiquement —, ressentir leur vulnérabilité. Nous employons ici le mot « vulnérabilité » au

sens *ontologique* défini par Nathalie Maillard : « [la vulnérabilité] qui désigne le plus souvent notre fragilité corporelle ou biologique. » (Maillard 197) Percevoir cette vulnérabilité chez l'autre permet un élan, une compassion. De nombreux personnages des romans du corpus présentent une vulnérabilité de ce type, même Baxter, le déclassé de *Saturday*[95], bien qu'il constitue une menace pour Perowne et tout un mode de vie des classes aisées. Les méchants également, aussi dangereux soient-ils pour l'ordre établi, sont vulnérables. Baxter, au-départ très menaçant dans son attitude, l'est de par sa maladie, et une des articulations fortes du roman est le comportement moral de Perowne devant cette vulnérabilité : dans un premier temps il l'utilise, ce qui provoque en lui de la culpabilité et surtout est à l'origine de l'attaque dans sa vie privée. Il la prend en compte ensuite lorsqu'il se met en route pour opérer Baxter et l'opération revêt la solennité d'un rituel de rédemption, rythmé par la musique. Les images, métaphores utilisées pour décrire le travail de Perowne sont belles, émaillées de vocabulaire technique mais très poétiques, presque scandées (« It's two inches or so below the vertex and is large, almost perfectly round […] » (McEwan 248)), et pourraient satisfaire les critères de beauté du texte demandés par Martha Nussbaum pour traduire un cheminement éthique. Cependant, le lyrisme est à peine exagéré, mettant le texte en danger lorsque, à la fin du roman, nous accédons au cœur de l'individu mis à nu sur la table d'opération : « The helpless body is revealed in a hospital gown and looks small on the table. » (256) Baxter est là, présenté comme doublement vulnérable, de par sa situation dans les mains de Perowne, et de par son exposition aux regards, dans une scène d'une forte symbolique éthique : « Baxter's unmendable brain, exposed under the bright theatre lights, […] » (255). Dans le sommeil de l'opération, comme dans une mort simulée, sa vulnérabilité lui permet de retrouver une humanité que son expression simiesque lui refusait jusques là : « […] sleep has relaxed his jaw and softened the simian effect of a muzzle. » (262) La scène présente un lyrisme sur le fil du rasoir qui nous fait osciller entre émotion et légère ironie. Dans *King* également, les personnages du camp sont tous vulnérables et l'accent est mis sur la fragilité de leur état : la première fois que Vica apparaît, elle est présentée associée à quelque-chose de fragile, qu'elle a fait pousser : « Vica's radishes are coming up well. » (Berger 7) Le narrateur lui-même est en danger physique, ainsi que le suggère King lorsqu'il explique la nécessité de raser les murs lorsqu'il se déplace dans la ville : « Otherwise, in this district I risk being picked up as a stray. » (62) Le roman de McGregor,

[95] De manière analogue, dans le roman de Zadie Smith, Nathan, bien qu'il représente une menace et qu'il soit difficile de s'attacher à lui, présente une vulnérabilité ontologique lorsqu'il adopte une position fœtale ou tout au moins enfantine : « Nathan Bogle pulled his knees right up to his chin and put his arms around them. » (Smith 174)

pour sa part, est peut-être celui du corpus dans lequel les personnages sont le plus vulnérables. Ils sont présentés au travers de leur corps, et de la fragilité des fonctions corporelles comme nous en avons donné un exemple au début de ce sous-chapitre.

Nous avons jusqu'ici considéré la vulnérabilité ontologique, corporelle des personnages au sens de Nathalie Maillard, qui appelle chez les lecteurs une attitude éthique de compassion, en nous focalisant sur l'aspect physique de la personne humaine. Cette position occulte la cause sociale de la vulnérabilité, « qui désigne la fragilité de groupes particuliers et des personnes défavorisées dans la société[96]. » (Maillard 197) Nathalie Maillard étend le sens du mot à sa signification qu'elle nomme *anthropologique*, c'est-à-dire « la fragilité intrinsèque du corps, [mais aussi] de l'intégrité psychique ou émotionnelle, ainsi que des capacités humaines importantes. » (Maillard 198) La vulnérabilité anthropologique, comprise dans ce sens, imprègne le roman de Berger : beaucoup de descriptions physiques y sont des signes corporels de souffrance sociale, de désarroi, de confusion, comme par exemple la description qui nous est donnée de Vico : « He looked inexplicable. Like we all do. It is visible under our cheekbones, in the way the skin is pulled around our mouths […] » (Berger 21). La vulnérabilité ontologique trahit la fragilité physique de nos existences, toutefois, elle n'est qu'une partie d'une vulnérabilité plus générale. Beaucoup de descriptions physiques de la déchéance de la condition de précaires sont sans équivoque : elles sont l'indice, ce qui se voit, d'une vulnérabilité plus systémique. C'est la même qui caractérise Shar ou Nathan, les junkies de *NW* : « […] Devastated eyes. What should be white is yellow. Red veins breaking out all over. » (Smith 46) Elle est ici présentée comme la conséquence d'une vulnérabilité liée au déclassement social de l'individu. La vulnérabilité des subalternes n'est pas seulement essentialiste, liée à la nature humaine, mais elle est le résultat de leur statut social, de leur parcours de vie. Le physique est la marque, la trace, du sociologique. Cette vulnérabilité anthropologique prend sa source dans la violence omniprésente dont sont victimes les invisibles. Une des facettes de cette violence est la violence des rues : « On the street there's rape, nothing else, she says. » (Berger 8) En glissant des remarques plus générales, Berger prend soin de montrer que cette violence est systémique, qu'elle n'est pas réservée à King ou à ses comparses, le propos s'élargit au risque encouru du fait du statut de SDF : « […] like they did with the old man by the Central Station. » (31) L'attention des lecteurs, attirée sur la violence

[96]Elle réfère ici à la vulnérabilité sociale définie par Guillaume le Blanc dans *Vies ordinaires, vies précaires*, qu'il nomme aussi *précarité*. « Alors que [la vulnérabilité ontologique] indique la reconduction possible de toute vie vers la mort biologique, [la vulnérabilité sociale] signale la reconduction possible de toute vie à la mort sociale. » (Maillard 197)

qui règne dans la rue, menaçante pour les personnages auxquels ils se sont attachés, est dirigée vers un domaine réflexif plus vaste. Ce mécanisme est aussi à l'œuvre dans *NW*. La violence de rue menace les junkies, mais elle se diffuse ici entre les couches de la société, comme en miroir de la précarité, et revient, comme un boomerang vers les personnages qui tentent de se maintenir à flot. A cet égard, le passage de l'agression d'Olive, le chien de Leah est saisissant de violence ; toutefois, la violence suprême est celle imposée par la précarité sociale qui interdit les soins apportés à la chienne. Nous abordons ici l'aspect social de la vulnérabilité dans son articulation à la vulnérabilité ontologique car dans le cas de grande précarité, les deux aspects nous semblent difficiles à démêler chez un même individu. Nous nous étendrons toutefois beaucoup plus longuement sur l'aspect social de l'invisibilité des précaires dans les chapitres suivants et nous allons pour l'instant nous appuyer sur le troisième sens, *phénoménologique,* de la vulnérabilité, décrit par Nathalie Maillard, pour montrer que les romans de notre corpus mettent en jeu une éthique de la vulnérabilité.

La philosophe Nathalie Maillard, propose une définition de la vulnérabilité, qu'elle qualifie de *phénoménologique*, comme ce « qui désigne notre susceptibilité, comme sujet moral, à être touché par la détresse, la souffrance ou la fragilité d'autrui. »[97] (Maillard 197) Cette approche de la vulnérabilité est cohérente avec le fil conducteur de la phénoménologie de Merleau-Ponty, qui nous a guidé jusqu'ici : la perception, facilitée par la lecture, induit une éthique basée sur une présence corporelle au monde et non sur un code moral abstrait, comme le souligne Christina Chandler Andrews dans son article critique sur *Saturday* : « [these texts emphasize] the phenomenological inescapability of inter-subjectivity and literature's role in reminding us of it. » (Andrews 340) Les questionnements moraux ou les réponses apportées à Perowne, — et aux lecteurs —, par la littérature, le sont par le fait qu'elles soulignent l'intersubjectivité humaine. Comme valeur commune partagée, l'intersubjectivité est au cœur d'une éthique de la vulnérabilité mise en avant dans tous les romans du corpus. La vulnérabilité est ici soulignée comme un lien qui unit les êtres : l'humain n'est pas une entité auto-suffisante, souveraine, mais n'existe qu'en lien avec les autres, qu'en ouverture aux autres dans sa fragilité. *Saturday* est l'exemple le plus édifiant de ce principe car l'intersubjectivité est un thème essentiel du roman. Dès l'épigraphe extrait de *Herzog* de Saul Bellow (« […] what it means to

[97] Elle précise que « c'est un des sens de la vulnérabilité que l'on trouve notamment dans l'éthique de Levinas » (Maillard 197). En effet, dans *Totalité et infini*, Emmanuel Levinas développe l'idée d'un Autre absolu (« Autrui » (Levinas 12) qui est irréductible, et en même temps un constituant essentiel de « la conscience de soi » (231)) : « cette relation avec Autrui comme interlocuteur, cette relation avec un *étant* précède toute ontologie. Elle est la relation ultime dans l'être. » (Levinas 39 ; souligné dans le texte)

be a man. In a city. […] In a mass. […] You—you yourself are a child of this mass and a brother to all the rest » (McEwan *incipit*)), le roman attire l'attention sur l'interdépendance humaine comme dans un cri. Jean-Michel Ganteau analyse ainsi l'utilisation de cet extrait comme emblématique de l'idée essentielle dans l'œuvre de McEwan : « What is voiced from the threshold of the narrative is the ethical belief in the undeniable fact of interdependence. » (Ganteau 2015a, 158) L'auto-suffisance affichée de Perowne, avec en miroir la violence manifeste de Baxter sont mises à mal. Au fil du roman, la reconnaissance de la vulnérabilité en qualité de composante essentielle de l'humain est comme une moelle épinière au cœur des rapports des individus. Cette démarche constitue le cœur du roman de McEwan, qui a plus vocation à être abordé sous l'angle des questionnements d'un homme solitaire et vieillissant (« ageing solitary man » (Ganteau 2015a, 160)) que du chirurgien accompli de la haute bourgeoisie. Le roman entier est placé sous le signe de la vulnérabilité, Perowne en étant l'incarnation (« [Perowne as the figure of] the universality of fragility and of the human as inherently vulnerable » (160)). Les lecteurs restent dans un entre-deux d'interprétation qui vaut autant pour l'appréciation de la vulnérabilité de Perowne établie par Jean-Michel Ganteau, que pour celle de Baxter (Amiel-Houser 132), qui est le méchant et qui représente un danger réel. Il est en même temps très vulnérable, ce qui maintien les lecteurs dans une position intermédiaire qui induit une nuance de jugement, ce qui constitue la force de ce roman, qui présente une éthique de la vulnérabilité au-delà du clivage habituel des bons et des méchants. Nous avons souligné dans l'introduction comment il pouvait être considéré comme l'emblème de la dépossession au sens de Judith Butler et Athena Athanasiou. Jean-Michel Ganteau insiste sur cet aspect du roman de McEwan : « I consider the novel as a lesson in dispossession of the first type defined by Butler and Athanasiou. » (Ganteau 2015a, 160) La dépossession, prise au premier sens de Butler, s'inscrit dans l'éthique de la vulnérabilité, en opposition à une morale d'auto-suffisance et de souveraineté.

Dans ce roman de McEwan, l'écriture elle-même prend des risques et se met en position de vulnérabilité : le fait d'affubler Baxter d'une maladie dégénérative qui le soumet à de nombreux changements d'humeur, le présente comme vulnérable certes, mais apporte aussi une dose d'ironie qui pourrait faire basculer le roman à chaque instant dans la farce. En effet, aussi volontariste que soit l'aspiration de Perowne à se placer dans la peau de « son » malade, l'imprédictibilité de celui-ci étouffe dès le départ les efforts de celui-là. Le lyrisme du protagoniste devant la maladie se teinte alors d'ironie : l'exaltation éprouvée par Baxter à l'écoute de la poésie récitée par Daisy, citée par de nombreux critiques comme une preuve du rôle de la littérature comme opérateur éthique, si elle soulage à la première lecture tant la scène

est bien rendue, peut aussi se concevoir avec dérision. La scène centrale du roman, celle de l'assaut de l'intimité de Perowne glisse ainsi de la tragédie au mélodrame. Dans ce roman, l'écriture joue avec le genre et se met en danger de rompre avec les codes du mode attendu. *Saturday* est considéré comme un roman postmoderne, rendant hommage au courant moderniste, qui a une coloration politique, et sa narration s'autorise une scène centrale d'un genre fragile, qui n'évite le ridicule que par la qualité de l'écriture. Dans un cheminement inverse, si l'on peut dire, *Mothering Sunday* affiche en titre un genre qui serait mineur (« *A Romance* »)[98] et adopte un style apparemment simple si l'on interprète la réflexion faite par la narration comme une suggestion métafictionnelle : « She was disqualified from the upper world in which such dramas were staged. » (Swift 37) Comme le remarque Pascale Tollance, le genre est affiché de manière insistante, en sus du sous-titre, par l'épigraphe (« You shall go to the ball! ») et par l'incipit (« Once upon a time »). Toutefois, depuis la position lointaine où elle s'adresse à nous, Jane prend une revanche sur la vie en prenant sa place dans la littérature en tant qu'auteure, dans le même temps que l'œuvre s'affiche comme une œuvre littéraire élaborée. L'histoire qui lui est arrivée en tant que bonne ne ferait même pas le sujet d'une romance tant la tournure prise par les événements interdit le genre : l'héroïne est volontaire et a une perception aigue de son sort qu'elle relate avec beaucoup de force et d'ironie mordante. Le prince charmant ne lui promet pas un beau mariage (elle se considère même avec une sorte de lucidité acide comme une prostituée), et s'écrase contre un arbre à la moitié du roman. L'œuvre, présentée comme une romance, se révèle déjà, dans un premier temps, être un roman d'apprentissage d'un optimisme fragile[99]. En effet, aussi fort et atypique que soit le parcours de Jane, il dessine en creux le sort de toutes les « Jane » qui ne sont pas devenues écrivaines. Son histoire se termine par une fin « à la Charlot »[100], où l'issue heureuse, tellement improbable, impose sa force, en contrepoint désespéré du cours habituel des événements (« *Mothering Sunday* conveys the exhilarating sense of freedom experienced by a servant escaping through the net of a rigid class system. » (Tollance 2019, np)) Le roman contient dans le ton ironique de la narration tout une critique politique sur laquelle nous reviendrons, mais que nous relevons

[98]Nous avons remarqué en introduction comment le genre de la *romance* anglaise est un genre majeur qui autorise la vulnérabilité. Nous prenons toutefois ici le sens du sous-titre affiché par Swift au sens premier de la romance.

[99]La fin (ou les multiples fins) n'est en aucun cas un « *happy end* » de romance.

[100]Dans son ouvrage *L'Insurrection des vies minuscules* dans lequel il analyse la figure de Charlot comme « l'éternel vagabond ou l'émigrant sans pays » (Le Blanc 2014, 42), Guillaume le Blanc nous met en garde : « Il ne faut pourtant pas s'y tromper. Le « Happy End » est un trompe-l'œil cinématographique, révélant par le contraste de la fiction, la prolifération illimitée des marges des affamés. Charlot est le pauvre universel qui troue le monde de sa présence mais c'est sa persistance, envers et contre tout, qui reste le mystère souverain, non sa dérivation hasardeuse vers une accalmie radieuse. » (52)

ici pour souligner le changement de genre. Elle précise : « I would argue that *Mothering Sunday* is […] the novel in which Swift binds more closely than ever the aesthetic and the political. » (np) Le genre est ainsi beaucoup plus subtil et complexe qu'annoncé. Le roman est en fait une complète métafiction, qui joue avec l'écriture en articulant le parcours de Jane à un hommage à la littérature, et en particulier à l'œuvre de de Joseph Conrad. Pascale Tollance distingue dans cette association une affirmation de l'écriture de Jane, et par là-même du roman de Swift, qui se positionne ainsi dans la grande lignée littéraire : « *Mothering Sunday* does not simply pay homage to Conrad, it inserts itself in that larger text to which every writer contributes in their own way. » (np) La prétention du roman va donc bien au-delà de la « *romance* », ce que les lecteurs perçoivent rapidement et que le fil de la lecture leur confirme. Ils évoluent ainsi vers un positionnement différent en progressant dans leur lecture, leur horizon d'attente est modifié au fur et à mesure qu'ils avancent dans le roman. Donc, suivant des cheminements pour ainsi dire inverses mais similaires dans le brouillage du genre qu'ils affichent, ces romans de McEwan et de Swift s'éloignent du genre stipulé ou implicite, rendant leur esthétique vulnérable. Les lecteurs sont déroutés par la perte des repères esthétiques, ils sont, à leur tour, placés en position de vulnérabilité[101]. La demande d'altérité qui leur est faite pour s'adapter à cet entre-deux constitue pour eux une expérience dont l'issue constructive n'est possible que grâce à une esthétique très maîtrisée. La littérature permet de s'adresser à la vulnérabilité humaine, permet aux lecteurs de ressentir et de vivre cette vulnérabilité : « With *Saturday*, the powers of fiction are solicited to address the human as vulnerable, interdependent, capable to fail, and responsible for the other. » (Ganteau 2015a, 160) Les lecteurs font l'expérience (qui reste bien sûr littéraire) de la vulnérabilité, en se laissant toucher par ces textes hybrides.

Cette notion d'expérience liée à l'éthique de la vulnérabilité appelle en résonance l'esquisse de l'éthique du *care*. Dans le recueil *Qu'est-ce que le care ?*, Sandra Laugier explique comment « [les éthiques du *care*] ont mis la vulnérabilité au cœur de la morale. » (Laugier 2009, 165) En effet, en considérant l'éthique du *care* proposée par Carol Gilligan[102], elle développe l'idée que : « les éthiques du care, en proposant de valoriser des valeurs morales d'abord identifiées comme féminines — le soin, l'attention à autrui, la sollicitude — ont ainsi

[101] Nous trouvons à nouveau ici un lien entre la maîtrise de l'écriture et la position éthique générée chez le lecteur qui dépasse le champ du « beau » qui engendrerait le « bon ».
[102] Dans son ouvrage séminal *Une Voix différente. Pour une éthique du care* (*In a Different Voice*), Carol Gilligan met en valeur un positionnement éthique, essentiellement attribué aux femmes, « une conception morale différente axée sur la responsabilité et la sollicitude [*care*] » (Gilligan 159), qu'elle oppose aux stéréotypes des jugements moraux classiques, appartenant au domaine masculin, qui se basent sur le raisonnement et la morale traditionnelle individualiste.

contribué à modifier une conception dominante de l'éthique. » (165) Cette approche est intéressante pour travailler sur la question de l'invisibilité si l'on tient compte du fait que « le *care* renvoie à une réalité bien ordinaire que nous ne voyons pas parce que précisément elle se définit par l'invisibilité : le fait que des gens s'occupent d'autres, s'en soucient et ainsi veillent au fonctionnement […] du monde. »[103] (165) Valoriser le *care*, reconnaître sa valeur « suppose de reconnaître que la dépendance et la vulnérabilité sont des traits de la condition de tous. » (166) Nous voyons ici que l'éthique de la vulnérabilité et l'éthique du *care* sont intimement liées.

Une des caractéristiques du *care* est d'aider à répondre à la souffrance dans la vie, le *care* permet ainsi de trouver un comportement possible devant le malheur, comme l'illustre le passage de l'accident dans le roman de McGregor : l'homme aux mains brûlées a souffert dans sa propre vie, et lors de l'accident, il prend en charge le père de l'enfant, dans une attitude ferme, presque violente (« The man with the burnt hands turns away, he turns to the boy's father and takes hold of his wrists, pulls them away from his head. It hurts him to do so […] and says, enough, now, this is no good, your boy » (McGregor 268)), qui autorise le *care* : « And the man […] looks down to his son, picks him up and whispers hushush it is okay. » (268) L'éthique du *care*, comme l'éthique de la vulnérabilité ont au cœur l'interdépendance des êtres comme le souligne Daniel Lea à propos de cette scène : « […] as he stands standing in horror, the man with burnt hands experiences an urgent desire of interconnection […] » (Lea 2017, 207). La connaissance du malheur de l'homme aux mains brûlées lui permet d'aller vers un autre être et de le prendre en charge, physiquement. Ici, le *care* permet d'humaniser la souffrance[104]. Reconnaître l'éthique du *care* permet la visibilité des personnes vulnérables ; en effet, l'étude du jeu de regards lors de cette scène est édifiante : l'enfant, frère jumeau du garçon renversé vit une scène traumatique : « The younger twin is standing behind the crowd of people, looking through the gaps […] His mouth is moving, but he is absolutely silent. » (McGregor 267) La scène est trop violente pour lui et nous assistons à l'inscription dans sa mémoire traumatique, de manière parcellaire (« through gaps ») et indicible. Leur sœur elle aussi ne peut (et ne veut) pas « voir » cette scène : « His daughter stands at her window, not watching. She has taken

[103] Nous retrouvons ici , avec le *care* l'idée développée précédemment que l'imagination enrichie par la littérature permet l'altérité car : « la connaissance morale ; par exemple, que nous donne l'œuvre littéraire […] par l'éducation à la sensibilité (sensitivité), n'est pas traductible en arguments, mais elle *est* pourtant connaissance _ d'où le titre ambigu de Nussbaum, *Love's Knowledge* : non la connaissance d'un objet général qui serait l'amour, mais la connaissance particulière que nous donne la perception aiguisée de/par l'amour. » (Laugier 2009, 185)

[104]Un écho à ce mécanisme pourrait se trouver dans *NW* où le personnage de Keisha nous est montré en train de détourner le regard devant la souffrance : « There was a depth of misery in both these faces that Natalie found she could not look at in any sustained way. She turned over the top copy and folded the paper in half. » (Smith 326)

another ribbon and wound it around her face, across her eyes, there is smooth silk where her eyes might be […] » (McGregor 269). Ce jeu de la jeune fille est une incarnation de l'attitude des lecteurs devant la détresse. Elle refuse la perception de la scène, ou peut-être la rend-elle supportable en la filtrant au travers d'un fin voile. Le père, pris en charge, peut à son tour témoigner de *care* auprès de son fils blessé et s'autorise ainsi à voir (« looks down »). Il peut trouver les mots, ou du moins une conduite envisageable, face à la grande détresse. Le *care* permet le regard car il permet d'agir.

Cette dialectique de réciprocité du *care* se retrouve dans le roman de Swift : Jane est au cœur du *care* : elle était orpheline et il a été pris soin d'elle[105]. Sa condition de bonne la place à son tour en dispensatrice du *care*, comme l'atteste par exemple son souci de Mr. Niven. De même, alors que l'on peut supposer qu'elle a élevé Paul Sherigham et qu'elle lui est attachée, la première réaction d'Ethel, la bonne des Sheringham, est : « Then it is just as well, Mr Niven, I came back early, so I can be of assistance. I must have known in my bones something was wrong. That I might be needed. » (Swift 119) Sa condition sociale de bonne est inscrite dans son corps, elle l'a intégrée dans sa nature (pas exactement naturellement)[106], ce qui lui permet d'être dispensatrice de soins dans un moment tragique. L'éthique du *care*, au travers de la condition de bonne, est valorisée dans le roman de Swift, puisque c'est celle qui permet l'écriture : « But only she, perhaps, Jane Fairchild, the maid at Beechwood, would 'write' this scene. » (Swift 106) De même chez Berger, la narration est assurée par King, qui prend constamment soin de Vico et Vica : « Hold on to me, and I placed myself between them, Vica on my left, Vico on the right. » (Berger 171) Réciproquement, la demande de Vico à King lors de leur première rencontre est emplie de *care* (« Would you care to see where I sleep? » (24)), en réponse elle-même à une demande de soin : « Take me now. I wrap myself up from head to foot as a protection against the cold and against the unexpected. » (24) Dès le début du texte, King prend également soin des lecteurs, même si le doute est extrême : « I am mad to try to lead you to where we live. » (5) Dans le cas de *King*, le *care* est sans équivoque au cœur de la narration de par la nature canine du narrateur : « I take over the one who is suffering, and I growl if anybody approaches. It is something I learnt from my mother, and now it's stronger than me. » (15) Donc de deux manières légèrement différentes, l'éthique du *care* présente dans ces deux romans rend possible l'écriture : le *care* exercé par Jane, par sa condition de « *maid* »,

[105] « And, yes, you might say it was her good luck to have been raised in a good orphanage, they weren't all evil places rife with abuse. » (Swift 93)

[106] Le roman *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro montre jusqu'à l'ultime l'emprise de la condition de valet de chambre sur la psychologie humaine.

ainsi que celui exercé par King par sa nature de chien, permettent à la narration d'exister et d'être scrupuleuse (« No, let me correct myself—I often have to » (Berger 32), « No, I have to correct myself again » (37)). Elle supporte une posture au plus près des précaires dans le cas de *King*, et de la vulnérabilité humaine dans *Mothering Sunday*.

Dans *Saturday*, le *care* ne permet pas directement la narration, toutefois, il va autoriser la résolution des questionnements de Perowne : Baxter, qui est un danger incontesté pour Perowne et pour lequel ne peut fonctionner aucune compassion classique, est toutefois très vulnérable, le texte nous le signale explicitement : « Right below that depressed fracture, *vulnerable* to the sharp edges of displaced bone tilted like tectonic plates, runs a major blood vessel, the superior sagittal sinus. » (McEwan 248 ; souligné par nos soins) Dans la scène de son opération par Perowne, qui se situe vers la fin du roman, il est même doublement vulnérable, son cerveau, déjà malade exposé pour être opéré : « Baxter's unmendable brain, exposed under the bright theatre lights, […] » (255). Perowne prend soin de lui, dans un mouvement qui peut servir d'exemple d'altérité (ici encore le texte tient en équilibre précaire entre un lyrisme poignant créé par la beauté des images et une ironie grinçante, frôlant avec le mélodramatique), qui permet à la narration de ne pas être autoritaire et de laisser sa place aux lecteurs dans cet enchevêtrement de vulnérabilité. Dans le passage suivant, cet équilibre est poussé à son paroxysme, la tête de Baxter devenant presque un être indépendant qui s'apparenterait à un nouveau-né :

> [Perowne] prefers to do the dressing himself. […] Holding the five swabs in place with his left hand, he begins to wind a long crêpe bandage around Baxter's head while supporting it against his waist. […] When at last the head bandage is in place and secured, everyone in the theatre, the whole firm, converges on Baxter _ this is the stage at which the patient's identity is restored, […] While Emily and Joan are carefully pulling away the surgical drapes from around Baxter's chest and legs, […] Henry stands at the end of the table, cradling the head in his hands. (256)

Dans ce passage, Perowne retrouve le sens premier du *care*, celui exercé par les soignants, et même par les mères avec leur enfant. Cette attitude permet à Baxter de retrouver une identité. C'est l'expérience du *care* qui permet à Perowne de nouer un lien avec Baxter, lien qu'il avait échoué à créer par ses analyses savantes. Perowne incarne le fait de « retrouver le contact avec l'expérience » (Laugier 2009, 185), ce qui est le cœur de l'éthique du *care*. « Trouver une voix pour son expression [de l'expérience] » (185), est ce que réalise le roman.

Nous avons observé comment, l'éthique de la vulnérabilité et l'éthique du care, intimement mêlées dans les romans de notre corpus, permettent un regard sur les invisibles. L'écriture permet une perception plus riche et différente, en développant l'imagination des lecteurs et en leur permettant d'expérimenter une compréhension différente des précaires. Nous avons aussi vu apparaître l'aspect sociétal de la vulnérabilité très présente dans les œuvres qui nous intéressent. Dans notre troisième chapitre, nous aborderons la reconnaissance des invisibles sous l'angle plus social de l'engagement des lecteurs. Cependant, nous allons auparavant nous attarder sur la notion d'empathie, sous-jacente à toutes les notions d'altérité abordées jusques là.

2. C. Les limites de l'empathie, l'hypothèse de la tendresse

Nous avons jusqu'ici évoqué l'empathie envers les personnages, générée à la lecture des romans, en employant le mot dans son sens courant. Nous avons vu comment, dans le cas des subalternes, la perception de l'autre est difficile et comment y parvenir, même de manière imparfaite, remet en cause notre être. L'empathie envers les précaires est complexe à ressentir car leur condition, dans le cas où elle parvient à être entrevue, peut provoquer une crainte, voire un rejet émotionnel.

Dans son ouvrage *Empathy and the Novel*, Suzanne Keen réalise une analyse singulière des liens entre empathie et littérature, en examinant les mécanismes empathiques à l'œuvre lors de la lecture de romans. Elle identifie deux vecteurs essentiels propres à la fiction, pour générer de l'empathie chez les lecteurs. Le premier, le plus couramment utilisé en littérature, est l'identification des lecteurs avec les personnages (ce qu'elle nomme « character identification » (Keen 93)). Elle donne une image du processus à l'œuvre en ces termes : « books often tacitly ask readers to step in the character's shoes. » (18) L'empathie ainsi ressentie est classique, dans l'identification habituelle des lecteurs au personnage principal du roman, qui est dans notre cas en position de vulnérabilité, comme nous l'avons exposé dans le courant de ce chapitre. Elle ne met pas en avant les qualités esthétiques du roman pour générer de l'empathie chez les lecteurs, citant l'existence de thèses contradictoires, certaines présentant la qualité d'écriture comme un levier d'empathie pour les personnages (on pense ici à Martha Nussbaum), d'autres comme un frein possible, les lecteurs pouvant être aveuglés par leur admiration pour le style (93). Keen relève plutôt des techniques narratives de traitement des personnages susceptibles de provoquer

de l'empathie chez les lecteurs : leur engagement dans des situations « à suspens » ou des contextes qui peuvent avoir un écho chez ces derniers. Elle mentionne aussi le fait de nommer les personnages comme moyen de rapprochement. Cependant, elle reste très prudente sur le rôle de l'organisation du roman (« plot structure ») ou sur l'utilisation des temps (selon elle, l'idée communément admise que le présent permet une identification plus immédiate n'est pas prouvée). C'est en fait une combinaison difficile à analyser de tous ces facteurs qui permet une identification aux personnages. Pour légitimer sa position prudente, elle cite Wayne Booth, l'un des acteurs du tournant éthique (« ethical turn ») que nous avons mentionné dans l'introduction à notre travail : « What we call 'involvement' or 'sympathy' or 'identification', is usually made up of many reactions to author, narrators, observers, and other characters. » (Booth *Rhetoric*, 158 ; cité dans Keen 95) Cette reconnaissance peut tenir à un détail et ne nécessite pas une concordance parfaite avec les personnages, l'empathie envers un animal peut même être possible. Toutefois, nous pouvons imaginer qu'il est difficile pour le lecteur moyen de se reconnaître dans un personnage trop éloigné de lui, si ce n'est par une identification affective, souvent essentialiste, qui peut largement s'apparenter à de la projection. Prétendre s'identifier par exemple à un SDF relève de la projection et dénature la richesse et/ou la justesse des réponses affectives ou cognitives offertes par le récit. Ainsi, percevoir ne serait-ce qu'une partie de sa condition nécessite d'autres moyens qu'une simple reconnaissance.

L'empathie par identification aux personnages est assez peu présente dans les romans de notre corpus. Nous avons montré comment les lecteurs étaient amenés à tenir différentes postures, de témoins par exemple, ou comment ils étaient placés en position de vulnérabilité ; toutefois, ils ont peu le loisir de se laisser aller à des sentiments projetés. Nous avons souligné à plusieurs reprises la difficulté à s'identifier à des personnages en position de précarité. De plus, lorsqu'une identification serait possible, avec un personnage central légèrement plus proche de nous, comme Perowne dans *Saturday*, ou Jane dans *Mothering Sunday*, la narration, très ironique, se charge de nous tenir à distance. Le deuxième vecteur mis en évidence par Suzanne Keen pour susciter l'empathie des lecteurs est celui lié à la narration, aux techniques narratives (« narrative situation » (Keen 96)) ; l'empathie ainsi générée est ce qu'elle nomme l'empathie situationnelle (96). Le point de vue de la narration, la relation de la narration aux personnages (narration à la première personne, focalisation (93)) sont, pour elle, des vecteurs certains d'empathie. Elle prend l'exemple du monologue narrativisé (« narrated monologue »[107], au sens de Dorrit Cohn) dont Jane Austen a été à l'origine : « [narrated

[107]« Accordingly, it [narrated monologue] fluctuates when it is found in the immediate vicinity of the other techniques: when it borders psycho-narration, it takes on a more monologic quality and creates the impression of

monologue] allow[s] smooth transitions between the narrator's generalizations about characters' mental states and transcriptions of their inner thoughts. » (96) Nous avons longuement développé dans ce chapitre comment, dans *Saturday*, l'empathie était affirmée comme valeur éthique, et ce roman de McEwan utilise beaucoup la technique du monologue narrativisé pour nous donner accès aux pensées de Perowne. Cette technique y est utilisée en créant un décalage entre la position réelle du personnage et la représentation qu'il s'en fait, générant de l'ironie, ce qui entraîne une mise à distance des lecteurs, comme lorsque Perowne s'apprête à combattre métaphoriquement comme si sa vie en dépendait lors de son match de squash hebdomadaire : « It's a good shot, but Perowne is in position and nips forward for the kill. He catches the ball […] End of game, and victory. » (McEwan 113) Ainsi, l'empathie situationnelle générée par le monologue narrativisé est ici accompagnée d'une légère mise en recul des lecteurs.

Un autre exemple, caractéristique de ces procédés narratifs, apparaît également dans le roman de John Berger. Vers la fin du récit figure la scène du démantèlement du camp par les pelles mécaniques. Le roman est à la première personne, ce qui remplit une des conditions fortes d'une situation narrative (« narrative situation »), propice à l'empathie. Au moment de la casse du camp, King est bouleversé. Lui qui, depuis le départ, nous guide et nous éclaire sur la vie avec un humour teinté de mélancolie, ne met plus de mots sur la scène, il se contente de hurler à la mort à la manière des animaux (« I was howling » (Berger 178)). La violence de la scène menace la narration d'indicible, le narrateur ne peut plus être actif (« made me howl » (178)), au point que quelques lignes plus loin, il disparaît : « We are their mistake, the dog said. […] His real name's Gianni, the dog told him. » (179) La narration, homodiégétique et intradiégétique depuis le début, devient hétérodiégétique et extradiégétique, assurée par un narrateur qui n'existait pas jusque-là. Les lecteurs, déboussolés, sont projetés à l'extérieur du récit, comme mis à distance, et perçoivent la violence quasi physiquement. Ils deviennent à leur tour victimes (de la narration). L'acte de lecture s'imprègne de la violence faite aux personnages. D'après Suzanne Keen, certaines théories considèrent que seule l'empathie situationnelle peut conduire à une compassion éthique car les lecteurs vont faire appel à une expérience personnelle analogue, ou vécue en lisant, comme dans notre exemple, et vont éprouver des sentiments ou des impressions appropriés, au lieu de projeter leurs propres affects. L'empathie se situe dès lors à la croisée des émotions et de la cognition. Keen prend en compte

rendering thoughts explicitly formulated in the figural mind; when it borders on spoken or silent discourse, it takes on a more narratorial quality and creates the impression that the narrator is formulating his character's inarticulate feelings. » (Cohn 106)

plusieurs avis contradictoires sur leur rôle respectif pour dégager une position synthétique qu'elle exprime ainsi : « Human empathy clearly involves both feeling and thinking. Memory, experience, and the capacity to take another's perspective ([…]) have roles in empathy. Yet the experience of empathy in the feeling subject involves the emotions, including sensations in the body. » (Keen 27)

Tout au long de ce chapitre, nous avons souligné à plusieurs reprises la perception physique des lecteurs, leurs sens étant sollicités, si bien qu'ils sont touchés par la vulnérabilité des personnages précaires. L'écriture de nos romans, en se mettant souvent en position de vulnérabilité, permet aux lecteurs des ressentis empathiques tout en développant une éthique fondée sur une présence corporelle au monde, comme nous l'avons vu. Il est toutefois à noter qu'à l'intérieur même de nos romans, l'empathie peut être dénigrée, comme c'est le cas par exemple dans *NW* où Leah, qui travaille dans une association de quartier d'aide aux démunis, est sujette à des remarques de la part de sa chef de groupe : « This work requires empathy and so attracts women, for women are the emphatic sex. This is the opinion of Adina George, Team Leader, who speaks, who will not stop speaking. » (Smith 31) L'ironie manifeste de ce passage présente l'empathie comme un sentiment spontanément attribué aux femmes, ce que rejette Leah, elle qui pourtant, nous l'avons vu, est capable de compassion envers Shar. Les quelques pages de ce chapitre, tirées de la section « Visitation », nous alertent, comme une indication métatextuelle, sur les limites de l'empathie pour Smith. En effet, lorsque Leah prononce ces paroles : « I AM SO FULL OF EMPATHY, Leah writes, and doodles passionately around it. Great fiery arcs, long pointed shadows » (33 ; majuscules dans le texte), l'ironie à l'égard des conseils de sa supérieure se transforme en colère impuissante devant l'incompréhension dont elle fait l'objet, voire l'exclusion du groupe, liées à son refus de grossesse, au milieu d'une conversation convenue et enjouée autour de la grossesse de l'une de ses collègues. Ces paroles peuvent être considérés comme une antithèse au propos empathique. Dans son article publié dans *C21 Literature: Journal of 21st-century Writings* et intitulé « 'A Passport to Cross the Room': Cosmopolitan Empathy and Transnational Engagement in Zadie Smith's *NW* », Kristian Shaw étudie la réponse empathique à la situation multiculturelle contemporaine dans le quartier populaire du nord-ouest de Londres[108], analysant de manière pessimiste les rapports

[108]« This article seeks to demonstrate that Zadie Smith's fourth novel, *NW* (2012), deviates away from celebratory multiculturalism in Britain, interrogating the struggle between critical cosmopolitanism and melancholia in a twenty-first century urban environment. It will be argued that Smith's limited geographical focus […] intimates that the social constructs of the family and local community are more conducive to developing cosmopolitan empathy and meaningful relations. […] (Shaw 1) The article will concentrate on the characters of Leah Hanwell

empathiques entre les personnages d'origines diverses, et concluant ainsi : « The practice of empathy in [*NW*] fails to engender the dissolution of prejudices and stereotypes, pointing to inherent cultural and racial divisions. » (Shaw 8)

A ce stade, il est utile de spécifier ce que l'on entend exactement par le mot d'empathie : Suzanne Keen se tourne vers les neurosciences et reprend une définition de l'empathie développée par le psychologue Martin Hoffman[109]. Il la définit en lien direct avec le rapport aux autres : « an affective response that is more appropriate for another's situation than one's own. » (Hoffman *Empathy and Moral Development*, 4 ; cité dans Keen 16) La nuance est faite, de manière assez canonique, entre empathie et sympathie : l'empathie étant le sentiment direct (« I feel your pain »), la sympathie étant le sentiment généré (« I feel pity for your pain »)[110]. Nous retiendrons des analyses d'Hoffman que l'empathie est spontanée, naturelle, relevant du domaine de la contagion émotionnelle[111]. Elle n'est pas forcément réservée aux humains (elle peut concerner les animaux), bien que l'absence d'empathie soit souvent un signe de trouble psychologique. Elle est un premier mouvement de prise en compte de l'autre qui peut donner lieu, au fur et à mesure de la maturation sociale de l'individu, à de la sympathie ou de la compassion, mais aussi — et c'est moins évoqué dans le sens commun — à de l'angoisse ou de la détresse, voire de la culpabilité, qui provoquent alors un rejet de l'autre (Keen 18-19). Tous ces sentiments peuvent être mêlés et la culpabilité peut aussi être à l'origine d'action envers les autres. Ainsi, le lien entre empathie et altruisme n'est ni univoque, ni spontané. D'après Hoffman, l'empathie est naturelle, ce qui l'est moins, c'est la transformation de ce premier mouvement en comportement altruiste, éthique, vers l'autre, ce que Suzanne Keen nomme dans la préface de l'ouvrage : « 'prosocial' helping behaviour » (Keen xxii). Elle souligne comment Hoffman met en évidence ce qu'elle nomme « the possible paths from empathy to mature sympathy » (16), et relève le fait que même lorsqu'une personne ressent de l'indignation à la vue du sort d'une autre, ou perçoit une injustice (ce qui constitue déjà un degré avancé vers la prise en compte de l'autre sur le chemin de l'empathie), le mouvement — personnel ou social — vers cette personne n'est pas automatique : des facteurs comme la distance à la personne (géographique ou affective), l'accoutumance au malheur, entrent en ligne de

and Felix Cooper, whose lives interrogate the feasibility of practising cosmopolitan empathy in a contemporary urban environment. » (6)

[109] Martin L. Hoffman est un psychologue américain, professeur émérite de psychologie clinique et de développement à l'Université de New York.

[110] Elle remarque que les définitions sont données pour des émotions dites négatives (la douleur, la détresse de l'autre), mais pourraient s'appliquer à des émotions positives de bonheur, d'exaltation, d'allégresse.

[111] Il inclut dans l'empathie la réaction involontaire d'un bébé qui pleure en entendant les pleurs d'un autre.

compte[112]. Elle explique cependant comment l'empathie générée par la littérature induit plus facilement de la sympathie car la plupart des romans invitent les lecteurs à se mettre dans la peau des personnages, au moins en général du personnage principal. De plus, ils savent qu'ils peuvent à tout moment abandonner le livre et sont donc protégés de la détresse, *a fortiori* de la culpabilité vis-à-vis de la souffrance des personnages (28). Ainsi protégés, ils deviennent plus sereins et plus disponibles aux malheurs des autres.

Qu'il s'agisse d'empathie ou de sympathie, le caractère passif de la réaction, due justement au caractère automatique de l'empathie, nous semble contreproductif dans la réponse face à des personnes très démunies. Voir les précaires, donner la parole aux subalternes passe par une posture plus active. A la lecture des romans du corpus, nous ressentons des émotions. Toutefois, nous ne sommes jamais accablés par le sort des personnages, vis-à-vis desquels, pourtant, nous développons une sorte d'inclination. Nos romans ne sont pas non plus des dystopies, qui créeraient plus de recul mais laisseraient les lecteurs anéantis. Nous avons même remarqué dans l'introduction combien les romans de notre corpus étaient attachants alors même qu'ils évoquent des sujets très graves et arides — nous avons même employé le mot « tendre », dans son sens commun.

Cette dernière remarque nous pousse à nous tourner vers la notion de tendresse développée par Laurent Tigrane Tovmassian[113], qui est un psychanalyste français contemporain. Tovmassian explique comment, lors d'une thérapie, un lien d'empathie nécessaire au recouvrement s'établit entre le thérapeute et l'analysant. Il cite Serge Tisseron qui a souligné que c'est « l'établissement d'un lien d'empathie réciproque, c'est-à-dire de reconnaissance mutuelle, qui est la condition de la mise en place d'une relation de symbolisation partagée »[114] (Tisseron *Fragments d'une analyse empathique*, 169 ; cité dans Tovmassian 101). Il en déduit, dans le sillage de Serge Tisseron, qu'« en elle-même

[112] Suzanne Keen va jusqu'à poser directement la question du rôle éthique de la littérature dans nos sociétés. Dès le début de l'ouvrage, elle s'interroge : « If novels do cultivate reader's empathy, and if empathy undergirds both caring and justice in society, then fiction apparently has a vital job to do today. » (Keen 20) Dans le 6eme chapitre de son ouvrage, intitulé « Contesting Empathy », elle exprime sa prudence vis-à-vis de ressentis ou de propos intuitifs que nous pouvons avoir concernant l'empathie : pour elle, de l'empathie, sentiment naturel, à l'altruisme, n'existe aucun lien mécanique.

[113] Laurent Tigrane Tovmassian est Docteur en psychopathologie fondamentale et psychanalyse. Psychanalyste, Membre associé du PCPP Paris Descartes. Co-responsable du groupe de recherche sur les psychotraumatismes du CRPMS Paris-Diderot, et auteur d'ouvrages sur le trauma.

[114] Dans le paragraphe « Empathie et résonance », il précise :« L'émotion du patient et celle du thérapeute se trouvent amplifiées sans qu'on puisse dire précisément lequel des protagonistes a mis ce processus en route. » (Tovmassian 101)

l'atmosphère empathique acquiert une valeur thérapeutique. »[115] (Tovmassian 101) Lors de la cure psychanalytique, l'empathie permet les conditions du transfert. Toutefois, lors d'analyses ou de psychothérapies de personnes ayant subi des traumatismes extrêmes, entraînant l'annihilation psychique, Tovmassian constate que l'empathie seule ne suffit pas pour réparer la « rupture provoquée par l'effraction traumatique » (106). Il a constaté de la part des patients « le besoin d'une compréhension, d'une reconnaissance propre à l'empathie de la spécificité de leur souffrance, mais aussi et au-delà, d'un refuge, un besoin d'une proximité affective procurée par l'environnement, […][116] » (99). Il remarque que, lors de thérapies ayant trait à des traumas très lourds, le sentiment d'empathie entre le thérapeute et son analysant n'est pas suffisant. Pour lui, ces cas nécessitent une « réponse adaptée, c'est-à-dire portant une dimension soignante, une possibilité d'accueil, de contenance de la détresse vers sa transformation. » (102) Cette réponse « dépass[e] le sens de l'empathie et de la reconnaissance. » (102) Nous retrouvons ici l'idée du *care* dans la dimension soignante, mais cette remarque de Tovmassian va plus loin, ou donne un sens plus actif au *care* : elle contient une dimension active d'étayage, de prise en charge, qui va permettre au patient de passer du stade auto-conservatif (première définition de la tendresse par Freud (103)) à un stade de libido retrouvée. Il explique comment Freud donne deux définitions presque contradictoires de la notion de tendresse : un sens du mot peut être donné par « la partie commune [que nous partageons avec tous nos semblables], cette chose commune a trait, de façon fondamentale, à l'auto-conservatif, la survivance et au vital. » (102) Il détaille la manière dont Freud a donné, au cours de ses travaux, deux définitions presque opposées de la tendresse : l'une définie comme « courant tendre (1912), qui correspond au choix d'objet infantile primaire, se dirige sur les personnes qui donnent les soins à l'enfant et se fonde sur la « pulsion d'autoconservation » » (103), l'autre comme « pulsion sexuelle inhibée quant au but (1921) »[117]. Il propose un troisième sens du mot, comme « ce qui fait le pont entre les deux registres » (108), qui unit justement ces deux définitions : la tendresse, selon lui, peut être considérée comme l'action qui relie ces deux états *a priori* opposés. Elle permet de passer d'un état-refuge, dernière position tenable dans le cas d'un trauma très fort, à un retour vers une

[115] Se référant à Nicolas Georgieff, il propose de comprendre « les éléments conscients colorés d'affects à l'égard d'autrui comme des états mentaux secondaires au processus empathique, comme des réactions à l'empathie spontanée inconsciente. Sympathie, compassion, antipathie, indifférence. » (Tovmassian 100) Nous retrouvons ici, transposée à la psychanalyse, la nature première de l'empathie, transformée en différents affects selon le cas, qui était mise en avant par les neurosciences.

[116] « Comment qualifier cette proximité affective ? Il ne s'agit pas d'amour aliénant, encore moins de la haine, c'est souvent la tendresse qui est portée et quêtée par le discours et transfert des patients. » (Tovmassian 99)

[117] Tovmassian souligne comment ces deux définitions ont donné des courants différents dans la psychanalyse contemporaine : « les deux conceptions antagonistes de Freud se retrouvent toujours clivées chez nos contemporains. » (Tovmassian 105)

reprise d'affects plus normaux mettant en jeu la libido. La démarche du thérapeute, dans le cas de traumas très graves, implique de la tendresse plutôt que de l'empathie, pour être précis, en sus de l'empathie. La tendresse devient alors l'action d'étayer, de porter, de donner un cadre.

L'idée d'étayage, de cadre, nous semble intéressante et légèrement différente de ce qui est généralement entendu dans le *care*. Elle contient la notion de support, de portage, d'accompagnement, au-delà de la réaction compassionnelle. Ainsi, Tovmassian explique comment, lors de la thérapie d'un patient victime d'inceste, il l'a « métaphoriquement « pris tendrement dans les bras », en une contenance qui romp[ait] le cycle de la répétition. » (106) Pour revenir à notre corpus, ce geste de prendre dans les bras, se retrouve dans *Saturday* dans le passage que nous avons déjà cité dans le sous-chapitre relatif au *care*, dans lequel Perowne berce la tête de Baxter comme il bercerait un enfant (« Henry stands at the end of the table, cradling the head in his hands » (McEwan 256)). Lors de cette scène, l'idée de cadre, d'étayage, de support est présente, légèrement différente de l'idée de *care* : « Holding the five swabs in place with his left hand, he begins to wind a long crêpe bandage around Baxter's head while supporting it against his waist. » (256) Le passage se poursuit par : « Henry feels he could almost mistake it for tenderness. » (256) La tendresse y est littéralement évoquée et nous pensons que nous pouvons, ici, lui donner le sens proposé par Tovmassian.

Comme nous l'avons fait en étudiant les ouvrages de notre corpus sous l'angle du trauma puis sous celui de l'éthique de la vulnérabilité, nous pouvons essayer d'observer la tendresse à l'œuvre dans les différents romans. Nous avons souligné en introduction que les romans n'étaient pas des dystopies ni des réquisitoires, et qu'ils étaient même tendres, le mot à ce stade relevant du sens commun. La situation difficile des précaires y est abordée comme si les lecteurs se situaient à leurs côtés, avec tendresse et parfois humour. Les romans sont ancrés dans la réalité, les responsabilités sont claires et sans équivoque, l'aspect politique y est abordé — nous y reviendrons. Toutefois, ces textes ne sont pas arides ni démoralisants, pas candides non plus. La révolte, si révolte il y a (en particulier dans le cas de Berger), n'est pas proférée par les personnages, c'est à la lecture qu'elle peut éventuellement être ressentie. En effet, le roman de Berger par exemple, insiste sur des signes de tendresse de la part de personnages, aussi démunis soient-ils. Un exemple possible est celui de Joachim, l'un des SDF du camp, qui affirme la valeur d'un lien tendre vis-à-vis de son chat : « At night, Joachim told me, when Catastrophe lies with me, she purrs, which is more than you do, King, you with your fucking fidelity. » (Berger 11) Le choix du nom du chat (« he has a cat called Catastrophe » (11)), est en phase avec le ton du roman, d'une ironie triste, qui dénote la lucidité et le recul quasi permanent de la

narration. Cette tendresse devient déchirante lorsqu'elle persiste lors de l'attaque du camp, Joachim, désemparé, tentant vainement de protéger l'animal : « Nearby, the man was crawling on all fours, with Catastrophe tucked into his leather jacket. » (182) Les rapports tendres ne résistent pas à la violence sociale. Il semble que, dans le roman de Berger, la tendresse définie par Tovmassian ne peut pas se réaliser dans ce monde si violent. Elle apparaît plutôt en creux, comme ce qui ne peut pas être, lors de la phrase terrible qui clôt le roman : « There are no arms to lie in. » (189) L'affirmation est d'autant plus dure qu'elle est précédée d'une déclaration d'amour, presque christique à Vica : « You Vica, you darling, were blue as a prayer. » (189) Cette fin, si poignante est emblématique de ce que nous essayons d'exprimer : elle est un constat terrible, une manière de dénoncer la situation en humanisant « en creux » la situation des victimes. Cet étayage dont ils auraient besoin leur est refusé. Reste le vide. Ce procédé est plus fort qu'une critique directe parce qu'il passe par le ressenti, les lecteurs faisant ainsi l'expérience de ce qui n'est pas donné aux précaires : ils sont mis en position d'inutilité, au moment même où ils assistent à la scène, ils perçoivent une situation qui les exclut affectivement pourrait-on dire. Même si, à cet instant leur imagination fonctionne à plein, ils ne peuvent fournir ce soutien, cet étayage qui permettrait une amélioration de la situation de King. La frustration ressentie est réelle car, une fois de plus, ils ont été sollicités par la narration pour entrer dans une logique de tendresse avec les personnages comme par exemple lorsque Vica a besoin d'intimité : « When a woman has so little privacy, it's good at certain moments if a small curtain can be made for her with words. So I'll tell the story about the swallow. » (29) Ici, le narrateur fait preuve d'une autorité qui ne lui est pas habituelle, barrant l'accès de la scène aux lecteurs, et la remplaçant par le conte de l'hirondelle. S'ils continuent la lecture, ils acceptent de fait de ne plus regarder, la digression étant une sorte d'allégorie poétique, montrant la vulnérabilité d'un oiseau pris au piège d'une pièce close, parvenant à retrouver sa liberté à force de persévérance et de souffrance. L'image est un peu naïve mais peut-être la narration fait-elle appel, ici, à la « childish naivety » dont nous avons parlé précédemment. A la fin de l'histoire, la lecture reprend le cours des événements qu'elle avait abandonné : « Vica has arranged her skirt and is walking back home. » (30) Ce passage demande du respect aux lecteurs, toutefois, ce respect se veut tendre (« a small curtain […] made for her with words »). Nous remarquons ici comment Berger fait appel au registre poétique lorsqu'il souhaite créer de la douceur ou de l'intimité avec les personnages[118]. De la même manière que nous avons

[118] A cet égard, nous pouvons donner comme autre exemple une description physique de Vico : « He [Vico] has black eyes. Each one like a black stone in a paw print made in sand still wet from the sea. The stones keep very still. His hands, with their thin, cracked fingernails, are small and delicate, like a girl's. Yet covered with calluses

remarqué que les lecteurs pouvaient jouer le rôle du « témoin extérieur » dans le cas du trauma, ils sont ici positionnés en fournisseurs de tendresse pour les personnages. Il ne s'agit ici que d'un parallèle, bien sûr, les lecteurs ne sont pas thérapeutes, mais cette posture peut permettre, en étant plus active (nous repensons ici au « agir » du *care*), de tenir une position plus engagée que de simplement développer l'imagination. De cette impuissance naît peut-être une révolte sourde mais durable, plus ancrée, plus précise que le serait une révolte classique devant le malheur du héros. Un premier niveau serait l'empathie (par identification, puis narrative), qui pourrait se muer en posture équivalente à la tendresse du thérapeute. La vision qui nous est donnée des précaires devient alors différente, peut-être parce que cette tendresse spontanée est aussi une tendresse au sens de Tovmassian. Les lecteurs perçoivent la possibilité d'étayer, d'accompagner et prennent donc une responsabilité différente.

Un procédé assez similaire est à l'œuvre dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things*. Comme dans *King*, les rapports entre les personnages sont imprégnés de tendresse, à l'instar de la mère des jumeaux envers ses enfants ou du vieux couple de l'appartement numéro 20. Des personnages, dont on l'attend moins, font aussi preuve de tendresse, à la manière de l'une des jeunes du numéro 17 : « The girl with the army trousers closes her eyes and collapses into the bed, adjusting herself gradually against the outline of the other girl's body, wrapping around her like a nutshell. » (McGregor 18) La tendresse, au sens classique, existe aussi dans le regard que portent certains personnages sur leurs semblables : « The old man laughs quietly. He likes the twins, they're funny, they remind him of his great-nephew, the same energy, the same cheek. » (60) Comme dans *King*, les lecteurs sont pris dans cette toile de tendresse. Dès lors, à la fin du roman, lorsque l'enfant se réveille dans l'ambulance, que la tension narrative est à son paroxysme, l'indifférence du monde tombe comme un coup pour clore le roman : « […] dozens of feet resting on accelarators, dozens of pairs of eyes hanging on the lights./All waiting for the amber./All waiting for the green. » (275) Ici également, le contraste est frappant avec la phrase précédente, aux sonorités très douces, aux échos de scansion poétique : « Nawaz wakes gently, lifted through a gap in the way of things. » (*275*) Ces quelques lignes de la fin, ici comme dans *King*, soulignent l'absence de tendresse à l'égard des précaires. Le regard des passants, rivé aux feux tricolores, est obscène, loin de celui dont auraient besoin les invisibles. Pour mieux comprendre le mécanisme à l'œuvre, nous pouvons étudier *NW*, roman dans lequel l'hostilité

and grey—as if he had been working for years with lead or some other metal. » (Berger 23) La poésie est simple mais pas mièvre, la vulnérabilité de Vico est aussi sociale, son corps est associé au paysage, nous reviendrons sur ces associations dans la deuxième partie.

et l'égoïsme présents dans la société sont aussi révélés[119]. En effet, lors de l'agression de Leah et de son mari, qui donne lieu à l'agression physique de leur chien Olive, l'environnement social est, ici encore, indifférent à leur détresse : « In the corner of her eye she [Leah] observes a young white couple in suits crossing the road to avoid them. No one will help. » (Smith 81) La critique est à la fois raciale et sociale, très claire et très forte tout en étant ramassée en une phrase qui adopte le point de vue de Leah. Le « no one will help », pourrait faire écho au « there are no arms to lie in » du roman de Berger ; dans les deux cas, il n'y a pas de refuge. Cependant, l'effet produit n'est pas le même car la remarque n'arrive pas dans un univers baigné de tendresse (la phrase en elle-même est plus factuelle, moins affective). Dans le roman de Smith, la critique sociale est très claire, même si elle est menée de manière subtile, toutefois elle se maintient dans un registre classique, qui relève autant du raisonnement que du ressenti, comme observé dans les deux romans précédents. Le procédé fonctionne s'il y a eu tendresse entre les personnages, tendresse dans la narration, ce qui n'est pas vraiment le cas dans *NW*. Si les lecteurs sont enclins à adopter une posture tendre au sens de Tovmassian, ils sont mis dans une position de frustration qui les implique dans le sentiment de révolte perçu, lorsque le texte leur indique que cette attitude n'est pas possible, ou plutôt n'est pas adoptée par ses semblables. La réaction de révolte elle-même passe par la perception de l'absence de tendresse.

De la même manière que, dans le cas de traumas graves, l'empathie est imparfaite pour assurer le succès thérapeutique, elle l'est certainement pour percevoir la condition des précaires. D'autres rapports ou sentiments nécessitent d'être mis en jeu, plaçant les lecteurs en position de pouvoir être actifs. Plutôt que d'aller vers la personne dans un mouvement d'empathie ou de sympathie, le mouvement peut être inverse : la prendre, l'amener vers soi. La perception, quasi physique, de la détresse peut être un mouvement qui n'est ni recul, ni élan vers le précaire, mais une mise en motion du subalterne, vers soi, ou vers une structure (qui peut être métaphorique) accueillante, hospitalière (au sens de l'hospitalité). Nous avons souligné au début de ce chapitre comment la souffrance des précaires pouvait provoquer la remise en cause de soi. La conscience d'une vulnérabilité partagée peut permettre ce « mouvement de » dans une posture d'accueil, plutôt qu'un « mouvement vers » fondé sur l'affect. La tendresse suppose une réserve, ce qui est moins le cas de l'empathie, elle est à l'origine d'une motion de l'invisible. Elle demande aux lecteurs d'être actifs mais paradoxalement effacés, tournés vers l'autre dans la proposition de refuge qu'ils lui offrent. Cela nécessite de l'empathie au départ, mais les neurosciences,

[119] Pour cet aspect de la relation au lecteur, *Mothering Sunday* ne peut pas nous aider tant Jane ne peut s'autoriser aucun penchant tendre si elle veut survivre (il y a un lâcher-prise, un laisser-aller dans la tendresse qu'elle ne peut se permettre), et tant l'écriture est tendue et teintée d'ironie tout au long du roman.

comme la psychanalyse s'accordent à dire qu'elle est spontanée et qu'elle peut prendre le rôle d'élément déclencheur. C'est la transformation de ce mouvement, ou plutôt de cette réaction, qui peut se faire avec une retenue, une réserve quant à l'affect, soi-même restant comme un support, un étayage pour aider à sortir les autres de leur condition de précaires. Nous parlons bien sûr ici de tendance, de mouvement, de posture, induits par la lecture, la réalité étant forcément beaucoup plus complexe. Toutefois, cette idée de « mettre en mouvement » propose une attitude très originale devant les précaires, la différence fondamentale se situant dans l'« agir » par opposition au « subir ». D'autres rapports, sentiments, ou registres éthiques nécessitent d'être mis en jeu. La tendresse, au sens de Tovmassian, fournit un modèle de comportement éthique qui permet une mise en motion du subalterne, à tout le moins une possibilité d'accueil, d'hospitalité.

Dès lors, la réaction d'empathie première est transformée et enrichie en un mouvement de tendresse, tourné vers l'autre dans la proposition de refuge qu'on lui offre. Cette posture suppose une retenue, une réserve quant à l'affect, soi-même restant comme un support, un étayage offert aux subalternes. Cette idée de « mettre en mouvement » propose une attitude originale devant les précaires, la différence avec des sentiments d'empathie ou de compassion se situant dans l'« agir » par opposition au « subir ». Les romans de notre corpus, en provoquant sans cesse l'implication des lecteurs, en les sollicitant, leur font percevoir cette capacité d'action. Ce point de vue pose la question de l'engagement des lecteurs que nous allons aborder dans notre troisième chapitre de cette partie sur perception et singularité.

Chapitre 3
De l'engagement éthique à l'engagement social

Nous avons mis au jour dans le chapitre précédent diverses réactions suscitées à la lecture des romans de notre corpus. Nous avons remarqué qu'ils placent les lecteurs au cœur de relations éthiques — relevant essentiellement d'une éthique de la vulnérabilité — les amenant à évoluer de l'empathie à la tendresse. Cette tendresse, au sens de Tovmassian, réclame une position plus active des lecteurs, l'empathie les maintenant dans un registre de réactions plus subies. Dans ce troisième chapitre, nous allons observer que cette tendance révèle la manière dont les romans de notre corpus impliquent les lecteurs dans une relation agissante à la lecture, induisant une mise en visibilité engagée des précaires.

3. A. La demande de considération

La tendresse, permettant d'offrir un étayage lors de la thérapie de traumas sévères, suppose une posture plus active que la simple empathie, laquelle, même muée en sympathie, semble plus passive. Cette nuance, entre posture active et plus passive, évoque l'opposition que Marielle Macé met en lumière, dans son ouvrage *Sidérer, Considérer*, entre la sidération et la considération.

En effet, dans ce court essai, Marielle Macé se penche sur nos représentations des campements de migrants. Elle y affirme ce qui, selon elle, devrait être notre posture face à leur dénuement et insiste sur la responsabilité que nous avons de leur accorder toute notre attention[120]. Elle aussi oppose deux types de mouvements dans la réaction devant leur situation, dont le premier s'apparente à la sidération : « Le sujet de la sidération […] se nourrit d'images ou il reconnaît la relégation, la misère, la souffrance, auxquelles il s'attend — et dans cette reconnaissance est sa vertu, sa compassion. » (Macé 26) Cette phrase éclaire avec beaucoup de précision ce que nous avons essayé de montrer quand nous parlons de projection essentialiste : le sujet de la sidération, même animé d'une compassion sincère, perçoit dans la misère de l'autre sa propre misère. Marielle Macé fait retour à l'étymologie du mot « sidérer », issu du latin *sidus*, *sideris* qui signifie « étoile », pour tenter d'en cerner le sens et ses conséquences implicites : « il y [sidérer] est question de subir l'influence néfaste des astres, d'être frappé de stupeur. »

[120] « Il faut en permanence penser à cela [camp de migrants] et à tout ce qui s'y rapporte […], à ces seuils démultipliés, à ces espaces inhabitables et pourtant habités, à ces migrants qu'on saisit alors par leurs peines et leurs pertes, […]. Mais je voudrais tenter un chemin différent, […] tenter de parles des vies qui aussi se tiennent, tentent de se tenir ou ont à se tenir en plein campement ; » (Macé 22).

(Macé 25) Elle ajoute : « Car sidérer, se laisser sidérer comme il faut le faire par tout ce qui est en effet et sans trêve sidérant, c'est pourtant aussi rester médusé, pétrifié, enclos dans une émotion qu'il n'est pas facile de transformer en une motion, […] » (23). Nous retrouvons ici, exprimée dans le langage de la philosophie, l'idée de « subir » que nous avons abordée en nous aidant du vocabulaire de la psychanalyse, idée associée à l'émotion ressentie avec l'empathie, par opposition à une motion possible (par l'action d'attention extrême, d'étayage). Ici, la valeur mise en face de la sidération est la considération : « […] et alors et surtout du mouvement non plus de sidération mais de considération qui devrait nous animer ; de considération c'est-à-dire d'observation, *d'attention*, de prévenance, d'égards, *d'estime*, et par conséquent de réouverture d'un rapport, d'une proximité, d'une possibilité. » (22 ; souligné par nos soins) La qualité d'attention est fortement demandée aux lecteurs dans les romans de notre corpus. L'attention aux précaires permet leur mise en visibilité. Dans *King*, les lecteurs sont soumis à l'autorité bienveillante du narrateur qui les exhorte à porter un regard attentif et respectueux sur les personnages. Les exemples abondent, et nous avons observé la manière dont la narration se permettait de suspendre notre regard pour préserver l'intimité de Vica. Dès le départ, King sollicite notre regard attentif (« If you know where to look » (Berger 33)). Nous avons aussi souligné dans notre premier chapitre comment il était demandé aux lecteurs une écoute attentive, à l'exemple de King qui savait écouter ses maîtres dans leur dénuement. Dans le roman de McGregor, la narration demande aussi une attention très forte des lecteurs qui fixent leur concentration visuelle sur les personnages pour pouvoir suivre le récit, et l'attention au monde est demandée dans le titre même du roman. Concernant *Saturday*, l'*hubris* de Perowne maintes fois évoquée, peut en fait se ramener à un manque d'attention : il n'a pas immédiatement identifié la maladie de Baxter, tout occupé qu'il était à se jouer une scène de rue, mais nous pouvons invoquer ici l'auto-dérision permanente du personnage pour expliquer son comportement. Par contre, le fait qu'il n'ait pas reconnu Baxter sur le banc (« Their view of the Georgian pillars of the east façade includes in the foreground two figures on a bench about a hundred feet away wearing leather jackets and woollen watch caps. Their backs are turned and they're sitting close together, hunched forward, so that Perowne assumes that a deal is in progress » (McEwan 197)), met sa famille en danger puisque ce dernier va s'introduire chez lui par surprise. Ce manque de discernement est d'autant plus significatif qu'il porte une attention toute particulière aux gens de par son métier : « That girl should be wearing a coat. Even from here he can see the pink trails made by her scratching. […] The pruritus suggests that her tolerance of heroin is not well yet developed. She's new on the job. » (64)

L'exemple de *NW* est peut-être le plus remarquable : nous avons souligné en introduction le fait que ce roman avait été qualifié de roman hautement expérimental, et, dans ce cadre-là, un jeu de mise en page donne une particularité au chapitre 37. En effet, ce numéro de chapitre apparaît pour la première fois dans la section « Visitation », inséré entre les chapitres 11 et 12. Très court, il ne se situe pas dans la continuité de la narration : il est aussi écrit au présent, comme la narration principale, mais ce présent est un présent gnomique qui nous explique les vertus singulières du chiffre 37, comme un jeu inséré dans la rédaction du roman[121]. Ce chapitre 37 revient trois fois par la suite, toujours dans la même section, remplissant des fonctions différentes, toujours en rupture avec la continuité de la diégèse, en livrant toutefois un contenu plus intimiste en rapport avec le refus de grossesse de Leah. Le procédé est cohérent avec la présentation très originale du roman, en différentes sections, nous l'avons vu, elles-mêmes redécoupées en chapitres ou vignettes selon le cas. Ce rôle atypique du chapitre 37 peut être un simple jeu narratif, d'autant que dans la section « Host », celle qui est composée de 185 vignettes, la vignette 37 est absente, créant une connivence avec les lecteurs qui ont assimilé l'aspect magique du nombre[122]. Toutefois, si nous sommes plus attentifs encore, il apparaît que ce même nombre revient lorsque Felix, le jeune homme qui va être mortellement agressé, feuillette un livre avec son père, qui représente la communauté d'accueil où il a grandi. Le livre est intitulé *GARVEY HOUSE: A Photographic Portrait* et présente des photos de personnes hébergées dans des foyers d'accueil pour familles caribéennes[123]. Le fait qu'une personne — nous supposons qu'il s'agit d'un artiste si nous admettons l'analogie avec le livre de Colin Jones — ait pris des photos donne une mémoire et une dignité à ces lieux et, par là-même, à ces personnes vulnérables : « Garvey House welcomes vulnerable young adults from the age of/ […] » (Smith 105). Catherine Lanone a souligné le choix des postures des sujets pris en photos : ils regardent l'appareil, sollicitant ainsi une demande d'attention et de respect du spectateur.

---

[121] Lors du colloque *Bare Lives, Dispossession and Exposure in 20th- and 21st- Century British Literature and Visual Arts*, qui a eu lieu à l'Université Paul Valéry de Montpellier, le 21 octobre 2016 à l'initiative de la SEAC, Catherine Lanone a présenté une communication intitulée : « Black House, Badminton and Bare Lives: Recording the Margins in Zadie Smith's *NW* and *The Embassy of Cambodia* ». Elle y a évoqué cette disparition du numéro 37 comme un « symptome textuel » (« textual symptom »), manière de « déstabiliser le texte » (« way of unsettling the text »).

[122] De plus, la vignette 38, sur laquellel'attention du lecteur est portée de ce fait de manière plus intense, se réduit à la déclaration suivante : « beggars cannot be choosers » (Smith 192) qui pourrait constituer une proclamation sociale.

[123] Lors du colloque *Bare Lives*, Catherine Lanone a présenté des photos de la série *The Black House 1973-6*, de Colin Jones. Cette série avait été commanditée à l'artiste pour illustrer la vie dans le foyer mis en place par le « Harambee project » — un projet de la communauté caribéenne — dans le quartier d'Islington. La description des photos du recueil fictif, représentant Garvey House dans *NW*, évoque fortement la série de Colin Jones, et « Brother Raymond » est l'incarnation romanesque de « Brother Herman », l'initiateur du projet. Les précisions que nous apportons sur cette œuvre sont issues du site de la Tate Modern consacré à l'artiste Colin Jones : https://www.tate.org.uk/art/artworks/jones-the-black-house-london-p14387.

Felix et son père Lloyd feuillettent l'album jusqu'à parvenir à la page 37 : « Page 37. Lloyd flat out on a stained mattress reading *The Autobiography of Malcolm X*. » (107) Ici, le jeu de déstabilisation du texte, souligné par Catherine Lanone, prend tout son sens, car nous retrouvons une page qui porte le numéro 37 dans un processus de mise en abyme. L'attention des lecteurs est attirée sur le fait que Lloyd lisait et l'adresse qu'il fait à son fils « 'See ? You never believe me: always reading, I was always reading.' » (107) est dirigée indirectement vers eux. Nous découvrons un aspect de la vie de Lloyd que nous ne soupçonnons pas en nous contentant d'un regard superficiel sur son délabrement actuel. De plus, le type de lecture de l'homme, immortalisé par la photo, suppose un engagement passé. Cette coloration engagée se double d'un moment intime entre Félix et son père lorsque sur les anciennes photos noir et blanc figure une trace de la mère de Félix qui prend couleur sous nos yeux : « 'Right here at the edge: with the flowery dress—I remember the flowers, they were purple. […] That's Jackie. » (109) Ici, tout se joue dans l'attention portée par notre regard : nous avons été alertés par la page 37, puis nous suivons le cours du père et du fils au long des pages pour redoubler d'attention devant la photo de la mère qui prend couleur sous nos yeux grâce à la mémoire du personnage. Ce qui est intéressant, c'est que le père force l'attention de Félix, forçant la nôtre dans le même mouvement. Le jeu gratuit au départ a pris un sens : il capte et exige de nous une attention accrue mais surtout originale, dans un mélange d'intérêt, de réflexion et d'émotion, d'une manière différente à la foi d'un ressenti compassionnel ou d'une lecture réflexive pris séparément. Cette demande d'attention formelle, très vivante et fluide ici, est parfois exacerbée dans le roman de Smith, prenant souvent le risque de placer la lecture à la limite de la rupture. Nous voyons ici les invisibles par le moyen d'images, qui prennent corps sous nos yeux : ces images nous montrent les invisibles en train de vivre, mais surtout de penser, de réfléchir, d'avoir des idées, souvent engagées. Ainsi, une voix qui leur est propre nous parvient et cette voix, surgie du passé, est élaborée, structurée, puisqu'elle réfère à des idées sociales ou politiques historiques. L'engagement du texte n'est pas direct, il place les personnages dans un tissu social, perdu depuis longtemps mais qui nous parvient par le biais des images : Lloyd allongé sur son lit n'est pas une victime n'est pas réduit à un corps[124], c'est une intelligence qui lit un essai politique. Un processus similaire opère dans *King* : Vico à beaucoup lu, lui aussi. De même que le père de Felix lui dévoile un passé actif et tente de le convaincre qu'il a eu une vraie vie antérieure, les personnages de *King* sont présentés en tant que porteurs d'un passé

[124] Nous avons évoqué la vulnérabilité ontologique définie par Nathalie Maillard, qui se découvre sur les corps, même si à l'origine agit une vulnérabilité sociale. Il n'est d'ailleurs pas dit que sur cette photographie, Lloyd apparaisse vulnérable.

riche : « Saul reads the Bible, and Vico has read thousands of books in his life […] » (Berger 12). Nous avons signalé plus haut la manière dont Vica s'adresse à King pour contredire l'idée qu'elle a toujours été reléguée, dégradée (« Can you imagine these hands when I was eighteen, playing Janáček? » (34)) Vico (ou Vica) convoque toute l'attention de King et, par là-même, la nôtre. Ce faisant, il glisse des idées aux lecteurs, qui alimentent une réflexion sur sa condition de SDF. Les idées apparaissent par petites touches, comme toile de fond qui n'a pas perdu de son importance pour autant, mêlées à des images poétiques, beaucoup plus affectives qui ne sont même pas des métaphores mais des images provoquées dans nos esprits de lecteurs. Si nous avons souligné dans l'introduction que notre travail n'était pas le lieu pour trancher, dans le sillage de Guillaume le Blanc lorsqu'il affirme : « c'est depuis la possibilité de la voix que le visage peut acquérir une visibilité » (Le Blanc 2009, 45), qui du visage ou de la voix était premier dans la reconnaissance, nous avons ici des exemples intéressants de simultanéité. L'image de Lloyd étendu sur son lit — ou de Vico jeune —, livrée aux lecteurs, contient une voix, élaborée puisque politique ou philosophique, qui simultanément confère au précaire une reconnaissance. Lorsque le Blanc explique à propos des précaires : « […] le défaut de perception est d'abord un défaut d'audition avant d'être un défaut de vue car les corps sont toujours porteurs de récits » (44), nous pouvons peut-être nous interroger sur la nature des récits transmis. Nous avons remarqué dans notre chapitre sur la vulnérabilité que son caractère ontologique est prégnant lorsqu'il s'agit de précaires, même si nous l'avons rapidement reliée à la précarité sociale. Les corps des invisibles sont souvent des traces de leurs souffrances, et les récits ainsi portés sont ceux qui doivent inspirer le respect mais vont être source de compassion ou de sollicitude. Ce sont aussi ceux, il est vrai, qui permettent la souffrance partagée, celle évoquée par Marielle Macé lorsqu'elle questionne « comment te débats-tu avec la vie » (Macé 26). Mais les récits alternatifs dont parle le Blanc (40), ceux qui vont permettre « la possibilité d'une alternative narrative, à partir de laquelle le visage de la femme et de l'homme rendu invisible peut être convoquée » (41), et par là-même une visibilité singulière, sont ceux qui vont parvenir aux lecteurs par des fragments de ce qu'ont été, mieux, de ce qu'ont *pensé* ces gens. Ils apparaissent inscrits dans une histoire plus grande que la leur, qui leur permet d'apparaître visibles dans une époque où ils « éprouv[aient leur] vie pleinement » (16)[125].

Les différents récits nous livrent aussi beaucoup d'indices des vies passées des personnages, de ces vies d'avant le naufrage, destinés à nous les faire percevoir avec respect.

[125] « On pressent ainsi que la participation au monde, l'inscription dans une histoire plus grande que la sienne, est une condition majeure de réalisation d'une vie […] » (Le Blanc 2009, 16).

Ces petits détails de leurs vies d'avant — ou parfois présente — forcent l'estime envers les personnages et nous trouvons ici une autre des composantes de la considération prônée par Marielle Macé. Ce procédé est permanent, et ce dans les cinq romans. Depuis le début de notre travail, la notion de respect au sens courant du terme est sous-jacente : nous avons mis en évidence la manière dont la première visibilité octroyée aux personnages de *Mothering Sunday* leur donnait une dignité par la métafiction. L'attention à l'autre, demandée dans *Saturday*, le fait de se mettre à sa place, sous-entend une écoute respectueuse, nécessaire si elle doit être capable de modifier son propre point de vue : à cet égard, l'exposé des souffrances du professeur iraquien Taleb, très factuel et à la limite du soutenable, n'a de sens dans le roman que pour tenter d'éclairer une position pro-guerre en Irak. Le respect de Perowne pour cet homme est palpable dans le récit qu'il donne de son parcours (McEwan 62-64). Nous avons souligné aussi l'immense délicatesse, empreinte d'égards, qui caractérise la description des personnages de *If Nobody Speaks of Remakable Things*. Ils sont considérés avec beaucoup d'estime et de respect, de considération donc, et nous pouvons, ici encore, nous tourner vers Guillaume le Blanc qui, dans *L'Invisibilité sociale*, pose la question du respect comme réponse éthique possible à la vulnérabilité : « Le respect de l'autre, en tant que vulnérable, peut-il valoir comme réponse éthique à la vulnérabilité ? » (Le Blanc 2009, 86) Il définit plusieurs approches philosophiques de la notion de respect et il n'est pas dans notre propos de restituer la complexité de la pensée qu'il développe. Nous pouvons toutefois retenir certaines des distinctions précises qu'il apporte : le respect comme réponse à la vulnérabilité s'entend dans une relation asymétrique[126]. En effet, il affirme, dans le sillage de Paul Ricœur : « C'est pourquoi le respect doit se porter hors de la sphère des *ego* égaux et s'envisager plus radicalement comme un sentiment moral mettant en relation des *ego* situés eux-mêmes dans des relations dissymétriques. » (86) Cette idée ouvre alors la voie « d'un respect dû aux vies invisibles ». (87) Le respect peut alors agir entre une personne intégrée socialement (nous pouvons supposer dans notre cas, les lecteurs) et une personne précaire (dans notre cas, les précaires de nos romans)[127]. Le Blanc considère le respect ainsi défini à deux niveaux : tout d'abord le respect pour la personne vulnérable envisagée dans une relation de sollicitude, respect qui, ainsi mis en œuvre, va rejoindre la démarche du *care* développée dans le chapitre précédent. Ensuite, le respect peut aussi se

[126] « Si l'on pose le fait social de l'égalité entre égaux comme la condition du respect, le respect ne vient que redoubler sur le plan moral une telle égalité. Le respect n'est alors rien d'autre que la reformulation morale, c'est-à-dire la reformalisation, de l'égalité première donnée dans le commerce des égaux. » (Le Blanc 2009, 86)

[127] Dans notre introduction, nous avons insisté sur le fait que les lecteurs, aussi déstabilisés qu'ils puissent se trouver par moments, sont toujours respectés par la narration. Le rapport entre la narration et la lecture est, pour sa part, de respect mutuel.

concevoir pour la condition subalterne elle-même qui offre une autre facette de la vie humaine, dont elle fait partie intégrante. Le Blanc prend l'exemple de la maladie en se référant à Paul Ricœur et met en avant la manière dont

> [l]e pathologique est reconnu structurellement digne de respect parce qu'il est une allure inédite de la vie et non pas simplement une diminution ou un déficit. […] Avec le pathologique, c'est encore la vie qui s'aventure dans de nouvelles formes, même si celles-ci peuvent se retourner contre tel vivant singulier. Le respect à l'égard de la vie est ainsi un respect inconditionné à l'égard des différentes formes de vies. (89)

Cette approche du respect de la vie, peut même concerner tout simplement non pas la maladie mais la vulnérabilité ontologique, comme dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things* lorsque la description du corps fatigué de la mère des garçons intime le respect lorsqu'elle se souvient de la grossesse de ses jumeaux : « […] and turns of the marks left by what was there, by the slow swell and stretch of her body » (McGregor 223). Les traces de sa grossesse sur son corps, dans la douceur de leur description, sont des traces de respect de la vie vulnérable, de sa fragilité. Le respect de la maladie comme décrit par le Blanc est directement abordé dans *Saturday*, avec la maladie de Baxter au centre des questionnements éthiques de Perowne et du roman. Sa vulnérabilité est physique, constitutive de son être avant d'être sociale, et la permanence des doutes de Perowne exprime la difficulté de l'attitude à tenir devant ce type de vulnérabilité. Le cas de la jeune fille, malade elle aussi mais sympathique, serait le négatif de Baxter sur le plan ontologique, un négatif différent de Perowne, qui l'est sur le plan de la réussite sociale. Ce roman de McEwan sous-tend effectivement l'idée que la maladie — voire, ici, la différence génétique — est respectable en tant que telle, et donne une illustration du respect comme réponse à la vulnérabilité esquissé par le Blanc. Ce respect, n'exclut pas, bien sûr, le soin porté à l'individu de manière singulière, comme c'est aussi le cas dans *Saturday*.

Toutefois, notre corpus ne nous donne pas matière à approfondir cette idée plus avant, et ce qui est intéressant dans cette approche du respect éthique est l'analogie que la démarche peut permettre avec la vulnérabilité sociale[128]. Ce respect « est légitimé en tant qu'il réoriente la relation dissymétrique du côté d'une attention aux formes de vie fragilisées. Cette attention n'annule pas la forme de vie vulnérable, puisqu'elle la restitue comme forme de vie singulière. »

[128]Guillaume le Blanc lui-même établit le parallèle : « Ce respect ciblé est celui-là même qui est en jeu dans le soin à l'égard des pathologies mais qui pourrait l'être aussi, sous d'autres modalités également spécifiques, à l'égard des différentes formes de la vulnérabilité sociale. » (Le Blanc 2009, 89)

(Le Blanc 2009, 89) Nous retrouvons ici l'idée d'attention, constitutive de la considération requise par Marielle Macé. Cette attitude attentive aux formes de vie fragilisées est celle intimée aux lecteurs en permanence à la lecture des romans du corpus. C'est celle qui figure implicitement dans la demande d'étayage par exemple, elle qui les place dans une position active, ou du moins plus active que le simple regard[129]. Le respect ainsi intimé est essentiellement éthique, et l'aspect social de la vulnérabilité est souvent convoqué dans les romans au travers des réflexions des personnages et de leurs lectures, comme nous l'avons vu. Lorsqu'il définit le respect comme réponse possible à la vulnérabilité sociale, le Blanc prend soin de souligner que c'est une réponse sur le seul plan éthique. Il propose d'aller plus loin pour répondre à l'invisibilité sociale et de passer du concept de respect à celui de décence[130]. La décence n'est pas exactement « l'équivalent social du respect. Elle actualise un autre niveau de raisonnement qui est celui des institutions impersonnelles auquel s'adossent […] les différentes activités humaines ». Pour le Blanc, le négatif de cette décence est l'humiliation, le mot s'entendant comme « procédure institutionnelle qui ignor[e] la présence de l'autre. » (153)[131] Cet aspect est présent dans *King*, puisque le camp des précaires est ignoré, relégué aux confins de l'autoroute, et que cette ignorance, que nous pourrions qualifier de passive, ne suffit pas puisqu'il y a nécessité sociale à le détruire. Cependant, de notre point de vue, l'ouvrage dans lequel cette idée est le plus finement illustrée est *Mothering Sunday* : dans le roman de Swift, Jane est cantonnée au rôle social qu'on attend d'elle, même — et surtout — si son maître, Mr Niven, est bienveillant. Sa bienveillance est formelle, à aucun moment il ne lui vient à l'esprit que sa bonne pourrait être perturbée, même s'il est logique qu'il ne soupçonne pas la relation qu'elle entretient avec Paul Sheringham. Il est souvent surpris des demandes qu'elle lui adresse, en particulier des demandes d'accès à la lecture, jusqu'à la scène où, épuisé par tant de malheurs, il s'épanche sur sa poitrine :

[129]Marielle Macé exprime très bien cette impression que nous pouvons avoir à la lecture des romans du corpus : « Prendre en considération ici ce n'est pas seulement regarder même si ce n'est pas encore agir ; c'est se mettre à l'écoute de l'idée qu'énonce tout état de réalité […] » (Macé 45).

[130]« Le vocabulaire du respect tel qu'il est actualisé dans une logique de reconnaissance est alors insuffisant pour penser le registre de la visibilité sociale et, par suite, de l'invisibilité sociale. C'est pourquoi je propose de le compléter par le vocabulaire de la décence, comme concept plus spécifiquement social et dont le négatif n'est plus le déni de reconnaissance mais l'humiliation, sur la base des travaux d'Avishai Margalit. » (Le Blanc 2009, 152)

[131] Guillaume le Blanc cite un extrait de *La Société décente* d'Avishai Margalit illustrant cette notion d'humiliation dans le cas des sociétés coloniales : « Ce qui est humiliant dans l'expérience colonialiste, c'est le fait que les maîtres humiliants considèrent leur environnement comme normal. » (Margalit *La Société décente*, 101 ; cité dans Le Blanc 2009, 153). Cet éclairage de l'humiliation au travers d'un exemple emprunté aux études post-coloniales est cohérent avec notre travail car nous utiliserons longuement la critique post-coloniale dans la deuxième partie de notre travail ayant trait à l'approche spatiale de l'invisibilité.

> Then, […] he suddenly leant across to her and, like a child, wept—blubbed—even pressed his head, his face to her breasts, so that she thought of when she'd pressed them […] to the opened pages of a book. 'I'm so sorry, Jane, I'm so sorry,' he said, even as his face remained where it was. And she said, involuntarily cradling the back of his head, 'That's quite all right, Mr Niven, that's quite all right.' (Swift 122)

Si cette scène donne de la valeur à Jane puisque, nous l'avons vu, elle la place en position de *care giver*, elle met cependant très mal à l'aise, le malaise ne venant, ici, d'aucun geste sexuel déplacé. Nous pensons que ce qui est gênant dans cette scène est que Jane est niée en tant qu'individu. Elle est soumise à l'humiliation, telle que Guillaume le Blanc l'oppose à la décence, dans le sillage de A. Margalit. Toutefois, dans la continuité du ton du roman focalisé sur le personnage de Jane, et de par sa propre force, Jane ne peut pas être humiliée. Par conséquent, la scène devient obscène, indécente, soulignant ainsi l'invisibilité sociale institutionnelle. Ce que Margalit explique au sujet de l'expérience colonialiste vaut tout à fait pour la séparation étanche des classes sociales. Ici, la critique sociale est radicale dans son économie de moyens, se déployant à partir d'une seule scène, sans besoin de commenter ni d'insister. Un sentiment de mal-être, qui peut déboucher sur de la révolte, imprègne la lecture, conférant à *Mothering Sunday* une force sociale qui va plus loin dans la critique que l'ironie distillée par le récit depuis le début. Le contenu critique de cette scène confère au roman de Swift une force sociale au moins égale à celle mise en avant dans les autres romans du corpus, même si cette œuvre-là ne contient aucune trace de révolte.

Si nous revenons à l'attention nécessaire invoquée par Marielle Macé, nous pouvons considérer les précisions qu'elle apporte : « Partout une attention à ce qui, en chacun, se maintient, se débat, tente des sorties hors de l'enclos de la pauvreté ou de la solitude, se voit rebattu, s'élance encore s'il peut, et s'élance de toute façon, *dans ces récits*, hors de la glu de l'empathie. » (Macé 54 ; souligné par nos soins) Dans les romans de notre corpus, le récit des vies des précaires est donné par le texte lui-même. Ce sont plutôt des récits passés, de ce qu'ont été ces personnes. Or, Marielle Macé plaide pour la nécessité de la considération devant le dénuement extrême : « « Considérer », ce serait au contraire aller y voir, tenir compte des vivants, de leurs vies effectives, puisque c'est sur ce mode et pas un autre qu'elles s'enlèvent au présent […] ; non pas désigner et étiqueter des victimes, mais décrire tout ce que chacun « met en œuvre […] pour faire avec un moment de vulnérabilité accrue, ou une situation de

précarité » (Naepels *Anthropologie de la détresse*) » (Macé 24)[132]. Le roman lui-même est un récit témoin de considération. L'équilibre est permanent entre des échanges d'idées ou des considérations politiques énoncées par les personnages, ou suggérées par leurs lectures, et des scènes où ils sont palpables dans leur intimité, au travers d'images souvent délicates et très belles. Il nous est donné à voir des détails relatifs aux précaires, comme la robe de la mère de Félix, ou la fleur de Vica, ou encore le cerveau de Baxter (« […] it looks like an earthquake fissure seen from the air, or a crack in a dry riverbed » (McEwan 251)), dans le même temps que l'écriture nous transmet une analyse de leur situation au travers de leurs propos ou implicitement de leurs lectures citées. Ce procédé apporte une réparation de leur image, par substitution à la description réaliste de leur condition, qui n'est jamais éludée — nous avons souligné dans ce travail la description fine de la vulnérabilité ontologique — d'une image poétique présentée avec délicatesse.

Marielle Macé donne une place particulière à la poésie dans la forme que peut prendre ce récit. Avec le choix de notre corpus, nous travaillons sur le matériau du roman, toutefois, certaines de ses remarques nous ont interpellés. En effet elle affirme : « On peut tenir la considération, cette perception qui est aussi un soin, ce regard qui est aussi un égard, pour une vertu de poète. » (Macé 31) Elle évoque par ailleurs la « rage de l'expression, rage pour l'expression : colère contre les bâclages et les inattentions de tous ordres, au premier chef dans la parole […] » (32), ou encore « une colère éprise de justesse, une colère poétique, une pensée de poème. » (32) Cette rage, cette « pensée de poème » est certainement ce qui anime le roman de Berger et c'est elle que nous avions évoquée, à son propos, en introduction. En effet, nous avons souligné qu'aucune des œuvres du corpus n'avait pour ressort la révolte traditionnelle, ni la dénonciation sociale directe mais nous avons émis un bémol concernant *King* car le démantèlement du camp provoque une rage sourde à la lecture. Cette rage est de même nature que la rage du poète convoquée par Marielle Macé : l'écriture est très précautionneuse, au point de se reprendre et de douter, nous l'avons remarqué. Le soin, l'attention qui sont apportés à la description des précaires sont des mises en œuvre littéraires du soin et de l'attention déployés par King pour veiller sur ses maîtres, et induits sur la lecture. Macé ajoute :

> Les poètes voient l'injustice, *jamais* là où elle n'existe pas, mais fort souvent là où des yeux non poétiques n'en voient pas du tout. Ainsi la fameuse irritabilité poétique n'a pas de rapport avec le tempérament, compris dans le sens vulgaire,

[132] Marielle Macé reformule un peu plus loin cette idée de manière plus familière : « Non un : Te voilà donc, victime, victime de toujours ! mais un : Et toi, comment vis-tu, comment fais-tu, […] comment te débats-tu avec la vie ? — puisque bien sûr je m'y débats aussi. » (Macé 24)

> mais avec une clairvoyance plus qu'ordinaire relative au faux et à l'injuste. Cette clairvoyance n'est pas autre chose qu'un corollaire de la vive perception du vrai, de la justice, de la proportion, en un mot du beau. (36 ; souligné dans le texte)

A cet égard, les passages suivants de *King* pourraient faire l'objet de poèmes. Le premier se situe juste après la fuite du camp : « The sky was so dark it lay cheek to cheek with the rubble and scoria, and the darkness laid its hands on their flanks and rumps so the pack lost its suffering memory and only listened to the rap of its own fury and appetite. » (Berger 188). Le suivant se situe lorsque King, alerté, se presse vers le camp et nous livre sa vision, encore indistincte, de la scène :

> On the far side of the pond, I see lights, and they are reflected in the oily surface of the water. The far bank of the little pond looks as straight as the spine of a feather and everything is symmetrical with the silky barbs above and below, and dazzling above and below among the barbs, the same fucking pattern of lights. […] And what I'm staring at, aghast, are headlights. At least six. (148)

Le choix du paysage (la nuit, le thème de la mare, associés à la poésie romantique anglaise), la *pathetic fallacy* (« the sky […] cheek to cheek », « the darkness laid its hand », « the little pond »), et les répétitions, confèrent une beauté poétique à l'image. La douceur de la métrique poétique, semée d'iambes et d'anapestes, accentue le contraste avec la fin du passage, soulignant ainsi la menace et la violence contenues dans la scène. Ici, le lien entre l'esthétique et l'éthique est au service de la dénonciation de la violence arbitraire, la colère sourde qui transparaît dans ces lignes est soulignée par la beauté des images. Elle affleure, parfois intacte, empreinte d'une grande tristesse, explicitant la gravité du moment où, justement, il n'y a plus rien à voir, où la mise en visibilité des précaires a été vaincue : « The new word is demolish. Demolish, demolition, gone. Demolish *so there's nothing to be seen*. Like you can no longer see the stars Vica painted on the wall. » (174 ; souligné par nos soins) Berger utilise aussi les images poétiques d'une autre manière, en rendant poétiques les paroles des invisibles, comme lorsqu'il transcrit les propos de Vico : « His voice is surprising, as it is both light and delicate. It poses a sentence like a butterfly on a flower, wings upright and fluttering. » (22) Ici, le pouvoir de la métaphore introduit l'expérience de l'éphémère et de la précarité au sein de la phrase. Ou encore, à peine plus loin, il poursuit : « Every name sounds like a flower, and the butterfly's wings flutter in his voice as he pronounces them. » (23) L'image est moins naïve qu'il n'y paraît car elle est à la fois simple, accessible, mais elle relie la voix de ceux que l'on

n'entend pas — ou dont on craint des récits pesants — à une légèreté des images et de la syntaxe, légèreté toutefois lestée par la gravité de l'éphémère et du précaire.

La considération comme sentiment éthique, mise en avant par Marielle Macé, recouvre les notions d'attention et de respect dus aux subalternes. Le respect, réponse éthique à la vulnérabilité, nécessite d'être enrichi par une réponse sociale qui est la décence (opposée à l'humiliation sociale) au sens où la définit Guillaume le Blanc. Une telle posture, ici encore intimée aux lecteurs tout au long de nos romans, permet une rage poétique de l'expression qui met à jour l'injustice et constitue une réponse forte, propre à la littérature, à l'invisibilité sociale.

3. B. Les lecteurs solidaires et actifs

Il ne s'agit pas d'assimiler le précaire, mais d'y être attentif, dans sa différence. Cette attention, requise par Marielle Macé, permettrait de voir autrement les invisibles — les migrants, dans le cas de son étude —, « qu'on ne saisirait pas seulement par leur invisibilité, et leur distance à la plupart de nos vies […] mais auxquels on se rapporterait aussi par leurs gestes et leurs rêves et leurs tentatives et leur expérience. » (Macé 22) C'est ce que tentent tous nos romans dès l'instant où ils mettent en scène des personnages pleins, complexes, attachants, *a priori* invisibles, qu'ils nous permettent d'approcher et de percevoir dans leur singularité. Cette idée de distance à nos vies, présentée dans le cadre plus général d'attention portée aux autres, amène à l'esprit la notion de solidarité développée par Richard Rorty, qui propose, pour sa part, de prendre acte de cette distance et de s'évertuer à la combler en se penchant sur les points de proximité, et en particulier la souffrance commune.

En effet, dans son ouvrage *Contingence, ironie et solidarité*, Richard Rorty évoque la solidarité en ces termes, au départ surprenants :

> Dans sa conception, la solidarité humaine ne consiste pas à partager une vérité commune, ou un objectif commun, mais bien à partager un espoir égoïste commun : l'espoir que son univers à soi — les petites choses autour desquelles on a tissé son vocabulaire final — ne sera point détruit. A des fins publiques, il importe peu que le vocabulaire final de tout le monde soit différent, du moment qu'il y a assez de chevauchements pour que tout le monde dispose de certains mots avec lesquels exprimer combien il est désirable d'entrer dans l'imagination

> d'autrui aussi bien que dans la sienne. Mais ces mots se chevauchent — des mots comme « bonté », « décence » ou « dignité » — ne forment pas un vocabulaire que tous les êtres humains puissent atteindre en réfléchissant à leur nature. (Rorty 1993, 135)

Rorty récuse l'idée d'une « essence » humaine (l'Etre, la Vérité) qui nous ferait être solidaires au nom d'une notion d'humanité abstraite ou totalisante[133]. La distance des précaires à nos vies n'est pas gommée, on est à l'opposé d'une projection essentialiste. Elle est reconnue, mais notre devoir permanent est de tenter de la combler, dans la recherche active de ressemblances. Rorty considère plutôt que nous réagissons de manière solidaire avec des gens de qui nous nous sentons proches, que nous pouvons intégrer dans un « nous » par opposition à un « eux »[134], l'effort éthique constant étant de s'évertuer à élargir ce « nous »[135] au-delà des différences apparentes, ou réelles[136]. Sa conception de la solidarité intègre la nécessité de développer l'imagination pour percevoir l'autre, cette qualité dont nous avons montré qu'elle était constamment développée et valorisée dans les romans de notre corpus. Cette idée d'un « nous » opposé à un « eux » peut sembler clivante, mais on peut arguer qu'elle reprend un état de fait, et, surtout, pour Rorty, le « nous » prend tout son sens dans la peine ou la douleur partagées : « Cette solidarité [est conçue] comme la capacité de juger insignifiante une masse toujours plus grande de différences traditionnelles […] en comparaison de similitudes touchant la douleur et l'humiliation […] C'est pourquoi […] les descriptions détaillées des diverses formes particulières de souffrance et d'humiliation (par exemple sous forme de romans […]) [sont] les principales contributions de l'intellectuel moderne au progrès moral. »[137] (263) S'esquisse ici,

[133]« The view I am offering says that there is such a thing as moral progress, and that this progress is indeed in the direction of greater human solidarity. But that solidarity is not thought of a recognition of a core self, the human essence, in all human beings » (Rorty 1989, 192) Les citations du corps de texte sont traduites en français, tirées de l'ouvrage traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat (*Contingence, ironie et solidarité*), pour une lecture moins hachée de la démonstration. Leur expression dans la langue d'origine tirée de l'ouvrage *Contingency, Irony and Solidarity* sont mentionnées en renvoi de bas de page. Les remarques directes de renvoi en bas de page sont aussi dans la langue d'origine, tirées du même ouvrage.

[134] L'idée est un peu différente de celle de Guillaume le Blanc lorsque, dans *L'Invisibilité sociale*, il parle de « ceux qui se vivent dedans et ceux qui se vivent dehors » (Le Blanc 2009, 21), le « nous » étant perçu par « ceux du dedans » qui doivent tendre toujours plus vers « ceux du dehors ».

[135]« […] our sense of solidarity is strongest when those with whom solidarity is expressed are thought of "one of us," where "us" means something smaller and more local than the human race. That is why "because she is a human being" is a weak, unconvincing explanation of a generous action. » (Rorty 1989, 191) Nous pourrions voir ici un autre éclairage du « Think small » de Theo, le fils de Perowne, qui a amené tant de critiques à conclure à l'égoïsme de Perowne, voire de McEwan.

[136] « The right way to take the slogan "We have obligations to human beings simply as such" is as a means of reminding ourselves to keep trying to expand our sense of "us" as far as we can. » (Rorty 1989, 196)

[137] Rather, [that solidarity] is thought of as the ability to see more and more traditional differences […] as unimportant when compared with similarities with respect to pain and humiliation—the ability to think of people widely different from ourselves as included in the range of "us". That is why I said […] that detailed descriptions

formulé sous l'angle de la solidarité, le rôle éthique de la littérature : la description de la douleur n'est pas complaisante, elle est utile pour favoriser une perception des autres et élargir le « nous ». Cette idée n'est pas forcément opposée à la compassion mais elle évite la projection car, justement, la reconnaissance de la douleur chez l'autre autorise une légitimation mutuelle. Cette reconnaissance ne nous place pas à égalité avec le précaire, mais permet une considération dans une vulnérabilité partagée. Nous pouvons remarquer que, lorsque Rorty emploie le mot « humiliation », c'est certainement au sens courant du terme, mais nous pourrions élargir son propos à l'humiliation telle que nous l'avons opposée à la décence dans le paragraphe précédent. La lecture du passage de *Mothering Sunday* que nous venons d'analyser, par exemple, élargit notre sphère commune avec les métiers invisibles, dans ce cas précis, et permet un double mouvement : la meilleure perception — et ce faisant la compréhension — d'une invisibilité sociale spécifique, et aussi la clarification de situations déjà ressenties dans notre vie de lecteurs. Cette solidarité établit un lien qui serait de la nature de l'étrangeté à nous-mêmes soulignée par Julia Kristeva, que nous avons mentionnée lorsque nous avons développé l'idée d'éthique de la vulnérabilité. Ici, toutefois, « être à la place de l'autre » (Kristeva 25) serait porteur de force plutôt que d'angoisse ou de fuite. Avec la solidarité comme définie par Richard Rorty, « [l]a possibilité d'être un autre » (25) est porteuse de possibles.

Cette relation est établie dans les romans de notre corpus en continu, entre les lecteurs et les personnages. C'est la nature de ce lien qui autorise la « bonne distance » que nous avons évoquée tout au long de nos questionnements. Cette conception de la solidarité pose elle aussi la question de la voix des invisibles. En effet, Rorty ajoute :

> […] la douleur est non-liguistique. […] Ainsi les victimes de la cruauté, les gens qui souffrent, n'ont pas grand-chose en guise de langage. C'est pourquoi il n'existe rien qui ressemble de près ou de loin à la « voix des opprimés » ou au « langage des victimes ». […] Ainsi quelqu'un d'autre va-t-il se charger pour eux de mettre leur situation en langage. Le romancier, le poète ou le journaliste libéral y excellent. Ce qui n'est généralement pas le cas du théoricien libéral. (Rorty 1993, 137)

Nous retrouvons en ces propos la question de la voix des subalternes. Rorty partage avec Guillaume le Blanc l'idée de leur donner une voix, de « parler pour eux ». Il insiste sur le rôle privilégié de la littérature pour accomplir cette tâche difficile et délicate. Nous nous apercevons

of particular varieties of pain and humiliation (in, e.g., novels or ethnographies), rather than philosophical or religious treatises, were the modern intellectual's principal contributions to moral progress. (Rorty 1989, 192)

que nous ne prenons pas d'exemple dans le matériau de notre corpus depuis que nous éclairons nos romans au prisme de l'idée de solidarité selon Rorty. C'est certainement car elle nous semble réaliser la synthèse de tout ce que nous avons pu dégager des textes : les personnages sont précaires et, de ce fait, invisibles ; ils sont vulnérables (exposés, donc, à la douleur) et la lecture met en avant les dispositions de « *care* » nécessaires envers eux, au cœur d'une éthique de la vulnérabilité. Il est demandé aux lecteurs une position d'attention et de respect, dans une proximité de la condition des précaires perçue grâce à l'émotion provoquée par l'esthétique du texte, tout en gardant toujours une distance critique. Nous avons déjà indiqué, au fil de notre travail, qu'aucun des romans du corpus n'autorisait une projection classique des lecteurs sur les personnages et avons détaillé les manières dont ils créaient et intimaient tous cette distance. L'ironie permanente de la narration de *Mothering Sunday* ou de *Saturday*, l'intermédiaire du narrateur-chien dans *King*, la construction très présente dans *NW*, placent le plaisir de la lecture ailleurs que dans l'identification aux personnages. Tous ces caractères de l'écriture de nos romans, toutes les positions demandées aux lecteurs les placent en position de recherche de solidarité selon Rorty.

Si nous reprenons l'exemple du démantèlement du camp, dans *King,* que nous avons utilisée pour montrer comment l'empathie situationnelle, définie par Suzanne Keen, déroutait la narration au point de projeter les lecteurs, pour ainsi-dire physiquement, au bord du récit, nous pouvons dégager du roman de Berger la présence de la solidarité définie par Richard Rorty. En effet, nous avons observé les lecteurs déboussolés, victimes de la narration, qui se figurent la scène comme mis à distance, tout en percevant la violence de manière tangible. Suite à ce passage dans lequel le narrateur-chien perd jusqu'au langage, King reprend des forces et son rôle protecteur, en même temps que la narration redevient progressivement homodiégétique : « The dog, as he ran off, told the Baron […] » (Berger 180), est suivi de « *I* kept to the cloud's edge. Everyone heard *my* warning » (180), puis de « irritation in *my own* eyes » (181; souligné par nos soins). Nous retrouvons, en même temps que l'espoir, notre narrateur-chien, affaibli certes, mais qui reprend son rôle de soutien solidaire. Toutefois, désormais, contrairement à ce qui a eu cours depuis le début du récit, il ne nous aide plus : c'est bien à nous de faire l'effort de « retourner » à leurs côtés. Les qualités esthétiques du roman qui autorisent l'empathie situationnelle, la beauté de l'écriture, indissociablement liée à l'éthique de la fiction, nous encouragent à tenter de retrouver notre position antérieure aux côtés de King et de ses compagnons. Nous sommes autonomes, avons le mode d'emploi, et entrons de plein pied dans la condition narrative. Nous effectuons la démarche — le trajet — proposée par Rorty

et nous sortons de notre zone de confort de lecture — qui était déjà une attitude originale, nous l'avons maintes fois souligné — pour retrouver un « eux » très différent de nous. Les lecteurs eux-mêmes effectuent la démarche de solidarité proposée par Rorty envers les personnages du roman. Si *Mothering Sunday* est certainement celui de cinq romans qui touche au plus près la nature sociale de l'invisibilité avec l'humiliation mise en texte, *King* est assurément celui qui illustre le mieux, et surtout fait percevoir la notion de solidarité, par le vécu, l'expérience de la lecture.

Cette réaction à la lecture suppose un travail actif, de la qualité de celui sollicité par Rorty lorsqu'il note :

> Nous devrions rester à l'affut des personnes marginalisées, de ceux que nous rangeons encore d'instinct parmi les « eux » plutôt que parmi « nous ». Nous devrions tâcher de repérer les similitudes qui nous rapprochent d'eux. La bonne manière d'interpréter ce mot d'ordre est d'y voir une invite à nous *créer* un sentiment de solidarité plus vaste que celui qui est à présent le nôtre. La mauvaise façon serait d'y voir une invitation pressante à prendre acte de cette solidarité, à y voir quelque chose qui existe dès avant que nous le reconnaissions[138]. (Rorty 1993, 268 ; souligné dans le texte)

Cette injonction sous-tend l'idée d'effort, de travail, d'application des lecteurs, en miroir de la considération ou du respect de l'écriture. Marielle Macé exprime la même idée, un peu différemment, quand elle parle de : « regarder des situations […] et *travailler à se rapporter autrement* à ceux auxquels [on] fait attention. » (Macé 27 ; souligné par nos soins) Cette éthique de la littérature suppose une lecture active, qui demande un effort. Dans son ouvrage *Pour une Esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss formule ainsi cet effort demandé aux lecteurs : « […] la réception de l'œuvre d'art ne peut plus consister dans la simple jouissance naïve du beau, mais exige que la forme soit saisie comme telle et que soit reconnu le procédé artistique. Ce qui définit l'art dans sa spécificité, c'est la perceptibilité de la forme ; l'acte même de la perception y devient une fin en soi, […] » (Jauss 45). Aussi, la forme littéraire revêt-elle une importance fondamentale[139]. A de multiples reprises, nous avons montré la manière dont la

[138] « The right way to construe the slogan is as urging us to *create* more expansive sense of solidarity than we presently have. The wrong way is to think of it as urging us to recognize such a solidarity, as something that exists antecedently to our recognition of it. » (Rorty 1989, 196 ; souligné dans le texte)

[139]Hans Robert Jauss évoque « l'effet insoupçonné produit par une nouvelle forme artistique qui, entraînant une nouvelle « manière de voir les choses », [a] le pouvoir d'arracher le lecteur aux évidences de son jugement moral habituel […] » (Jauss 86).

forme originale de nos romans, que ce soit par le recours à la métatextualité, par la fragilisation du genre, par la construction non linéaire des narrations, plaçait les lecteurs au cœur de relations éthiques qui débordaient les rapports entre les personnages et les rendaient acteurs dans leur acte de lecture. Lire un roman reste dans le domaine de la littérature et, dans le sillage de Suzane Keen, nous resterons prudents sur les conséquences positives possibles dans la vraie vie, de la perception d'attitudes éthiques découvertes en lisant. Toutefois, de manière analogue à l'idée répandue que la lecture développe l'imagination et donc permet une meilleure visibilité des précaires, nous pensons que ces romans, en positionnant les lecteurs, dans leur ressenti propre, dans des postures éthiques de *care*, d'étayage, de considération, de respect, génèrent une perception différente des invisibles. Ces derniers sont situés pendant la lecture dans cet endroit d'où ils peuvent « [ne] pas seulement regarder même si ce n'est pas encore agir », mis au jour par Marielle Macé (45). Dès lors, cette littérature se place, elle aussi, en réponse à la vulnérabilité sociale, si nous en croyons Jauss quand il parle de : « […] cette fonction spécifique de création sociale que la littérature a assumée, concourant avec les autres arts et les autres puissances sociales, à émanciper l'homme des liens que lui imposaient la nature, la religion et la société. » (Jauss 88) Les théories de la réception induisent une analyse précise des mécanismes à l'œuvre, et l'idée de la réception de la forme « pure » peut sembler aride ou datée. La qualité de nos romans, d'après nous, est qu'ils allient un attachement aux personnages, une tendresse, comme nous l'avons remarqué en introduction, à des formes originales d'écriture qui les place dans la catégorie de littérature louée par Jauss. Nous avons parlé d'effort, de « vouloir », pour accomplir l'acte de lecture. Toutefois, cet effort n'est jamais vain, il est toujours récompensé. Dans *King* ou *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, les personnages sont très attachants, et nous avons envie de rester avec eux. Dans *King*, par exemple, nous sommes tolérés parmi eux, autorisés à les côtoyer (« I am mad to try to lead you to where we live » (Berger 5)), dans le respect d'un code éthique établi par le narrateur-chien. Le rapport entre le « nous » et le « eux » est inversé et, nous franchissons la limite et sommes autorisés, bizarrement, comme s'il s'agissait d'un privilège, à aller dans le « eux ». Nous souhaitons rester parmi le « nous » qui est dans le « eux » habituellement perçu. Le point de vue change et nous partageons l'expérience de leur quotidien. Berger lui-même a declaré: « Yet only in fiction can we share another person's specific experiences. Outside fiction we have to generalize. » (Berger *The Success and Failure of Picasso* ; cité dans Lippincott 129) L'environnement des personnages est intrigant[140] et nous nous efforçons de décrypter leur univers. Voir où ils vivent

[140] Toute notre deuxième partie va porter sur l'aspect spatial du roman.

est presque un jeu de lecture, qui n'enlève rien au respect qui leur est porté : se situer dans l'espace des subalternes ou du roman est comme un défi lancé aux lecteurs. Nous avons expliqué que, dans le roman de McGregor, la rue est difficile, voire impossible, à se figurer. Pour *Saturday* ou *Mothering Sunday*, cette complicité se situe plutôt dans l'entre-deux dégagé par l'ironie du texte, et l'évolution physique des lecteurs à l'intérieur des pages de *NW* est aussi un défi, parfois à la limite du formel[141]. Toutefois, ce jeu de lecture crée une connivence et ils perçoivent une complicité avec l'écriture et les personnages, qui les rend actifs et sensibles.

Pour reprendre l'exemple du démantèlement du camp dans *King*, nous avons observé comment la narration prenait soin de nous mettre en position d'observation critique pour assister à la scène, scène dont la description nous laisse sur le bord de la route, puis nous invite à la rejoindre quelques pages plus loin. Les lecteurs effectuent une démarche semblable à celle de la solidarité selon Rorty, toutefois, ils sont sollicités plus avant : ils vont faire acte de solidarité au sens classique. En effet, la solidarité, dans son sens commun, est liée à l'appartenance au même groupe[142] et suppose un positionnement au sein d'une entité commune. Cette condition est remplie par King qui, lui, est parmi les invisibles (« we live in the coat » (Berger 9)). Elle l'est aussi, de manière fragile, par le lecteur, puisque le postulat de départ, nous l'avons signalé à de nombreuses reprises, est que King nous emmène avec lui, même si l'entreprise lui semble difficile. Un détail dans l'écriture montre que nous sommes acceptés parmi eux. En effet, nous proposons de nous intéresser à la remarque suivante : « Ours [our site] is called Saint Valery, and that's where we are going. » (6) Le premier « we » de « we live in the coat » nous excluait, le deuxième, celui de « we are going », par l'ambiguïté qu'il recèle — est-ce qu'il représente King et ses maîtres qui marchent sur la voie rapide ou bien nous avec lui et eux ? — nous fait une place à leurs côtés. De cette manière, par narrateur-chien interposé, les lecteurs sont aussi parmi eux, de sorte que, lorsqu'ils font l'effort de prolonger la lecture, percevant à cet instant la solidarité selon Rorty, ils perçoivent aussi la solidarité au sens courant. En effet, ils se retrouvent aux côtés de King qui, en organisant la fuite du camp, est en train d'agir aux côtés des subalternes. Les lecteurs deviennent actifs à leurs côtés, parmi eux, solidaires dans leur malheur. Ils éprouvent ainsi, par transitivité pourrait-on dire, un moment de

[141] Nous y reviendrons aussi longuement dans la deuxième partie.
[142] *Le Robert* définit la solidarité comme une « relation entre personnes ayant conscience d'une communauté d'intérêts, qui entraîne, pour un élément du groupe, l'obligation morale de ne pas desservir les autres et de leur porter assistance. » Dans sa définition de la solidarité, l'*OED* parle de : « fact or quality […] of being perfectly united or at one in some respect, especially in interests, sympathies or aspirations […] », ce qui met aussi en avant l'importance de la place de l'individu.

solidarité active. Dans l'ouvrage *British and Irish Short-Fiction Writers*, Ralf Hertel a écrit à propos de l'œuvre de Berger : « […] Berger's narrators are face to face with the characters in their stories—they share the [characters'] experience rather than evaluate it. » (Hertel 2006, 31) Ainsi, de la même manière que des romans peuvent nous faire percevoir la vulnérabilité ou la détresse, ce roman de Berger nous fait toucher, activement, physiquement, la solidarité — ce qui est assez rare dans la littérature. C'est ce que Howard Becker a formulé ainsi dans un article de la revue *Visual Studies*, à propos de *A Seventh Man*, de Berger : « […] the [reader] becomes an active participant, not just the passive recipient of information and ideas constructed by an active author. » (Becker 4) Les lecteurs sont souvent amenés à partager des sentiments ou à recevoir des thèses engagées, mais rarement à s'engager par l'acte de lecture, auprès des personnages. Ici, ils souhaitent s'engager activement, ils agissent aux côtés des personnages subalternes du roman dans l'acte de lire. Tous ces procédés autorisent l'engagement des lecteurs auprès de précaires. C'est un engagement éclairé, critique qui leur est demandé, jouant sur la perception mais aussi sur la réflexion.

L'engagement de la littérature est un sujet qui a été au cœur de nombreux débats, initiés — nous l'avons mentionné dans notre introduction — par Jean-Paul Sartre dans son essai *Qu'est-ce que la Littérature*. L'appel de Sartre, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, pour une littérature engagée, en prise avec la société de son époque, par opposition à des œuvres beaucoup plus tournées vers l'individu, qualifiées de « fétiches », a été nuancé depuis, par exemple par Theodor W. Adorno qui affirme dans son essai « Engagement », tiré du recueil *Notes sur la littérature* :

> [l]'œuvre engagée démasque comme fétiche l'œuvre qui prétend simplement être là, comme le divertissement gratuit de gens qui fermeraient volontiers les yeux sur le cataclysme imminent ; ou même comme hautement politique, bien que apolitique. […] Mais pour les œuvres autonomes, de telles considérations, et aussi la conception générale qui les fonde, sont déjà la catastrophe contre laquelle les œuvres engagées mettent l'esprit en garde. (Adorno 285)

Dans cet essai, il discute essentiellement des idées de Sartre, et s'intéresse aussi aux positions de Bertolt Brecht sur l'engagement, et il poursuit :

> Chacun des termes de cette alternative se nie lui-même en même temps que l'autre : l'art engagé, parce qu'il supprime la différence entre l'art et la réalité, alors qu'il se distingue nécessairement de celle-ci, puisqu'il est de l'art ; et « l'art pour l'art », parce qu'en se voulant un absolu il nie aussi cette relation obligée à

> la réalité implicitement contenue dans son émancipation par rapport au concret, qui est son a priori polémique. Entre ces deux pôles, la tension qui a animé l'art jusqu'à une époque toute récente se défait. (286)

Comme le souligne Adorno, il n'y a pas forcément dichotomie entre ces deux types de littérature. Le rapport de la littérature au réel est complexe et des œuvres intimistes peuvent offrir un regard critique sur la réalité. La question du point de vue sur une situation des personnages peut se révéler aussi critique que des idées assénées par la narration ou les personnages eux-mêmes. Les romans de notre corpus proposent un engagement différent aux lecteurs, un engagement qui passe par la perception et par les sens, sans pour autant occulter un recul et une réflexion. Il n'est pas question de voie intermédiaire entre ces deux courants mais de voie autre, qui développe une vision éthique, sans affaiblir une analyse sociale aiguë. La dichotomie, œuvre engagée/œuvre artistique prônant « l'art pour l'art », n'a plus lieu d'être ici. Les lecteurs peuvent à la fois être touchés par des personnages pleins et subtils, mus par une narration complexe et amenés à réfléchir finement à des situations sociales. C'est la littérature dans la complexité de sa forme fictionnelle, par opposition à un débat d'idées journalistique ou philosophique, qui permet cette forme d'engagement. Pour citer encore Richard Rorty : « Le mot « littérature » recouvre désormais autant de genres de livres susceptibles d'avoir une pertinence morale, susceptibles de modifier le sentiment que nous avons de ce qui est important et possible. » (Rorty 1993, 122) Ainsi, l'esthétique nous permet de percevoir, expérimenter, vivre des points de vue éthiques, à l'instar du narrateur-chien qui amène les lecteurs à être solidaires. De cette manière, la littérature provoque une « nouvelle manière de voir les choses » (Jauss 86), qui est une forme d'engagement palpable et profond. Dans un de ses entretiens, John Berger disait : « I would like to emphasize two things that are so deeply inside me that they are hardly even at the level of informed ideas. One is a relation to what I have always felt to be the 'mystery' of art. The other is a gut solidarity with those without power, with the underprivileged. » (Dyer 382) Les romans de notre corpus incarnent magnifiquement cette préoccupation en donnant une visibilité et une voix aux subalternes, et assument ce que Hans Jauss nomme la fonction de « création sociale » (Jauss 88) de la littérature.

Aborder les romans de notre corpus sous l'angle de la solidarité selon Rorty nous a conduits, lorsque nous parlons des subalternes, à considérer une entité que nous avons désignée par un « eux » s'opposant à un « nous ». Ces catégories impliquent une appartenance à un groupe, à un « dedans » dont les précaires seraient exclus, par opposition à un « dehors » qui

serait l'endroit où ils seraient relégués. Cette opposition entre dedans et dehors peut se concevoir dans plusieurs champs, par exemple d'un point de vue juridique, politique (rapport à la nation) ou dans son sens premier, physique. Dans toute notre deuxième partie, nous allons longuement étudier l'aspect spatial des œuvres, et la distinction entre le « eux » et le « nous » mettra au jour la notion de frontière séparant le « dedans », réservé au « nous », du « dehors » où se situent les subalternes. Nous analyserons comment la frontière ainsi créée, assignant les subalternes au dehors, est un espace complexe participant de la distribution spatiale qui autorise la perception des invisibles. Toutefois, nous voudrions nous attarder auparavant sur l'aspect de l'appartenance à une communauté dans cette opposition eux/nous, appartenance qui implique la notion d'étranger, et nous souhaiterions, par l'étude des romans de notre corpus et dans le sillage de Guillaume le Blanc, « [pouvoir] contribuer à faire émerger de nouveaux sens du nom d'« étranger », qui prennent en compte des formes de vie subalternes et des expériences vitales de la précarité […] » (Le Blanc 2010, 19).

3. C. L'étranger révélateur

Dans son article publié dans *Esprit* en 2006, et intitulé « La Condition d'étranger », Paul Ricœur souligne la dissymétrie présente dans le couple antagoniste membre/étranger :

> un seul terme est « marqué », la qualité de membre, le second ne l'est pas, celle d'étranger[143]. […] Dit simplement : est étranger qui n'est pas de « chez nous » — qui n'est pas l'un des nôtres. Rien n'est dit par là concernant ce que l'étranger est pour lui-même, « chez lui » — ni non plus concernant les rapports d'alliance, de neutralité ou d'inimitié régnant entre « nous » et « eux ». (Ricœur 2006, 264)

Effectivement, au premier abord, l'étranger est défini en négatif, comme « n'appartenant pas ». Ricœur souligne la faille d'une telle approche, l'étranger n'étant pas considéré pour lui-même, ce qui, dans le cadre de notre travail sur l'invisibilité, accroît d'emblée la non-mise en visibilité de l'étranger. Nous utilisons ici le mot « étranger » au sens le plus large possible, comme celui qui n'est pas membre du groupe, du « nous », du dedans. Ricœur poursuit en prenant l'exemple de l'appartenance à la nation française et en considérant l'aspect juridique et politique du mot[144], qui renvoie à ce qui n'appartient pas à la nation, et il montre que la définition du mot,

[143] Nos dictionnaires énoncent sans ambiguïté la dissymétrie propre à cette distinction de base : « étranger, qui est d'une autre nation ; qui est autre en parlant d'une nation », d'après *le Robert*.

[144] « Dans l'état actuel du droit en France[4], est citoyen le national considéré en tant que titulaire de droits civiques et d'une parcelle de la souveraineté nationale. Cette équation, en réservant aux nationaux la jouissance et l'exercice

ainsi considéré, conduit à un cercle vicieux qui interdit toute intégration politique, et constitue mécaniquement un processus d'exclusion. Il pointe une contradiction entre la perception que nous devrions avoir de notre appartenance au dedans-nation[145] et ce que la définition juridique ou politique de cette appartenance comporte de vide :

> Mais ce qui reste le non-dit de cette analyse purement juridique de la condition d'étranger, c'est la nature de la compréhension que nous avons de nous-mêmes en tant que membres appartenant à telle communauté nationale. Or c'est en nous interrogeant sur cette compréhension de notre appartenance propre que nous allons être conduits à donner une première fois un contenu à ce terme non marqué d'étranger. Nous ne pouvons avancer dans la compréhension que nous avons de notre « chez nous » sans nous faire une représentation quelconque de ce que peut signifier pour l'étranger d'être « chez lui ». (267)

L'étranger apparaît ainsi comme élément nécessaire à la compréhension de l'identité du « nous », il prend une visibilité du fait même d'être celui qui est relégué dans le « eux » :

> Or, c'est précisément à ce niveau de clair-obscur que l'étranger commence à sortir de son anonymat ; pour rendre raison de notre identité collective nous avons besoin de nous comparer avec les autres ; c'est alors que sortent en vrac nos préjugés, nos caractérisations sommaires, voire nos jugements appréciatifs et nos éloges ; du moins, l'étranger a cessé, le temps d'une comparaison, d'être le terme non marqué du couple membre/étranger. La compréhension de nous-mêmes ne sort du non-dit et ne commence de s'expliciter qu'en se faisant comparative, différentielle, oppositive. (268)

L'expression « clair-obscur » est intéressante car elle interroge la lumière faite sur l'étranger, le subalterne. L'analyse de Paul Ricœur se place sur un plan juridico-politique, toutefois, le

---

des droits civiques, achève de transformer l'idée nationale en mécanisme d'exclusion à l'égard des étrangers. Dès lors qu'aucun principe de droit international n'impose aux États d'accorder des droits politiques aux étrangers, l'incapacité politique des étrangers résidants reste en France, selon le mot d'un de nos grands juristes, « une règle absolue qui ne souffre aucune exception »[5] ([4] et [5] « Droit de la citoyenneté », dans Olivier Duhamel, *Droit constitutionnel et politique*). » (Ricoeur 2006, 266)

[145] « […] nous sommes censés savoir à quoi nous appartenons, de quelle communauté nous sommes membres. De cette présupposition tacite résulte qu'avant toute tentative pour remplir la case vide du mot étranger, nous avons pour tâche de tirer au clair, autant que faire se peut, la nature de cette appartenance par rapport à laquelle la condition d'étranger est d'abord définie par défaut. […]. À ce niveau quelque chose est dit, qui lève une partie du voile du non-dit qui pèse sur la compréhension que nous avons de notre appartenance comme membre à la communauté nationale, et par ricochet sur la représentation que nous nous faisons de l'étranger. » (Ricoeur 2006, 265)

mécanisme de connaissance du « nous » par la perception du « eux », qu'il met en évidence lorsqu'il s'agit de la nation, peut s'élargir à tout groupe constitué dans sa « normalité » affichée, qui exclut par là-même la différence de l'autre. L'identité des membres du groupe en opposition à celle de l'étranger dépasse la notion d'identité nationale, si bien que l'étranger n'est pas nécessairement la personne d'une nationalité étrangère ou le migrant. Guillaume le Blanc formule cette idée dans son ouvrage *Dedans, dehors. La condition d'étranger* : « L'Autre ce peut être l'Arabe, le Noir mais aussi bien l'Homosexuel, le Chômeur, toutes celles et tous ceux qui ne sont pas inscrits dans les cadres d'habilitation des identités et qui se voient ainsi expulsés dans le Hors-Champ[146]. » (Le Blanc 2010, 12) Il reprend l'idée de Paul Ricœur sur l'appartenance à la nation d'une manière plus singulière, moins directement juridique :

> Car toutes les vies n'habitent pas le même monde. Les unes sont perçues comme des vies nationales tandis que les autres sont reléguées hors du champ de perception autorisé, excessives et contredisant les attentes de la nation. Les unes sont attachées à des droits tandis que les autres n'en ont guère. La nation divise sans vergogne « ses » sujets en sujets nationaux et en *autres*. (13 ; souligné dans le texte)

Les ouvrages de notre corpus illustrent de nombreuses façons cette appartenance à un « nous » par opposition à un « eux » en marge du monde, peu ou pas perçu, en articulant le « eux » et le « nous » de manières très diverses, et en détaillant les rapports qui règnent entre « eux » et « nous » évoqués par Paul Ricœur. Nous avons mentionné la manière dont, dans *King*, les SDF sont relégués dans un campement, de l'autre côté de l'autoroute, et traités avec distance ou indifférence (« The M.1000 runs north out of the city […] Twelve kilometres from the city centre […] is a zone where people never stop unless obliged. […] Not because it's dangerous but because it has been forgotten. » (Berger 5)). Pire, ils peuvent être l'objet de haine déshumanisante, lorsqu'ils osent s'aventurer dans les rues du centre-ville : « Flush them out, mutters a man with a telephone in his hand, they should be hosed off the street. As he passes, he kicks at me. » (115) Le « nous », qui ici serait constitué des personnes intégrées dans la société, affiche son rejet assumé du « eux ». Cette crainte du « eux » de la part des personnes intégrées est aussi illustrée dans *Saturday*. En effet, le roman de McEwan distingue plusieurs sortes d'étrangers : l'anesthésiste américain a les caractéristiques prêtées aux personnes de ce pays de manière conventionnelle (« Strauss is a powerful, earthbound, stocky man, physically

[146] Guillaume le Blanc précise emprunter l'expression à l'ouvrage de Sylvie Germain, *Hors Champ*.

affectionate, energetic, direct in manner […] » (McEwan 100)), et même si son comportement est quelquefois déroutant pour Perowne ou pour l'institution il appartient au « nous » du monde occidental aisé. Un autre traitement est réservé par la narration aux étrangetés plus radicales comme le laissent entrevoir les pensées de Perowne devant l'ambassade de Chine : « The state response is beatings, torture, disappearances and murder […] China is simply too populous […] to maintain itself in paranoia for much longer. It's economy's growing too fast […] for the Party to keep control. » (123)[147] Le ton du roman, dans l'entre-deux entre la posture sociale de Perowne et son doute ou son auto-dérision permanente, reflète la pensée commune — tout au moins à une certaine intelligentsia — relative aux puissances éloignées culturellement de l'occident. L'exemple de l'avion aperçu par Perowne dans le ciel de Londres au début du roman est encore plus clair. L'avion représente bien sûr une menace terroriste possible, emblématique du « trauma à venir » que nous avons évoqué dans notre premier chapitre, et l'ambiance du roman, mélange de fin d'un monde et de catastrophe annoncée (« London, […] waiting for its bomb » (276)), tend à transformer la perception des autres en sentiment menaçant et n'aide pas à une ouverture envers les étrangers. Toutefois, la perception des pilotes par Perowne au travers des différents journaux télévisés indique une suspicion fantasmée envers l'étranger. En effet, alors que l'explication rationnelle de l'atterrissage forcé de l'avion est donnée dès la page 35 du roman, et réitérée page 70 au journal télévisé suivant, Perowne et son fils sont tout de même sensibles à la possibilité d'un acte terroriste (« 'But there are rumours on the Internet' […] 'The pilots are radical Islamists. One's a Chechen, the other's Algerian' » (151)). Les nationalités présentées sont supposées compatibles avec un tel acte, les pilotes étant finalement présentés comme deux Russes, caractérisés par des préjugés en vigueur au sein de la classe moyenne occidentale (« the plump co-pilot says he wants a bath and a long drink […] [they] are shown walking into the hotel » (180)). Le narrateur insiste :

> They are not, the pilot explains through a translator, Chechens or Algerians, they are not Muslims, they are Christians, though only in name, for they never attend church and own neither a Koran nor a Bible. Above all, they are Russians and proud of the fact. (179)

L'ironie est ici encore présente, un regard distancié est porté par le narrateur qui prend du recul envers le protagoniste exprimant son avis sur la place de la religion dans nos sociétés. Il n'en reste pas moins que Perowne, malgré son recul affiché et travaillé, s'est fait prendre à l'angoisse

[147] L'objet n'est pas ici d'avoir une discussion sur la situation politique de la Chine mais simplement de remarquer le niveau convenu et suffisant des réflexions émanant d'habitants d'un pays « libre ».

de l'attentat liée à la nationalité des étrangers, et a été soulagé d'apprendre qu'ils étaient non-musulmans. Il est intéressant de constater que, tout au moins en première lecture sous-tendue par le suspens, il est possible que les lecteurs se soient également laissés prendre dans cette suspicion. Par ailleurs, bien que *Saturday* ne joue pas, nous l'avons souligné maintes fois, sur la projection envers le protagoniste, le ressort du suspens s'est alimenté à la peur de l'étranger, la peur de l'autre dans l'*a priori* du danger que peuvent représenter certaines nationalités[148]. L'image de l'étranger ainsi représentée dans le roman est celle dont Paul Ricœur explique qu'elle crée la notion d'appartenance à la nation sur des fondements malsains :

> Sur cette réalité se greffent les fantasmes de l'opinion publique, qui s'expriment principalement dans l'amalgame entre travailleurs en situation régulière et étrangers en situation irrégulière, menace à la sécurité, voire terrorisme. Suspicion, méfiance, xénophobie tendent à imprégner la compréhension que les nationaux ont de leur appartenance au même espace politique. Si, comme on l'a dit plus haut, cette compréhension comporte tout naturellement un sentiment de différence avec l'étranger, l'exclusion transforme cette différence en rejet. (Ricœur 2006, 271)

Le roman de McGregor articule la même crainte différemment, en harmonie avec le ton du roman. En effet, les personnages sont toujours introduits dans leur singularité, dans leur civilité, avant de nous être présentés comme étrangers. L'accès au « eux » est réalisé avec délicatesse, en portant attention à leur vulnérabilité ou leur intimité : nous avons observé plus haut la manière dont la femme du n°19 est d'abord exposée dans sa singularité (« murmuring a song to herself » (McGregor 27)), avant que nous soient dévoilées ses caractéristiques culturelles : « and adjusts her head-scarf. She hangs out a row of salwar kameez in different sizes, […] » (27). Cet exemple pourrait être une coïncidence si le procédé n'était pas répété plusieurs fois, déroutant le point de vue. Ainsi, lorsqu'une voiture communément associée à des traffics divers dans l'imaginaire bien-pensant (« a car with tinted windows […] with loud music padooming from inside » (147)) s'approche d'un jeune dans la rue : « The oldest boy raises his hand and throws the ball back to the twins, he walks to the car and clasps the hands of each of the occupants in turn. […] saying yes my father is well yes my mother is well, thank you yes, allahu akbar, […] » (147). Ce n'est pas cette voiture qui créera le malheur et les lecteurs, même s'il se veulent ouverts, sont surpris par le contraste entre des images préconstruites et la réalité de la

[148] Etant donné l'âge de Ian McEwan, il y a peut-être une ironie supplémentaire à être soulagé par la nationalité russe des pilotes, indication qui aurait véhiculé une angoisse pendant la Guerre Froide.

qualité relationnelle de ces jeunes. Nous percevons les personnages par des qualités universelles avant d'avoir des éléments sur leur milieu ou leur culture, à partir desquels nous ne pouvons, dès lors, plus tirer les conclusions habituelles. De manière plus délicate que dans *Saturday*, McGregor nous interroge sur nos *a priori*. Le roman n'oppose pas un « nous » à un « eux » au travers des personnages car ils sont tous égaux dans leur lieu d'habitation qui est cette rue imaginaire[149]. Il nous questionne plutôt sur nos perceptions courantes dans le regard que nous portons sur l'autre. Sans nous culpabiliser, il nous renvoie à nous-même dans un registre proche de celui de *Saturday*.

Nous avons conscience que toutes ces remarques supposent un lecteur moyen, occidental, bénéficiant d'un certain niveau culturel, et nous nous abriterons derrière la notion de « Lecteur Modèle » formulée par d'Umberto Eco qui, dans le chapitre intitulé « L'Encyclopédie » de son ouvrage séminal *Lector in fabula*, développe l'idée selon laquelle « pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie. » (Eco 95) Cette compétence s'échelonne du simple « dictionnaire de base » à ce qu'il nomme « l'hypercodage idéologique » qui fait que

> le lecteur aborde le texte à partir d'une perspective idéologique personnelle qui est partie intégrante de son encyclopédie, même s'il n'en est pas conscient. Il s'agit donc de voir (cas par cas) dans quelle mesure un texte prévoit un Lecteur Modèle qui participe d'une compétence idéologique donnée. Mais il s'agit aussi de voir comment la compétence idéologique du lecteur (qu'elle soit ou non prévue par le texte) intervient dans les processus d'actualisation des niveaux sémantiques plus profonds […] (105).

Ce que nous nommons intuitivement « lecteur moyen » correspond à ce qu'Umberto Eco définit comme Lecteur Modèle, dans le cadre du monde occidental contemporain. En effet, notre travail suppose que nous n'étudions pas les réactions d'un islamiste tchétchène à la lecture de *Saturday*. Ainsi, les romans de McEwan et de McGregor intègrent le lecteur au « nous » du monde occidental tout en le conduisant à saisir et à dépasser certains de ses préjugés. C'est « l'appartenance à un « nous » qui est interrogée sur la base d'un ensemble de séparations opérant entre « nous » et « eux », […] » (Le Blanc 2011, 140). Remarquons également que,

[149] Nous reviendrons longuement sur la rue dans notre deuxième partie sur la perception de l'espace.

depuis le début, l'exemple du subalterne que nous avons retenu dans *Saturday* est la figure de Baxter, le voyou souffrant de maladie dégénérative. Autant aborder la condition des subalternes sous l'angle de celle des étrangers est pertinent, autant cela s'avère difficile dans le cas de Baxter, tout au moins dans la compréhension du mot qu'en donnent Ricœur ou le Blanc et que nous avons retenue. En effet, la première description qui nous est fournie de Baxter le présente comme se situant à la limite de l'humain : « He's a fidgety, small-faced young man with thick elbows and dark brown hair razored close to the skull. The mouth is set bulbously, with the smoothly shaved shadow of a strong beard adding to the effect of a muzzle. The general simian air is compounded by sloping shoulders […] » (McEwan 87). Baxter est présenté sous les traits de l'animalité, ou comme un hominidé d'un autre temps. Il pourrait être une incarnation caricaturée de l'Autre défini par Levinas (« C'est cet ajournement perpétuel de l'heure de la trahison infime différence entre l'homme et le non-homme qui suppose le désintéressement de la bonté, le désir de l'absolument Autre ou la noblesse, la dimension de la métaphysique. » (Levinas 23)), d'autant que Perowne ressent une attirance presque transcendante envers lui (« Strangely, for all the violence, he almost liked Baxter » (111)). Bien sûr, sa maladie le rend étranger au monde. Toutefois, le personnage nous semble plutôt fonctionner sur un mode allégorique, incarnant l'altérité absolue, à qui Jacques Derrida, dans son ouvrage *De l'Hospitalité*, souhaite que l'on offre « l'hospitalité absolue », celle qui nous permettrait d'accueillir l'autre d'emblée et sans condition[150]. L'ironie veut que Baxter fasse intrusion dans le monde privé de Perowne, anéantissant par là toute transcendance dans la relation à l'autre. Dans *Dedans dehors. La Condition d'étranger*, Guillaume le Blanc souligne la qualité abstraite de cette définition de l'hospitalité : « L'hospitalité demeure chez Derrida [s'inspirant de Levinas] une structure extraordinaire appelée à susciter le miracle de la rencontre […]. Si l'on *ordinarise* l'hospitalité, il apparaît que celle-ci est moins et plus à la fois. » (Le Blanc 2010, 192 ; souligné dans le texte) Nous reviendrons aussi sur la notion d'hospitalité en lien avec la notion de chez-soi (*home)* lié au lieu *(place)* dans notre prochain chapitre sur la perception de l'espace. Il nous importe simplement de préciser à ce stade que l'étranger maintenu en-dehors de l'espace social est proche de la définition qu'en donnent Paul Ricœur ou Guillaume le Blanc et ne figure pas, dans le cadre de notre travail, une entité abstraite qui incarnerait une transcendance. Cette idée est posée par Nikos Papastergiadis dans son ouvrage *Modernity as*

[150] […] l'hospitalité absolue exige que j'ouvre mon chez moi et que je donne non seulement à l'étranger (pourvu d'un nom de famille, d'un statut social d'étranger, etc.) mais à l'autre absolu, inconnu, anonyme, et que je lui *donne lieu*, que je le laisse venir, que je le laisse arriver, et avoir lieu dans le lieu que je lui offre, sans lui demander ni réciprocité (l'entrée dans un pacte) ni même son nom. La loi de l'hospitalité absolue commande de rompre avec l'hospitalité de droit, avec la loi ou la justice comme droit. » (Derrida 1997, 29; souligné dans le texte)

Exile. The Stranger in John Berger's Writing, dans lequel il s'intéresse à la notion d'exil dans l'œuvre de Berger : outre qu'elle est une question centrale de nos sociétés contemporaine, l'exil est également un trope de la modernité, qui peut même être utilisé comme outil critique de la littérature contemporaine[151]. Il insiste sur la différence entre l'« étranger » et l'« autre » : « […] the multiple discourses on the stranger cannot be uncritically transferred to address the silence of the other. The stranger is not the other. » Cette distinction est opérante dans notre travail. Nous le suivons moins lorsqu'il attire l'attention sur la confusion qui peut être faite lorsque l'on considère les personnes à la marge :

> A commonplace error that occurs when different levels of representation are brought together to address the condition of the periphery and the migrant is the tendency to conflate the positions of stranger, migrant, subaltern, diasporic or other. Clearly there are important differentiations to be made […] (Papastergiadis 1993, 96).

Il n'est bien sûr pas question de confondre des situations toutes très difficiles, à des degrés divers. Nous avons insisté sur l'attention à porter aux subalternes, cette attention supposant une précision, une acuité dans la considération de ces situations. Toutefois, les processus d'invisibilité ou, dans le cas de notre étude, ceux de mise en visibilité des subalternes par la littérature, nous semblent pouvoir être considérés conjointement dans tous ces contextes d'exclusion et de vulnérabilité. La notion de subalterne formulée par Guillaume le Blanc, dans le sillage de Gayatri Chakravorty Spivak, permet une approche commune. Dès lors, l'étranger devient celui qui « confèr[e] une unité au groupe national, ces sujets non étrangers, ayant droit à la nation. C'est pourquoi il est essentiel à la nation que l'étranger ne soit pas purement et simplement exclu, un être du seul dehors, car alors c'en serait fait de la fonction nationale de la frontière […] » (Le Blanc 2010, 19).

La notion d'étranger dans les deux autres romans de notre corpus, *NW* et *Mothering Sunday,* est un peu différente. Le roman de Swift met en scène deux classes sociales totalement étrangères l'une à l'autre. Toutefois, la focalisation sur le personnage de Jane interdit de l'exclure. Les notions de « nous » et « eux » peuvent être interchangeables et le « eux » recouvre certainement mieux les familles nobles déchues observées par le regard acéré de la

[151] « I argue that exile is not just the consequence of modernity, but also a metaphor for the processes within modernity. Exile will also be used as a component in the methodology for a critical representation of modernity. » (Papastergiadis 1993, 1)

maid, à la manière d'un zoologiste : « an opportunity to toast and talk over the forthcoming event, as well as a solution to Sunday's practical difficulty. » (Swift 6) L'ironie sous-jacente à l'examen est typique de Swift et fait écho à des réflexions du personnage de Ray dans *Last Orders* qui mettaient également en lumière des critiques sociales sous l'innocence apparente du bon sens, la difficulté affrontée ici par la famille étant de ne pas avoir de domestique en ce jour de « Dimanche des mères ». D'un autre côté, Jane est rendue étrangère au monde par sa limitation dans la langue, et les remarques relatives à la barrière du lexique (sinon de la langue comme ce le serait pour un véritable étranger) sont récurrentes. Par exemple, Jane remarque : « She wasn't quite sure what 'jamboree' meant, though she felt she had read the word somewhere. But 'jam' suggested something jolly. » (7) Toutefois, l'aveu de ses limites est déjà un début de réflexion et l'exemple que nous avons choisi montre que l'ironie critique, ainsi que la poésie, ne sont pas absentes, et contribuent à la force qui l'a portée jusqu'au statut d'écrivaine, comme elle le traduit dans sa propre langue, presque analytique : « She had many words, by now, that did not enter a maid's vocabulary. Even the word 'vocabulary'. She gathered them up like one of those nest-building birds outside. » (31) Les sentiments sont étroitement liés au langage[152], Jane l'a bien compris aussi, comme le laisse penser sa réflexion, presque métatextuelle : « She was disqualified from the upper world in which such dramas were staged. » (37) La place des lecteurs dans ces organisations de « eux » et « nous » est plutôt celle de spectateurs, même si la narration nous accorde une certaine complicité. En effet, lorsque, devenue vieille dame, Jane raconte ses interviews d'écrivaine reconnue, le texte précise : « What a good mask it was, being turned eighty, with a face like a squeezed-out dish mop. » (102) La métaphore offre la trace du passé de *maid* de Jane, et cela, les lecteurs le savent, alors que ses interlocuteurs imaginaires l'ignorent. L'image permet une complicité, les lecteurs étant acceptés dans le « dedans » d'un ancien « dehors ». Ce brouillage des frontières est aussi opérant dans *King.* En effet, nous avons remarqué la façon dont les lecteurs sont acceptés aux côtés de King, solidaires des invisibles, trouvant ainsi leur place dans un « nous » créé dans le « eux ». Le roman de Berger, en réalisant le renversement le plus saisissant du « nous »/« eux » parmi nos romans, valorise par là-même l'étranger et surtout permet aux lecteurs de percevoir cette condition de précaire dans un moment de dignité. Peu importe si par la suite, la révolte ou la fuite ont pu être des produits de l'imagination de King puisqu'elles ont eu lieu dans le roman et ont été expérimentées à la lecture.

[152] Nous reviendrons dans notre deuxième partie sur l'importance du langage dans ce roman.

Pour sa part, le roman de Smith n'articule pas le eux/nous de manière univoque : les personnages habitent tous le quartier populaire du nord-ouest de Londres :

> The window logs Kilburn's skyline. Ungentrified, ungentrifiable. Boom and bust never come here. Here bust is permanent. Empty State Empire, empty Odeon, graffiti-streaked-sidings rising and falling like a rickety roller coaster. Higgledy-piggledy rooftops and chimneys, some high, some low, packed tightly, shaken fags in a box. (Smith 47)

Les sonorités restituent l'activité vibrante du quartier et les métaphores liées aux échos d'enfance affichent d'emblée une tendresse et une fierté de la narratrice envers cette partie de Londres. Les personnages, tous d'origine étrangère, plus ou moins récente, reflètent la diversité du quartier : Keisha est d'origine caribéenne, Leah est irlandaise et son mari Michel français d'origine algérienne. Ils sont conscients de ce melting-pot comme l'illustre la conversation avec Frank, le mari de Keisha :

> —Why is that everyone from your school is a criminal crack-head?
>
> —Why's everyone from yours a Tory minister?
>
> Franck smiles. He is handsome his shirt is perfect his trousers are perfect his children are perfect his wife is perfect this is a perfectly chilled glass of Prosecco. He says:
>
> —It must be comforting being able to divide the world in two like that in your mind.
>
> —Frank, stop teasing.
>
> —Leah's not offended. You're not offended, Leah. Of course, I'm already divided in half, so you understand for me it's hard to think this way. When you guys have kids, they'll know what I mean. (61)

Toutefois, ils forment un « nous » dans leur appartenance ancrée au quartier, à la rue *Albert Road*, et même à la barre d'habitations de *Caldwell Estate*. Ils ont grandi ensemble, les mères jouent un rôle important et se connaissent (« He was a sweet kid. His mum was St Loo-shun. St Looshee-yan? All our mums knew each other. » (63)) et, dans cet ancrage, se situe leur identité. Ils peuvent vouloir s'en libérer, comme Keisha qui change de nom pour accompagner sa réussite sociale, ou, au contraire, y être attachés, comme Leah qui ne veut pas déménager même si le quartier devient moins fréquentable (« We need to move out, says Michel. I don't want to move, it's my home, says Leah. » (92)). L'opposition réside plutôt entre un « avant »,

époque d'une génération qui a grandi avec le *Welfare State*, et une époque contemporaine de plus en plus difficile socialement. Dans le même temps, le texte foisonne de remarques précises, sociales ou raciales qui situent les personnages et peignent un tableau très précis de l'état de cette population. Les lecteurs sont en fait devant une mosaïque d'images qui illustrent de nombreuses situations sociales vécues par les résidents du quartier : ils ne sont pas situés dans une opposition eux/nous. Si le « nous » représente les habitants de *NW*, y compris les subalternes à connotation négative, comme Nathan, qui, à aucun moment n'est exclu de la communauté dans l'écriture, le « eux » serait le reste de Londres et, par synecdoque, le monde des riches, dans lequel ils ne s'aventurent pas. L'escapade de Felix, même si son portable, à son image, retrouve ses fonctions dès qu'il approche du quartier (« At Finchley Road, […] his phone revived » (163)), lui coûte la vie. Dans *NW*, l'opposition sociale entre un « eux » et un « nous » se concrétise essentiellement sur un plan géographique, ce que nous aborderons en détail lorsque nous étudierons le roman sous l'angle spatial.

Ainsi, la figure de l'étranger peut éclairer l'opposition entre le « eux » assigné aux subalternes et le « nous » auquel appartiennent les lecteurs. Notre première partie a souligné les qualités éthiques des romans du corpus — essentiellement traversés par une éthique de la vulnérabilité et une éthique du *care* — qui rendent aux invisibles une dignité de personnes « dignes d'être pleurées », dans le même temps qu'ils en esquissent une mise en visibilité et leur prêtent une voix. Les lecteurs sont placés au cœur de ces relations éthiques et posent un regard attentif et respectueux sur les précaires. Ils évoluent dans leur lecture de l'empathie à la solidarité, la poétique des romans leur autorise un rôle actif — comme celui « d'étayage » qui permet de mettre en motion les personnages des romans — dans le même temps qu'elle les déplace dans leurs certitudes. Se dessinent ici des notions liées à l'espace, aux déplacements de soi, des points de vue, qui, associées à l'idée d'étranger dans ce qu'il est positionné au-delà de la frontière du « nous », appellent une évolution de notre analyse des romans sous l'angle de la perception singulière, vers celui de la perception spatiale.

Partie II

La perception de l’espace

Dans son ouvrage fondateur, paru en 1977 aux Etats-Unis, *Space and Place. The Perspective of Experience,* Yi-Fu Tuan propose d'établir une distinction entre l'espace (ou *space*) et le lieu (ou *place*) s'appuyant sur l'expérience. Il exprime cette idée en ces termes : « "Space" and "place" are familiar words denoting common experiences. We live in space. […] Place is security, space is freedom: we are attached to the one and long for the other. » (Tuan 3) Tuan insiste sur le rôle de l'expérience dans la perception du monde : « Experience is a cover-all term for the various modes through which a person knows and constructs a reality. » (8) L'idée de différencier deux notions à partir de l'expérience est cohérente avec la perspective que nous avons adoptée depuis le début de notre travail, qui est de se placer d'un point de vue de la perception pour aborder la mise en visibilité des précaires. De plus, nous avons observé à plusieurs reprises la manière dont les lecteurs faisaient l'expérience des sentiments offerts par la lecture des romans du corpus, ou des postures éthiques que ces derniers les amenaient à tenir. Tuan n'oppose pas le ressenti à la raison, il présente les deux concepts comme deux aspects de l'accès au savoir, deux aspects de l'expérience au monde[153]. Son point de vue original permet de prendre en compte l'apport de l'expérience littéraire lorsqu'il s'agit de donner une vision des subalternes. Lui-même souligne : « A function of literary art is to give visibility to intimate experiences, including those of place. » (162) Se pencher sur les notions d'espace et de lieu peut permettre de porter un regard différent sur le monde qui nous entoure, et nous nous plaçons dans le sillage de ce qu'il propose (« Space and place are basic components of the lived world; we take them for granted. When we think about them, however, they may assume unexpected meanings and rise questions we have not thought to ask » (3)) pour porter un éclairage différent sur les romans de notre corpus. De nombreux endroits de nos romans sont des « lieux » (*place*), dans l'acceptation utilisée par Yi-Fu Tuan, et considérer les récits sous cet angle est de nature à enrichir le regard que nous portons sur les invisibles, et confirmer ou nuancer les remarques que nous avons faites dans la première partie.

Le premier chapitre de cette partie va s'attarder sur le « lieu », au sens que lui prête Tuan, que constituent la ville ou la maison dans les romans du corpus. L'analyse de l'attachement des personnages au lieu de leur quartier, la vulnérabilité de celui représenté par leur *home*, va conforter la qualité des différents courants éthiques mis en jeu dans les romans ; toutefois cette approche spatiale va ouvrir des perspectives plus sociales, en présentant en particulier les subalternes comme des « dé-placés » (« *out-of -place* »).

[153] « It is a common tendency to regard feeling and thought as opposed, the one registering subjective states, the other reporting on objective reality. In fact, they lie near the two ends of an experiential continuum, and both are ways of knowing. » (Tuan10)

La place occupée par les invisibles dans la société, la qualité d'étrangers qui leur est prêtée, en lien étroit avec la perception d'un « dedans » et celle d'un « dehors » où ils sont relégués, oppose les notions de déplacement, de mouvance, à celle de sédentarité. Dans le chapitre 5, nous étudierons cet antagonisme, en lien avec la notion de frontière. Nous observerons la manière dont les romans offrent des frontières différentes aux personnages, mais aussi aux lecteurs par le glissement des genres littéraires, autorisant ainsi un regard nouveau.

Dans le même temps qu'elle permet aux lecteurs d'entrevoir la condition des précaires, l'écriture des romans alerte sur la difficulté à les représenter. Le chapitre 6 s'attache à analyser la présence d'écritures originales et de cartographies « alternatives » pour percevoir les invisibles. En effet, les romans mettent en évidence l'inutilité des cartes traditionnelles pour représenter les subalternes ; ils attirent l'attention des lecteurs sur l'artificialité de la représentation, par une écriture qui, paradoxalement, met en avant l'importance de nommer, en soulignant la force des noms propres. Des nouveaux repères vont se faire jour, en particulier une cartographie constituée de listes d'objets du quotidien, qui va nous offrir une vision intime et singulière des précaires, en commençant toutefois à nous en proposer une perception assujettie à des rapports de pouvoir.

Chapitre 4
Les lieux des romans

4. A. Le lieu de la ville

Les romans de notre corpus donnent une grande part à l'espace et sont même, pour certains, comme *NW*, structurés autour du traitement de l'espace. *NW* et *Saturday* sont des romans urbains qui se déroulent à Londres, dans la lignée des romans victoriens comme ceux de Charles Dickens par exemple. *NW* est un hommage au Londres cosmopolite du nord-ouest[154]. Dans ce roman, le traitement de l'espace est privilégié, comme l'ont souligné de nombreux critiques, comme par exemple Wendy Knepper, dans un article intitulé « Revisionary Modernism and Postmillennial Experimentation in Zadie Smith's *NW* » : « […] Zadie Smith's *NW* […] maps new relations to locality through a spatial aesthetics that registers the anxious dynamics of a globalizing neighborhood. […] *NW* eschews chronology in favour of a spacially configured story […]. » (Knepper 112) Elle souligne la prévalence du traitement spatial de la narration pour représenter un monde dans lequel les lieux, en particulier les villes, sont soumis à la généralisation mondiale du néolibéralisme. Pour sa part, Wolfgang Hallet souligne l'importance de l'espace dans le premier roman de Zadie Smith, *White Teeth*, toutefois ses remarques s'appliquent tout à fait à *NW*[155] :

> In Zadie Smith's novel [...], the constitution of space through cultural signification serves as the main narrative strategy. It connects the chapters and joins the cast of the novel. […] Also, this novel provides a lot of insight into how sensory perceptions and people's experiences are integrated and inscribed into 'the meaning' of places and spaces, how people make sense of space and how they appropriate it. (Hallet 47)

Ici, l'espace est donc métaphore de la condition des personnages, leur évolution dans celui-ci

[154] Dominic Head note à propos de *White Teeth*, toutefois la remarque peut tout aussi bien s'appliquer à *NW* : « where the magic realists have distanced themselves from a sustained engagement with place, Smith's novel is mostly located in London. » (Head 2003, 111) Le rôle premier de la mise en lumière d'un Londres multiculturel est aussi souligné par Alberto Fernàndez Carbajal : « *NW* is still a so-called multicultural London novel that adopts a modernist lens to foreground issues of social and identarian fragmentariness still firmly rooted in histories of migration to Britain. » (Fernàndez Carbajal 77)

[155] Hui Wang émet une idée assez proche : « Geographically, *NW* features the main areas of London, and considers the role of that city in shaping the consciousness of both individuals and groups, a partly spatial configuring of identity. Social division can be and has been objectified in physical space […] » (Wang 391).

est symptôme de leurs des états d'âmes, de manière assez traditionnelle[156]. Ce processus atteint son paroxysme lorsque Keisha[157], au plus fort de la crise de son couple, s'enfuit et n'existe que par sa déambulation vers le lieu de l'enfance (« She turned and walked back in the direction of Caldwell. Walking was what she did now, walking was what she was » (Smith 300)), ainsi que le souligne Laurent Mellet, qui relève l'indistinction entre le personnage et le lieu : « Zadie Smith in *NW* has her heroine forget herself when she "becomes the space she walks through" (Smith 264). » (Mellet 2013, np) *Saturday* est aussi un roman urbain dont l'aspect spatial est central : il se déroule pour une grande part dans les rues de Londres dans lesquelles Perowne marche ou conduit sa voiture, il déambule à la manière du *flâneur*[158], parmi des endroits familiers, qui symbolisent ses évolutions affectives par une évolution spatiale. Or, ces endroits tiennent lieu de « *place* » au sens de Tuan. En effet, à propos du lieu, Tuan précise : « What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. » (Tuan 6) Des endroits auxquels est donnée une valeur affective, de reconnaissance, auxquels les personnages sont attachés, qui deviennent des lieux au sens de Tuan, peuplent nos romans. Ainsi, le quartier ou la rue sont des lieux, dans des mesures différentes.

Dans le cas du roman de Zadie Smith, le nord-ouest de Londres (NW) constitue indéniablement un « lieu » pour les protagonistes. Le quartier leur est familier, il fonde leur référence sociale, leur repère de dignité. Ils s'y identifient, et il est leur signe d'appartenance à une communauté[159]. Le quartier est leur *place*, il leur apporte une protection, comme le montre le comportement de Felix qui est dérouté lorsqu'il se retrouve dans le quartier d'Oxford Street (Smith 120). Dans un article paru dans la revue *Etudes britanniques contemporaines*, Lauren Elkin remarque : « Local does not mean equal. But place does set up links between people, which we strain to make sense of. » (Elkin np) Le roman de Smith structure leurs relations autour de la barre de Caldwell Estate, lieu de leur enfance. Précisément, dans son ouvrage *Pour une Anthropologie des mondes contemporains*, Marc Augé souligne « l'attachement des très

[156] Dans un article intitulé « A Sense of Place: London in contemporary women's writing », Suzan Fischer remarque par exemple, à propos de *NW* : « London represents freedom and possibility despite the obstacles, and exploring different parts of the city becomes a metaphor for self-definition. » (Fischer 64)

[157] Leah, pour sa part, poursuit un cheminement inverse, échouée sur son hamac : « Leah doesn't want to keep moving; she wants to dwell, to inhabit. » (Elkin np)

[158] Dans son ouvrage *Psychogeographies*, Merlin Coverley définit ainsi le caractère du flâneur : « With their absence of plot and disgressive style, Breton's *Nadja* and Aragon's *Paris Peasant* offer accounts of journeys conducted through the Paris Streets […], and in their aimless strolling, they provide […] a blueprint for contemporary wanderers on the streets of London. » (Coverley 73)

[159] Quelques critiques, comme par exemple David Marcus, ont étudié *NW* sous l'angle essentiellement social et du déterminisme de classe. Sans renier cette démarche, nous nous intéressons plus précisément aux invisibles à l'intérieur de ce spectre social, dont nous avons d'ailleurs souligné l'aspect continu.

jeunes gens à la « cité » dans laquelle ils ont grandi et qui est simultanément leur lieu de vie […] et éventuellement celui des exploits et des légendes liés à la petite délinquance. » (Augé 168) Il différencie pour sa part le « lieu » du « non-lieu », la définition qu'il donne du lieu étant proche de celle de Tuan :

> Le lieu se définira comme identitaire (en ce sens qu'un certain nombre d'individus peuvent s'y reconnaître et se définir à travers lui), relationnel (en ce sens qu'un certain nombre d'individus, les mêmes, peuvent y lire la relation qui les unit les uns aux autres et historique (en ce sens que les occupants du lieu peuvent y retrouver les traces diverses d'une implantation ancienne, le signe d'une filiation).[160] Ainsi le lieu est-il triplement symbolique […] (Augé 156).

La compréhension du lieu est ici plus objective que celle de Tuan puisqu'elle puise dans le domaine de la sociologie, toutefois, la sécurité et l'attachement liés au lieu pour Tuan, prennent leur source dans les valeurs du lieu dégagées par Marc Augé. Ce dernier précise : « pour les bandes de jeunes gens qui revendiquent, au besoin conflictuellement, leur appartenance à une cité, celle-ci est bien d'avantage un lieu qu'un non-lieu. » (168) Les personnages de *NW* se reconnaissent tout à fait dans ce modèle du lieu. Toutefois, le drame qui s'y noue montre que l'appartenance au lieu ne suffit pas pour maintenir un équilibre social. Une société des invisibles s'est reconstituée avec ses règles, ses efforts, ses espoirs. Cependant, à l'intérieur de ce monde déjà à l'abri des regards, des personnes, plus invisibles encore, qui ont basculé dans la précarité complète, à l'instar de Nathan, sont devenues des dangers : elles n'ont pas leur place dans le lieu[161]. Encore plus vulnérables, leur mise en lumière s'accompagne de violence, si bien que nous entendons parler d'elles lorsqu'elle accomplissent un acte agressif, fragilisant doublement leurs relations dans le lieu, qui subit déjà la violence sociale institutionnelle. Marc Augé remarque ainsi au sujet des problèmes dits « urbains » : « S'il est difficile de créer des lieux, c'est parce qu'il est encore plus difficile de définir des liens. » (171) Or, *NW* témoigne très finement du délitement de ces liens dans les rapports sociaux contemporains. Le tissu social de

[160] « Un espace où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne sont symbolisées se définira comme un non-lieu. » (Augé 156) Il donne comme exemple de non-lieux empiriques, « les espaces de la circulation (autoroutes, voies aériennes), de la consommation (grandes surfaces) et de la communication (téléphones, fax, télévision) » (157), en précisant que par exemple un aéroport, non-lieu par excellence pour le voyageur, peut être un lieu pour une personne qui y travaille.

[161] Nathan aussi aurait pu avoir sa chance et en quelques phrases, nous percevons la perte malheureusement banale des espoirs de l'enfance passée dans la rue : « Bad tendons. I played on. No one told me. Lot of things would be different, Keisha. Lot of things. That's how it is. That's it […] At the end of the day I'm just out here on the street, grinding. Tryna get paid. I done some bad things, Keisha, I'm not gonna lie. But you know that ain't really me. You know me from back in the day. […] I'm on the street Keisha. I had some bad luck. » (Smith 305)

l'époque du *Welfare State*, incarné par les mères — Pauline, la mère de Leah, qui était infirmière à l'hôpital public ; Marcia, la mère de Keisha, qui était assistance sociale, elle aussi rattachée à l'hôpital[162] — s'est déchiré[163] et le soin et la reconnaissance ne suffisent plus pour éviter la violence des précaires parmi les précaires. Pauline reconnaît Nathan dans la rue et éprouve de la compassion pour lui, allant jusqu'à lui adresser la parole. Plus loin, à la vignette 152 intitulée *The Past*, Keisha, elle aussi le reconnaît (« 'Nathan ?' » (Smith 263)), mais ce dernier est entouré de ses compagnons de rue et, après avoir imaginé renouer avec le passé, elle reconnaît son impuissance (« But in company like this she had no idea how to be » (263)), et ils en sont réduits à échanger des banalités : « It's well hot, said Nathan Bogle. It really is, agreed Natalie Blake. » (263) L'analyse sociale plus directement politique est donnée par le vieux Phil Barnes, mais il est âgé, dépassé et présenté comme vulnérable au travers du regard de Felix (« He looked searchingly at Felix, suddenly mole-like and vulnerable » (Smith 110)).

Dans *Saturday*, à l'opposé social du nord-ouest de Londres, le quartier chic de Belgravia représente aussi un « lieu » pour Perowne. Il connaît sa ville de manière authentique et l'apprécie :

> Cleveland Street used to be known for garment sweatshops and prostitutes. Now it has Greek, Turkish and Italian restaurants—the local sort that never get mentioned in the guides— […] There's a man who repairs old computers, a fabric shop, a cobbler's, and further down, a wig emporium, much visited by transvestites. This is the fair embodiment of an inner city byway—diverse, self-confident, obscure. (McEwan 76)

Il vit à Fitzroy Square qui constitue un repère, centre de toutes ses déambulations, et ses allées et venues dans la ville sont décrites avec une précision scrupuleuse. Toutefois, l'effet de réel est exagéré et, paradoxalement, il est difficile de se repérer totalement. Peggy Knapp évoque la sur-specification des descriptions (« the semantic domains of the novel are consistently over-specified […]—particular London streets and squares, […] » (Knapp 126)). La confusion de

[162] « Mrs Blake asked Mrs Hanwell how she was and Mrs Hanwell said fine and the reverse enquiry was made with the same result. Mrs Hanwell was a general nurse at the Royal Free Hospital and Mrs Blake a health visitor affiliated with St Mary's Paddington. Neither woman was in any sense a member of the bourgeoisie but neither did they consider themselves solidly of the working class either. They spoke briefly of the National Health Service, with a mixture of complaint and pride. » (Smith 177) Cet échange, dans sa symétrie tendrement ironique, illustre l'existence d'un tissu social intermédiaire qui avait encore une fierté de classe.

[163] Comme le fait remarquer Alberto Fernàndez Carbajal, le délitement du tissu social n'a pas encore atteint les rapports interraciaux ; du moins à l'intérieur du quartier, Leah et Natalie incarnent ce mélange des communautés : « Leah and Natalie come to embody metonymically the need for different migrant communities to come together in spite of the deep-seated racial prejudice that could make them mutual strangers. » (Fernàndez Carbajal 80)

Perowne est par ailleurs palpable dans les métaphores de ses déambulations. S'il n'est pas exactement à la dérive comme peut l'être le *flâneur*[164], son errance est symptôme d'un désarroi[165], comme dans la description qui en est faite immédiatement après l'accident, l'instant où l'on mesure la somme d'ennuis à venir, qui traduit sa confusion de manière spatiale, dans une image étrange où il serait comme dédoublé[166], abandonnant son apparence de réussite sociale : « He feels he's been left behind. And he seems to see it: receding obliviously down a side street is the other, most likely version of himself, like a vanishing rich uncle, introspective and happy, motoring carefree through his Saturday, leaving him alone and wretched, in his new, improbable, inescapable fate. » (McEwan 82) Sa déambulation dans les rues, en sortant de chez lui, puis son trajet en voiture qui le conduit à l'accrochage avec Baxter, trahissent un mal-être. La ville est rassurante en même temps qu'elle est labyrinthique, laissant apparaître un Perowne vulnérable. En effet, la description de ses déambulations s'apparente à un schéma labyrinthique :

> Officially closed off at both ends, the street is completely deserted. Behind the men, on the Tottenham Court Road, a broken file of protesters is making its way south to join the main body. There, behind him on Gower Street, the march proper has begun. Thousands packed in a single dense column are making for Piccadilly, […] The unrelenting throb of drums is not helpful to the situation, and the fact that so many people are close by, unaware of him, makes Henry feel all the more isolated. (McEwan 84)

Le labyrinthe, dont les murs seraient les manifestants qui se dressent dans quelque direction qu'il se tourne, isole Perowne dans son affrontement avec Baxter. La nature du lieu, qui est une partie de l'espace chargée de reconnaissance, d'intimité, de valeur affective, donne des indices sur les états d'âme des personnages. Ici, l'aspect labyrinthique de son lieu familier trahit la vulnérabilité du protagoniste, dans la ville dont nous avons noté la fragilité dans la première

---

[164] Merlin Coverley, définissant le roman psychogéographique, s'appuie sur la remarque de Roger Farr : « In the psychogeographical novel, the journey is really a drift, which is to say it is open-ended, because unlike other narratives of the journey, the hero on the *dérive* is without a destination. » (Farr *Chronotype of the Derive*, np ; cité dans Coverley 78 ; souligné dans le texte) L'emploi du temps de Perowne pour la journée du samedi qui constitue le roman est *a priori* chargé, et si *Saturday* n'est pas exactement un roman de psychogéographie, son héro n'en est pas moins livré à l'errance.

[165] Petr Chalupský y voit un signe de vulnérabilité ressentie par Perowne : « He also realizes the ultimate vulnerability of the city […] » (Chalupský 35).

[166] Cette question de la *lateness,* qui entraîne une forme de dédoublement, est récurrente dans le roman : l'incipit le décrit comme se levant avant même d'avoir décidé de se lever (« Some hours before dawn Henry Perowne, a neuro surgeon, wakes to find himself already in motion, pushing back the covers from a sitting position, and then rising to his feet. It's not clear to him when exactly he became conscious […] » (McEwan 3)).

partie. Ainsi, l'étude du lieu dans *Saturday* conforte l'idée que nous avons développée plus haut d'un roman déployant une poétique et une éthique de la vulnérabilité.

Si nous reprenons l'image du labyrinthe, le combat[167] de Perowne contre Baxter, au centre du dédale, confère à ce dernier le rôle du minotaure. Ce rôle est confirmé par sa description physique, menaçante et trapue[168] : « He's a fidgety, small-faced young man with thick eyebrows and dark brown hair razored close to the skull. The mouth is set bulbously, with the smoothly shaved shadow of a strong beard adding to the effect of a muzzle. » (87). Le subalterne est ici en position monstrueuse. Le lieu, endroit particulier de reconnaissance et de sécurité, est miné de l'intérieur, la scène est emblématique de l'ambivalence de la ville, consumée par la violence, et du danger social que représente le voyou pour le chirurgien confortablement installé dans la vie, comme nous l'avons précédemment indiqué. La métaphore montre, plus finement, que la vision de ce danger est caricaturale. La mise en visibilité est grossière, contre-productive puisque Baxter agressera Perowne, et le roman suggère que ce n'est pas de ce type de regard dont nous avons besoin. La figure du monstre destinée, de par l'étymologie du mot, à avertir d'un danger[169], si elle peut nous alerter ici sur la menace générée par les déséquilibres sociaux, nous met surtout en garde sur le type de regard contre-productif porté sur les subalternes. Les considérer comme un danger monstrueux entraîne un regard dénaturé sur l'autre. Ici, le lieu au sens de Tuan accentue la vulnérabilité du protagoniste et préfigure la mise à mort symbolique de Baxter. En effet, si Perowne fait un bien piètre Thésée, il a pouvoir de vie ou de mort sur lui dès l'instant où il accède à son cerveau. Etrangement, les romans d'Ian McEwan et de Zadie Smith, à la posture éthique assez proche dans la qualité de l'imagination demandée aux lecteurs pour se mettre à la place de l'autre, présentent un autre dangereux dont la mise en visibilité s'accompagne de violence. Le désir d'altérité résiste peu à l'expérience. Il est difficile, devant Nathan ou Baxter, de faire preuve d'attention[170], encore plus de respect ou de solidarité. Leur mise en visibilité échoue à nous rapprocher des précaires, peut-être parce que le « nous » d'où parlent les romans est un « nous » encore intégré dans la société, même s'il est rempli de doutes dans le cas de Perowne, ou plus fragile socialement pour les protagonistes de *NW*.

---

[167] Le combat a réellement lieu, sous l'angle de l'héroï-comique, l'écriture sur le mode du courant de conscience donnant accès à l'auto-dérision de Perowne : « He is cast in a role, and there's no way out. […] A century of movies and half a century of television have rendered the matter insincere. » (McEwan 86)

[168] L'imagerie animale est explicite lorsque le texte précise qu'il est accompagné de son acolyte aux traits chevalins (« the horse-faced fellow » (85)).

[169] Dans l'étymologie du monstre, il y a bien entendu la monstration (le mot dérive du latin *monstrare*, qui signifiait montrer, indiquer) qui se trouve au cœur de notre problématique, puisqu'il s'agit d'attirer l'attention du regard, toutefois le mot dérive aussi de *monere* qui signifiait avertir (*Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey).

[170] Tout au moins, faire preuve d'attention s'accompagne d'effets négatifs.

Dans *King*, le campement des SDF, nommé Saint Valery, représente un « lieu » par excellence : King nous le présente sous la forme d'un manteau (« We live in the coat of Saint Valery » (Berger 9)), et la métaphore filée, d'une précision scrupuleuse, est presque trop explicitement menée[171] :

> Saint Valery is laid out on the ground like their sheepskin coat […]. The Vicos live in the cuff of the right sleeve, and an elder tree grows more or less where the sleeve buttons would be. Jack lives up in the collar […]. Around the back of the collar lives Anna. […] In the left cuff lives Joachim. […] Malak lives under the right arm. […] In the left pocket lives Danny. […] The shack over there near the left shoulder was built by Luc, who has gone […] Saul, who used to live under the ground in what was once a basement in the left bottom hem of the coat, has already taken over Luc's Rancho. […] Corinna lives in a van near the inside pocket. (9)

Puis l'image s'allège lorsqu'elle prend une dimension un peu absurde, touchante de par le contraste entre la tendresse légère qu'elle présente et la réalité du dépotoir que doit constituer la « manche » du manteau : « [Alfonso] collects electrical appliances; the whole left sleeve is full of them. » (20) Le manteau protège les SDF du camp, de par sa nature même et parce qu'il offre une unité au groupe. L'appartenance au manteau est emblème de la solidarité palpable que nous avons mise au jour dans notre première partie. Elle recrée une société capable de garantir un minimum de protection aux précaires. Le lieu est ici fondamental puisque les habitants sont présentés en fonction de là où ils vivent, par ce lieu justement, avant de faire leur connaissance par le biais de leur histoire. L'insistance, presque didactique, prend alors sens : le lieu les définit avec une précision qui honore l'attention et le respect nécessaires à la considération des subalternes, ainsi que nous l'avons évoqué en première partie. Le « manteau » est beaucoup plus clairement décrit que la ville où ils passent leurs journées et où il est impossible pour les lecteurs de se repérer. En effet, les indications données sont trop succinctes et surtout disjointes, n'offrant aucune cohérence. Or, un lieu qui a ses propres limites, ses propres caractéristiques originales à l'intérieur de la société pourrait être qualifié d'hétérotopie,

[171] La métaphore est cependant justifiée par la connaissance et reste dans le droit fil du *care*, comme nous l'indique le texte : « I know these living quarters as a man knows something he wears. » (Berger 9)

terme défini par Michel Foucault[172]. Cependant, nous pensons que le campement ne constitue pas une hétérotopie car les rapports sociaux n'y sont pas inversés. Il n'y a pas d'angélisme dans *King*, même à l'intérieur du manteau, les rapports de force sont présents. Jack est le chef du campement et coopte les habitants (« This is the only law in Saint Valery. Jack's law » (Berger 11)). Les rapports d'argent existent aussi (« The poor steal from each other the same as the rich do. The poor usually do it without anay calculation, […] » (Berger 9)), si bien que le *coat* n'est pas une communauté utopique. Cette remarque apporte plus de valeur à la solidarité qui s'exerce à l'intérieur du camp, que nous avons mise au jour dans notre première partie, car elle ne va pas de soi. D'autre part, que le campement ne soit pas une hétérotopie, un lieu où les règles seraient « contestées et inversées », vient peut-être du fait que le cinquième principe énoncé par Michel Foucault pour caractériser une hétérotopie ne peut pas être respecté. Selon lui en effet, « [l]es hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. » (Foucault 2001, 1579) Certes, le camp est un lieu isolé de la société mais ses habitants ne peuvent agir sur les modalités d'entrée : il est vulnérable aux effractions arbitraires et violentes, il est « pénétrable », il peut être violé comme cela est montré à la fin du roman de manière si poignante. L'hétérotopie correspondrait plutôt à la plage où King se rend pour réfléchir. Ce lieu n'existe certainement que dans l'imagination du narrateur-chien, il n'est pas tout à fait « réel » et « effectif », mais nous avons signalé ci-dessus comment ce roman de Berger empruntait des voies poétiques pour mettre en avant la réalité. Si le ballet des anémones de mer et du bernard-l'hermite est une bouffée de fraîcheur dans le déroulement de l'écriture, il présente néanmoins un monde non dépourvu de danger (« Without his whelk he wouldn't last an hour » (Berger 53)), mais dans lequel, avec un peu de bonne volonté, les rapports sociaux s'équilibrent. Ce lieu est « absolument autre » que la société alentour, mais il la reflète et il en rend compte en contrepoint, nous faisant entrevoir des rapports sociaux qui peuvent être différents, essentiellement parce que la répartition de la sédentarité y est autre : le bernard-l'ermite est mobile et protégé tant qu'il a sa carapace, mais très vulnérable lorsqu'il s'agit d'en changer. Les anémones sont sédentaires mais mobiles grâce à la coquille de leur

[172] « Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. […] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies […] » (Foucault 2001, 1575).

hôte, et sont peu vulnérables dès lors qu'elles sont emportées sur son dos. La sédentarité est répartie de manière originale. Ainsi, il est difficile d'évaluer la précarité des habitants du lieu selon des critères habituels. Ce lieu n'est pas une utopie car les rapports sociaux y sont compliqués, décrits avec beaucoup d'humour par Berger, et c'est la menace qui dénouera la situation. Toutefois, ce passage ludique, décrivant un lieu « absolument autre[s] que tous les emplacements qu'il[s] reflète[nt] et dont il[s] parle[nt] » (Foucault 2001, 1575), souligne en contrepoint l'arbitraire des places assignées dans nos sociétés « normales ». Ici, le lieu apporte un éclairage différent sur la vulnérabilité des personnages que nous avons déjà soulignée. Au moment de l'attaque du camp, le manteau est toujours là : « The coat lay there in a heap like every night, its folds and hollows and pockets casting deep shadows in the moonlight. » (Berger 153) Les ombres ici, sont menaçantes et le manteau n'a pas pu protéger les SDF. King décrit l'attaque depuis sa plage, ainsi que nous l'avions remarqué. Nous comprenons qu'il décrit le monde depuis un espace hétérotopique, ce qui peut introduire l'espoir qu'advienne un monde autre mais sonne plutôt tristement comme une réalité où il n'est pas d'endroit pour les invisibles. La place a été faite entre la narration et les lecteurs, le temps d'un roman, un lieu (*place*) a été créé pour eux, mais la réalité leur refuse cette possibilité. Dans ce sens, le roman de Berger, s'il est le plus enthousiasmant du point de vue des sentiments et des relations mis en œuvre, est assez terrible dans le regard qu'il porte sur notre monde, car ce refus du « lieu » social vient ancrer le manque de tendresse que nous avions évoqué plus haut.

Dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, la rue dans laquelle se déroule l'action un chapitre sur deux est un élément central du roman. Les personnages, nous l'avons vu, sont désignés par le numéro de leur maison (« the boy from number 18 », « the woman from number 19 »), ils existent donc de par leur situation dans la rue. Yi-Fu Tuan s'est intéressé au rôle de la rue comme lieu et il le formule en ces termes : « The street where one lives is part of one's intimate experience. The larger unit, neighborhood, is a concept. The sentiment one has for the local street corner does not automatically expand in the course of time to cover the entire neighborhood.[173] » (Tuan 170) La rue serait donc le « lieu » par excellence, nous pouvons toutefois nous demander si dans ce roman de McGregor, elle représente réellement un lieu au sens de Tuan. L'endroit n'est pas hostile, les gens y vivent, s'y côtoient en bonne intelligence, une petite fête a même été organisée par les jeunes du numéro 23. Toutefois, nous ne savons

[173] Il explique comment le quartier peut devenir un « lieu » (*place*), mais reste un lieu conceptuel, qui ne met pas en jeu les émotions, sauf s'il est menacé par des quartiers rivaux. Auquel cas, le quartier lui-même devient un lieu : « Then the warm sentiment one has for a street corner broadens to include the larger area. » (Tuan 170)

rien des personnages dans ce rapport d'appartenance : il est uniquement spatial, un repérage pour le lecteur et un moyen de réaliser la narration qui est effectuée, ainsi que nous l'avons remarqué, par les regards croisés entre personnages, qui contribuent à une omniscience diffuse. Aucune allusion n'est faite à un quelconque lien affectif qu'ils entretiendraient avec cette rue. Elle-même n'est jamais située, ni dans une ville ni dans un lieu géographique. La mosaïque de personnes qui l'habitent, migrants, étudiants, personnes âgées, trace les contours d'une rue populaire à la périphérie d'une grande ville d'Angleterre, mais nous ne savons rien de la reconnaissance ou du réconfort qu'elle peut leur prodiguer. De manière ressentie et intuitive pour nous, il ne s'agit pas d'un lieu. Plus précisément, si nous reprenons les critères de Marc Augé, la rue du roman de McGregor n'est ni très identitaire (les personnages ne font cas d'aucune identification au lieu), ni historique (la seule histoire du passé est celle du vieux couple du n°20 pendant la guerre, elle n'a aucun lien avec la rue), ni très relationnelle : les rapports entre les habitants sont bienveillants mais très superficiels, comme esquissés ; même Kate, la jeune fille au carré blond, est restée distante avec le garçon du numéro 18 (McGregor 123). Lui seul tente de fixer le lieu, comme un acte désespéré, en photographiant des scènes de la rue. Les maisons semblent juxtaposées, sans lien autre que celui des regards qui permettent la narration. Ici, l'idée d'espace serait plutôt régie par la notion de « lieu » et d'« espace » proposées par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien* où il distingue le « lieu », « l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence » (de Certeau 172), de l'« espace » :

> Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par les mouvements qui s'y déploient. […] En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. (173 ; souligné dans le texte)

Dans le roman de McGregor, la rue pourrait être espace dans ce sens. Les personnages l'animent, surtout les enfants qui y jouent, les activités des adultes se déroulant essentiellement sur leur pas de porte. Pour eux, c'est un espace d'expériences enfantines, qui permet de porter l'attention sur les personnages ; en ce sens, ce pourrait être un lieu, si nous en référons à la définition de Tuan. Cet espace est aussi un champ visuel animé par le jeu de regards des personnages comme un enchevêtrement de vecteurs traversant l'espace. Cependant, le jeu de regards croisés ne lui confère pas la sécurité, la stabilité, la reconnaissance apportées par un

lieu, même au sens de de Certeau. Dans l'idée qu'il émet des « pratiques d'espace » (de Certeau 137) se trouve, sous-jacente, celle d'itinéraire décrit par la flânerie d'un marcheur qui s'approprierait un parcours singulier[174] : « Les jeux de pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux. »[175] (147) Ici les jeux des enfants donnent une vie à la rue, mais nous ne pouvons pas parler d'itinéraire, ou bien d'itinéraires rituels, ce qui n'est pas l'objet de notre travail. Ici, la non-qualité de lieu de la rue signale une insécurité, une absence des personnages. Ils ne sont pas nettement articulés au lieu comme dans *King*. Paradoxalement, la qualification systématique des personnages par leur numéro dans la rue, au lieu d'apporter de la précision, de la netteté, laisse un vide, un blanc dans leur personnalité. Nous serions tentés de souhaiter la résolution de ce vide, de ce flou, au moment de l'accident, mais il n'en est rien. A cet instant, les regards convergent, mais chacun est frappé d'immobilité, de stupeur. Même le garçon du numéro18, le garant de traces de visibilité, arrive trop tard. La sidération l'emporte sur la considération. La rue n'est pas sociale, ni identifiante comme dans *NW*. La représentation de la rue est relative, nous l'avons répété, et de ce manque de vision globale naît un flou qui interdit aux personnages de se l'approprier comme lieu. Nous pouvons peut-être déduire de ce « blanc », de ce détachement entre les personnages et le lieu, la manifestation d'une interrogation de leur être-au-monde. Bizarrement, la netteté intervient lors de l'averse qui précède l'accident, l'anaphore conférant au passage la qualité d'un long poème (« And the rain falls hard and heavy (McGregor 211), « the rain falls » (211-213), « the rains fades away » (213)), comme si ce lieu de la rue ne l'était pour personne, comme si la nature n'avait pas besoin de l'humain. Nous observons ici les prémisses du traitement des personnages dans un roman ultérieur de McGregor, *Reservoir 13*[176], dans lequel ils sont esquissés mais inaccessibles, la mise au point étant opérée sur des détails de la nature. L'humain n'est pas présenté comme intégré au monde mais, au contraire, comme se fondant mal dans le milieu naturel. Un lien fragile entre l'univers et les humains s'établit grâce aux enfants, dont l'imagination leur permet

[174] De Certeau oppose la vision de New York telle qu'on peut en jouir depuis le sommet du World Trade Center à la perception que l'on peut avoir de la ville en parcourant ses rues : « C'est « en bas » au contraire (*down*), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, *Wandersmänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un « texte » urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire. » (de Certeau 141)

[175] « […] s'il est vrai qu'un ordre spatial organise un ensemble de possibilités (par exemple une place ou l'on peut circuler) et d'interdictions (par exemple, par un mur qui empêche d'avancer), le marcheur actualise certaines d'entre elles. Par là, il les fait être autant que paraître. » (149)

[176] Dans son article publié dans *Etudes Britanniques contemporaines* et intitule « Diffracted Landscapes of Attention: Jon McGregor's *Reservoir 13*/Capter les paysages de l'attention : *R13* de Jon McGregor », Jean-Michel Ganteau indique : « It may have become apparent by now that McGregor's technique of landscape evocation depends more on poring through a microscope than wielding field glasses, as if the practice favoured in his début novel, *If Nobody Speaks of Remarkable Things* (2002), had been pushed to a higher degree of consummation still. » (Ganteau 2018a, np)

de percevoir l'irrationnel, comme c'est le cas de la petite fille du numéro 19, qui voit des anges dans le ciel : « […] she says do you know what I can see angels, just like that, […] » (162). Une sorte de cosmologie poétique se crée, qui infère moins une transcendance qu'une attention à la nature. La narration poursuit : « She says do you know what if someone dies all the angels go to their house at night and shine over the roof, loads of them, and they get so bright that the birds start singing […] » (163). L'autre petite fille, la plus jeune, tente de percevoir ces anges[177] : « The younger girl doesn't say anything, she keeps looking around her, […] She can see trees, and sky, and houses, and boys playing cricket. » (163) Ainsi, le regard attentif à la recherche de l'irrationnel ou plus simplement de la poésie, permet de considérer les humains, étroitement liés à la nature.

Considérer nos romans sous l'angle du quartier ou de la rue comme lieux nous éclaire de manière assez directe sur la difficulté à mettre en visibilité les précaires. Nous pouvons peut-être nous demander ce que ce point de vue critique peut apporter à notre analyse si nous nous penchons sur le chez-soi (*home*) comme lieu, ce que nous allons analyser dans le paragraphe suivant de ce chapitre.

4. B. La maison (*home*) comme *place*

Yi-Fu Tuan a longuement développé la qualité de « lieu » (*place*) de la maison. Il la qualifie en ces termes : « A house is a relatively simple building. It is a place, however, for many reasons. It provides shelter; its hierarchy of spaces answers social needs; it is a field of care, a repository of memories and dreams. » (Tuan 164) Cette affirmation fait écho de manière très intuitive à l'idée que nous avons de la maison[178], et son point de vue va nous permettre d'éclairer notre travail de manière originale. Les précaires sont souvent des sans-abris, donc des sans-maison, si l'on traduit littéralement le vocable anglais *homeless*, ce qui place le thème de la maison au cœur de la problématique des subalternes. Le terme « sans-abri » insiste, même par défaut, sur la notion d'abri, de protection, de *care*. Le terme anglais est plus directement lié à la maison, au chez-soi, au foyer. Etudier la description que nos romans donnent du *home*

[177] Nous reviendrons plus loin sur la perception de ces anges.
[178] Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard exprime une idée légèrement différente en ces termes : « […] la maison est de prime abord un objet à forte géométrie. On est tenté de l'analyser rationnellement. Sa réalité première est visible et tangible. […] La ligne droite y est dominatrice. […] Un tel objet géométrique devrait résister à des métaphores qui accueillent le corps humain, l'âme humaine. Mais la transposition à l'humain se fait tout de suite, dès qu'on prend la maison comme un espace de réconfort et d'intimité, […] » (Bachelard 59).

intime des personnages, observer la valeur de lieu (*place*) qu'ils lui accordent, va permettre d'étudier la manière dont ils mettent les précaires en visibilité.

Nous nous intéressons toujours au roman de McGregor car, si la rue n'y est pas un lieu, nous pouvons nous interroger sur la qualité de lieu des maisons qui la constituent. Cependant, ici encore, les personnages ne semblent pas bénéficier d'un chez-soi (*home*) qui serait un abri, un refuge. L'intérieur des maisons est très peu évoqué : seuls les gestes, les attitudes, des personnages sont transmis minutieusement. Une exception attire notre attention : il s'agit des intérieurs décrits dans les maisons que les différents jeunes gens vont abandonner car ils s'apprêtent à déménager. En effet, aussi bien le garçon du numéro 18 que la narratrice (« the girl from number 22 ») s'apprête à quitter les lieux car la période scolaire touche à sa fin. À cette occasion, ce dernier adopte un comportement étrange :

> He rubs at his bloodshot eyes, […], he piles up his collection of things and squeezes them into a coffee jar, writing the date and his name on a sticker on the lid. […] He pulls the large floor-rug to one side and lifts up a loose section of floorboard. […] He places the jar between the floor joists, nesting it among the dust and the cables and pipes like an egg, a bundle of memories waiting to hatch into the future. Tomorrow he will pack his bags […], and he is reluctant to vanish without a trace. He replaces the floorboard, lays the rug over the top, returns the bed to its original position. (McGregor 56)

Son désir de laisser une trace dans le lieu, impossible à interpréter comme un signe d'orgueil chez ce personnage, étant satisfait, le jeune homme est en capacité d'effacer les autres traces laissées au mur :

> Next door, the young man with the bloodshot eyes begins his packing by taking down his work from the walls. He is ready to leave this house now, he has left his mark here and he is ready to pack his things and leave, so he takes down the papers and photographs and objects that are blu-tacked and pinned to the wall. […] He takes all these pictures down, rubbing away the blu-tac left on the wallpaper, […]. (70)

Ce comportement est signe d'une très grande vulnérabilité, le personnage semblant lancer une bouteille à la mer, destinée à la postérité, dans un souci de laisser une trace — et peut-être de se convaincre — de son existence. Cette attitude inscrit le jeune homme dans un avenir qui

efface déjà son présent. L'impression produite ici s'apparente à celle que nous ressentons à la fin de *Saturday*, lorsque Perowne se projette dans des lendemains assez sombres, imaginant l'avenir de sa famille et de sa ville (« Soon it will be his mother's time, the message will come from the home » (McEwan 273))[179], cette anticipation faisant basculer son existence actuelle dans une brume déjà passée.[180] Nous pouvons rapprocher l'attitude du jeune homme du roman de McGregor de celle de la jeune fille du numéro 22, qui hante ses pensées :

> [she's] looking into the room, thinking about the boy who moved out a week ago, looking at the bare stagging mattress, the empty noticeboard, […]. The squares of wallpaper where posters had been, the pattern bright and clear and sharp. […] She goes into her room and takes the poster off the wall, […] She takes everything off the windowsill and puts it into a shoebox, and then she stops and looks at it all. (McGregor 87)

Elle est déjà dans la position de la postérité par rapport à son colocataire parti un peu plus tôt, et ne voit que des traces d'absence sur le mur. En simultané, le jeune homme imagine ce que peut être le comportement de la jeune fille : « He thinks about her, at this moment, in her house, […] packing her life into boxes and bags and he wonders what memories she is rediscovering, what thoughts are catching in her mouth like the dust blown from unused textbooks. He wonders if she has buried any traces of herself under her floorboards. » (89) Le jeu de regards en œuvre depuis le début du roman se complexifie ici : la description de ces scènes prend les lecteurs dans un enchevêtrement de temps, le temps présent des deux personnages dont la simultanéité n'est possible que grâce à l'imagination, le passé imaginé de l'un par l'autre et ce futur antérieur, nous pourrions dire, qui éclaire le présent d'une lumière fragile et morose.

Ce jeu avec les temps, les traces en creux et la référence à la poussière nous font penser à la notion de non-lieu telle que Georges Didi-Huberman la définit dans son ouvrage *Le Génie du non-lieu*. Il se penche sur l'effet produit par l'œuvre *Delocazione*, du plasticien contemporain Claudio Parmiggiani. Cette création est constituée d'une collection de tableaux

[179] Ou bien : « Yes, and then it will be the turn of John Grammaticus, one of those transfiguring illness that come to a drinking man » (McEwan 273); ou encore : « the house will empty when Daisy and Giulio find a place […] That restlessness, that hunger he's had lately for another kind of life will fade. » (273)

[180] Dans son article intitulé « The Powers of Exposure: Risk and Vulnerability in Contemporary British Fiction », Jean-Michel Ganteau fait le lien entre l'éthique de la vulnérabilité qui imprègne le roman de McEwan et ce présent obscurci par un avenir déjà à l'oeuvre : « Perowne experiences the present as a repetition of past wounds *and* the preparation for more catastrophes.[…] In *Saturday*, time is the site of instability and risk, and postulates the fact that loss and exposure are always already present, thereby providing an image of "vulnerability as trace," in the Derridean acceptation of the term. » (Ganteau 2017, 5 ; souligné dans le texte)

obtenus en laissant se déposer de la poussière[181] sur des éléments (tableaux et objets) situés dans une pièce : une fois le dépôt constitué, l'œuvre apparaît comme empreinte sur la toile, trace éphémère et volatile de la présence des objets, déjà absente[182]. La vulnérabilité (« empreinte de poussière : extrême fragilité » (Didi-Huberman 66)) de l'instant perçue lors de la vision des œuvres, l'absence ainsi mise en évidence, s'approchent de très près de l'impression produite sur les lecteurs en découvrant ces passages qui articulent les personnages à leur chez-soi, leur *home* :

> Quand tout a été enlevé de la demeure — son « mobilier », mot qui se prête si bien à l'opération de *Delocazione* —, demeure la mémoire et sa grande collection d'images. La tonalité mélancolique des œuvres de Parmiggiani semble profondément liée à une sorte *d'état des lieux* émergeant en négatif de la disparition des choses elles-mêmes. (86 ; souligné dans le texte)

Le *home* des personnages de ce roman de McGregor ne peut pas être un lieu (*place*) car il est déjà ailleurs, victime d'un déplacement dans le temps (*Delocazione* signifie déplacement, ou « mise en non-lieu »). La poussière, par ses caractéristiques physiques permet de rendre visible ce qui ne l'est pas *a priori* : « […] elle suggère quelque chose comme une dialectique de l'impalpable rendu visible. » (69) Cette pratique donne une consistance à l'air qui entoure les objets, si bien que Didi-Huberman évoque « l'haleine du temps » : « […] la poussière est utilisée comme un matériau d'empreinte et l'air lui-même — l'haleine du temps — comme le médium général du processus. » (64) Ce souffle présent (« […] des haleines opiniâtres, survivantes, immobilisées pour longtemps. Des souffles fossilisés dans la poussière » (58)), témoin d'une opération qui prend son origine dans le passé[183], convoque l'image du fantôme demeurant dans l'air, image qui évoque le passage de *Saturday*, dans lequel Perowne va rendre visite à sa mère, étrangère parmi les autres résidents de la maison de retraite : « the résidents stir or seem to sway as he enters, as if gently buffeted by the air the door displaces. » (McEwan 159)[184] Le spectre permet aussi la mise en visibilité des invisibles, comme le souligne Jean-

[181] Certains tableaux sont aussi obtenus en créant un feu à proximité des objets qui les composent, ce qui en laisse la trace grâce à la fumée ainsi déposée en creux.

[182] « […] en toute procédure d'empreinte, le lieu s'instaure forcément d'un retrait, d'une *delocazione* : il faut bien le déplacement du pied — il faut que le marcheur s'en aille — pour que son empreinte nous soit rendue visible. » (Didi-Huberman 36)

[183] « Ainsi la poussière et la fumée auront-elles fait *remonter le temps de la peinture*, cette chose du passé, dans le présent de *Delocazione*. » (84 ; souligné dans le texte)

[184] Cette présence de fantômes accentue l'idée de la perte, dans les deux romans, à la fois perte du passé mais liée à l'avenir dans l'anticipation qui en est faite par les personnages, donnant à ces deux œuvres le statut d'élégie : « These lines make the novel resolutely tilt towards the elegiac, with the specificity that the loss envisaged by Henry Perowne is both past and, essentially, to come, which once again is neatly in keeping with Ramazani's

Michel Ganteau à propos de *Even the Dogs*, autre roman de McGregor : « the spectre that haunts McGregor's novel is designed to give visibility and audibility to the submerged, exposed populations. » (Ganteau 2017, 16) La métaphore du spectre révèle ce qui en temps normal se situe en-deçà de la visibilité (« [what is usually] kept below the threshold of visibility » (13)). Ici, comme dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, la présence spectrale ne caractérise pas les personnages (quoique les contours de ceux du roman de McGregor soient assez imprécis) mais elle attire l'attention sur des présences qui errent, ne trouvant pas (ou ayant perdu) leur « *place* » en ce monde. Ni la rue, ni leur chez-soi ne peuvent en tenir lieu. Ainsi, l'accent est encore mis sur la vulnérabilité des invisibles exclus d'un monde dans lequel ils n'ont pas leur place, créant une empathie avec les personnages, comme le souligne Laura Colombino dans un article consacré à *Saturday* : « it stages postmodern connectivity in terms of affect, as a ghostly empathy with the far-off and unknown traumatised other. » (Colombino 791)

Le roman de Berger donne une place plus effective au *home* des SDF à l'intérieur du « manteau », décrivant l'abri singulier de chacun et en particulier l'intérieur de la hutte de Vico et Vica (*the Hut*) qui est dépeint avec la précision et la dignité qui leur est conférée depuis le début du roman[185] (« The hut measures three meters by four » (Berger 30), ou encore « The door of the Hut opens outwards » (39)). Ils se recréent un *home* et la narration insiste beaucoup sur la description de la cabane. La fragilité et le délabrement de leur intérieur n'enlève rien au soin qu'ils lui apportent. En effet, Vica a passé des heures à égaliser le sol : « Vica spent the whole day removing every stone […] Then she wet the soil and stamped on it and beat it at the edges with her swollen hands so as to make it as smooth as a table. » (30) Ici encore, la poésie tendre éclaire son personnage (« She painted the panels orange and in places she left the white polystyrene untouched to give the effect of stars » (31)). En outre, un passage s'attarde sur les meubles ou sur ce qui en tient lieu, balayant l'intérieur du regard :

> We found the stove on a dump […] Immediately after the stove there's a flat cooker also made of cast iron. This they use as a table, and in the oven, they keep food. They never cook on it. Between the table and the bed there's very little space just enough for your knees and feet if you are sitting on the edge of the

evocation of the modern elegy as conducive no longer to healing but to melancholic mourning. » (Ganteau 2015a, 154) Le lien entre la vulnérabilité, l'aspect fantomatique des œuvres et la capacité à faire son deuil a été longuement traité par Jean-Michel Ganteau dans son ouvrage *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. Nous ne revenons pas ici sur ces aspects.

[185] L'attachement affectif à la Hutte, qui apporte une sécurité, est explicité plus loin par le narrateur : « When I'm dead I'll be grateful. I'll remember the Hut with gratitude. The Hut is the best thing I've had in my life. In the Hut the three of us are inside. It's inestimable, being inside. » (Berger 100)

> bed, […] In the corner by the foot of the bed is what they call the kitchen […] To the right of the commode stands a small wardrobe […] (39).

Tuan propose plusieurs définitions complémentaires du lieu (*place*), dont l'une est liée à la qualité du regard que nous pouvons porter sur une scène, qui nous permet de voir ce à quoi nous ne prêterions pas attention[186] :

> Place can be defined in a variety of ways. Among them is this: place is whatever stable object catches our attention. As we look at a panoramic scene our eyes pause at points of interest. Each pause is time enough to create an image of place that looms large momentarily in our view. The pause may be of such short duration and the interest so fleeting that we may not be fully aware of having focused on any particular object; we believe we have simply been looking at the general scene. Nonetheless these pauses have occurred. It is not possible to look at a scene in general; our eyes keep searching for points of interest. (Tuan 161)

Le passage de *King* cité plus haut, qui décrit précisément la pièce, comme un panoramique très lent, nous fait expérimenter le phénomène décrit par Tuan. Toute l'attention que les lecteurs portent aux précaires dans le roman de Berger, toute la solidarité qu'ils sont amenés à mettre en œuvre à leurs côtés, trouvent ici, avec ce regard se posant d'objet en objet, une demande d'attention supplémentaire. Dans son article « Life on the Streets: Parallactic Ways of Seeing Homelessness in John Berger's *King: A Street Story* » tiré de l'ouvrage *Narrating Poverty and Precarity in Britain,* Georg Zipp confirme cette demande d'attention faite aux lecteurs, qui permet une mise en visibilité respectueuse des précaires : « A first step for Berger is therefore to re-inscribe the forgotten and overlooked back into the picture. The descriptions of what can be seen in "the coat" are an invitation to readers to re-focus their attention. » (Zipp 172) La narration nous fait partager leur intimité, rendant leur « lieu » visible[187]. La démarche esthétique et littéraire permet leur mise en visibilité, ainsi que le souligne Yi-Fu Tuan : « a function of literary art is to give visibility to intimate experiences, including those of place. » (Tuan 162) Nous avons un exemple ici de ce que la littérature peut apporter au regard porté sur les précaires, au plus intime de leurs vies, dans un cadre posé respectueux et solidaire. Tuan ajoute : « Place

[186] Nous ne traitons pas ici de l'effet de ce regard sur un paysage, le paysage est peu présent dans nos romans, même si chez McGregor, nous verrons qu'il a une place particulière. L'aspect est abordé par Tuan, mais nous restreignons l'utilisation de sa remarque aux intérieurs existants dans nos romans.

[187] « […] deeply-loved places are not necessarily visible, either to ourselves or to the others. » (Tuan 178)

can be defined in a variety of ways. Among them is this: place is whatever stable object catches our attention. » (Tuan 161) Ainsi, les personnages de *King* bénéficient d'un lieu (dans le sens de *place*) qui leur est propre, hors de la norme de la ville où ils sont des clochards ordinaires, comme de longues descriptions de leur état n'évite pas de nous les dépeindre.

Nous avons peu évoqué le roman de Swift jusqu'ici. En effet, c'est le seul ouvrage de notre corpus dont l'action ne se situe pas en ville. Ainsi, les notions de quartier ou de rues sont sans objet dans son cas. Jane arpente la campagne sur sa bicyclette, et nous aurons l'occasion de nous pencher sur son cheminement dans notre prochain chapitre sur l'étude des lignes et des frontières. Etant orpheline, et bonne dans une famille de la *Middle class*, elle n'a pas non plus de maison à elle, juste une mansarde à peine évoquée pour écarter l'idée d'aller y pleurer. Jane n'a pas de *home*, à un premier niveau, de par sa condition, comme le narrateur le spécifie : « And being a maid was a little like being an orphan, since you lived in someone else's house, you didn't have a home of your own to go to. » (Swift 91) La notion de *place* est expérimentée, ressentie, elle pourrait même être imaginaire, mais ici encore, la narration prend soin de préciser que ce n'est pas le cas : « and what was a maid to do with her time, released for the day on Mothering Sunday, when she had no home to go to? » (53)[188] Même un *home* idéalisé ou regretté, comme le souvenir chéri d'une enfance, que peuvent certainement convoquer les autres bonnes qui rendent visite une fois par an à leurs mères — on peut donc supposer à leur *home* — lui est étranger[189]. Toutefois, une importante partie du roman se passe dans la demeure d'Upleigh, celle de son amant Paul Sheringham, et il peut être intéressant d'observer la place qui y est la sienne. Jane est un visiteur, Paul l'a sommée de venir, dans un mélange de complicité et d'autorité : « It was what he had instructed—ordered her to do. The front door. It was only as she turned through the gates that the extraordinariness, the unprecedented gift of it—yes, it was *her* day—came to her. The front door! And he must have wanted to observe her do it […] » (22 ; souligné dans le texte). Cet entrain masque mal une grande lucidité sur son statut, d'ailleurs, bien que Paul lui ait intimé l'ordre de passer par l'entrée principale, ce qui pourrait lui conférer le rôle d'invitée, le texte ramène à la réalité : « […] he'd opened the front door for her—the front door no less, as if she were a real visitor […] » (11). L'emploi de la forme modale « were » ne laisse pas de doute sur le fait qu'elle n'en est pas une. Il est plus délicat de cerner

[188] « When you did get the day off, to go home to your family. Which would always put her at a bit of a loss. » (Swift 91)

[189] Georges Letissier note à propos de *Last Orders*, de Swift : « Home is thus an equivocal notion that does not naturally imply any well-established sense of belonging. » (Letissier 104) Ainsi, même dans un roman urbain dans lequel le *home* est présent, il n'est pas forcément synonyme de *place* pour les personnages de Swift.

ce qu'elle est en réalité : ni maîtresse, ni bonne, ni invitée. Le passage par la porte d'entrée[190] lui accorde sans nul doute une visibilité, du moins aux yeux de Paul, lui conférant un statut d'hôte particulier, dans le même temps qu'il constitue une transgression. Dans son ouvrage, *De l'Hospitalité*, lors de la séance intitulée « *Pas d'hospitalité* » (souligné dans le texte), Jacques Derrida pose la question : « Qu'est-ce que cela signifie, ce *pas de trop*, et la transgression, si, pour l'invité autant que pour le visiteur, le passage du seuil reste toujours un pas de transgression ? s'il doit même le rester ? » (Derrida 1997, 71 ; souligné dans le texte) Jane est un hôte au premier sens de Derrida, l'hospitalité qui lui est réservée est une hospitalité « de droit »[191]. Toutefois, son entrée dans la demeure est une transgression, qui est avant tout une transgression de classe. Le roman entier est semé de remarques ou de situations où elle se positionne, à sa manière, parmi la classe dominante, comme lorsqu'elle nous livre son point de vue lucide et ironique sur ses années passées à Oxford :

> 'Her Oxford years'! That was a case in point. Yes, she'd gone to Oxford. She could truly say that, but not in the way, of course, some people could say it. […] If she couldn't have 'gone to Oxford' in the other sense, then she became intimate with those who had. […] She could even pass herself off quite convincingly as that rare and frightening creature, a female undergraduate. (Swift 98)

Elle est toujours située à la marge, mais présente, naviguant à la limite de ce que lui autorise son déterminisme social, le stratagème portant ses fruits puisqu'il lui permet de devenir écrivaine : « And later on she might dare to say, 'I'm a shop girl, but—I write too.' » (101) Les règles de l'hospitalité pour l'étranger, l'hospitalité « de droit » discernée par Derrida, par opposition à l'hospitalité inconditionnelle, peuvent aussi s'appliquer à l'intérieur d'une société, d'une nation entre les différentes classes. Celles-là ne sont pas écrites, elles n'en sont pas moins très présentes et ressenties par les « étrangers » à la classe qui leur est fermée[192]. A cet égard,

---

[190] Nous reviendrons au chapitre 5 sur l'étude de ce seuil.

[191] Nous ne sommes pas ici dans le cas de « l'hospitalité absolue » (Derrida 1997, 29), Jane n'est pas « absolument autre ».

[192] *NW* fournit un exemple d'intégration de classe, enfantine mais réussie, une fois de plus autorisée par une continuité dans le tissu social, lors de la vignette n°5 qui décrit la manière dont Keisha, d'origine caribéenne, s'évertue à copier les traditions britanniques (Leah est d'origine irlandaise) : « Keisha Blake was eager to replicate some of the conditions she had seen at the Hanwells'. Cup, tea bag, then water, then—only then—milk. On a tea tray. » (Smith 175) Sa démarche est perçue d'un œil agacé par sa mère : « 'Mum, you got a tea tray ?'/'Just take it in to her. Lord!' » (175) La vignette s'intitule "*Philosophical disagreement*", et elle fournit une illustration ludique de la pensée de Derrida, du cas où l'hôte est l'étranger, et où l'étranger va jusqu'à perdre son statut d'invité : « Her mother was of the opinion that anyone who is in another person's flat as often as Leah Hanwell

les remarques caustiques de Jane constituent une mise en visibilité de tous les non-dits d'appartenance à la *Middle Class* britannique[193]. Toutefois, la transgression suprême est donnée par la longue scène dans laquelle Jane erre nue dans la maison de maître après que Paul est parti rejoindre sa fiancée et l'a autorisée à occuper librement la demeure. Pascale Tollance a consacré un article entier à ce moment, intitulé « 'The magical, the perfect politics of nakedness': Wandering Bare across Social and Narrative Boundaries in Graham Swift's *Mothering Sunday* », dans lequel elle montre la force politique de cette scène, dans le renversement de l'occupation de l'espace qu'elle présente :

> Yet as Jane wanders inside the house and then further and further away into the wide world, the connection with the naked moment is never severed. The maid silently asserts the continuity between the various spaces she crosses: she equally and unashamedly enjoys the bed of the son and the library of his father, a library full of boy's books and romances of the sea. […]. If we do not immediately connect the subtitle 'a romance' with the democratic adventure that is to follow, Jane's story puts side by side the exposure involved in loving, crossing oceans and writing. (Tollance 2019, np)

Dans cet article, Pascale Tollance montre longuement comment ce roman de Swift s'inscrit dans la lignée de *Last Orders*, qu'elle considère comme ayant été, jusqu'ici, son œuvre la plus démocratique (« Swift's finest democratic achievement » (np))[194]. Elle souligne le fait que l'écriture de *Mothering Sunday*, focalisée sur le personnage de Jane orpheline, est dans la continuité de celle de *Last Orders* — construit à partir de la juxtaposition[195] des voix de chaque personnage —, dont la polyphonie crée dans ce roman une « énonciation orpheline » (« 'orphaned enunciation' » (np)). En d'autres termes l'énonciation orpheline[196] (qui intègre la polyphonie, qui n'est pas forcément synonyme de plusieurs voix, mais plutôt d'une énonciation qui ne nous fait pas forcément entendre une voix univoque), génère un espace dans les romans, dans lequel la narration ne s'impose pas (« a place where the narrative merely transits » (np)),

---

was in the Blakes' forgoes the right to be a guest and should simply be treated as a member of the family, […] » (Smith 175).

[193] Un procédé analogue est à l'œuvre dans *NW*, lorsque la narration affirme pour tout contenu de la vignette intitulée *Educational parenthesis* : « (Some schools you 'attended'. Brayton you 'went' to.) » (206)

[194] Elle a consacré un ouvrage entier à Swift, *Graham Swift. La Scène de la voix*, qui traite de ce sujet.

[195] Nous pensons ici à l'image du récit dans *Last Orders,* proposée par Liliane Louvel dans son article « Graham Swift *Last Orders*: "Ode on a Cockney Urn" » : « L'atomisation du récit vaporisé entre les différents énonciateurs, entre passé et présent, ce que l'un sait et ce que l'autre ignore, oblige le lecteur à se muer en herméneute, à achever le travail de Ray et à cimenter entre eux les petits cubes de vérité de la mosaïque. » (Louvel 138)

[196] Dans sa monographie de Graham Swift, Michel Morel a intitulé le chapitre qu'il a consacré à *Last Orders* : « Le Récit orphelin » (Morel 71).

reste fragile et en devenir. Ainsi, ce que Pascale Tollance qualifie de « narration orpheline » permet de faire du roman un conte d'émancipation (« a tale of empowerment » (np)). Le conte de fées commence par la fin de l'étreinte avec le prince charmant[197], et c'est la grande lucidité de Jane, sa philosophie de la vie, issues, nous le comprenons, d'une situation initiale très inconfortable, qui lui ont permis de devenir l'écrivaine qu'elle est. Toutefois, c'est essentiellement le rapport qu'elle entretient avec le langage (« As Jane lays language bare she also stands bare in front of it » (np)), dans cette voix narrative que nous avons qualifiée d'entre-deux, dans ces jeux de langage qui parsèment le texte, qui lui donne le pouvoir sur sa propre vie et autorise son ascension sociale. Par là, la romance devient une histoire d' « empowerment » (« The core of the democratic aesthetics of *Mothering Sunday* involves enjoyment/*jouissance* […] Jane's story is a story of empowerment […] ») (np)).

Si Jane est un hôte transgressif, mais un hôte tout de même, d'autres situations dans les romans, comme dans *NW* ou *Saturday*, présentent l'hôte comme parasite, faisant effraction du chez-soi (*home*), violant l'espace intime. L'hospitalité pourrait constituer à elle seule le thème de *NW* si l'on en croît les titres de chapitres qui attirent l'attention sur le sujet. En effet, comme le remarque Vanessa Guignery : « The very notions of encounter, meeting and crossing are suggested by the titles of the five parts of *NW*: "visitation", "guest", "host", "crossing", "visitation". Characters are always guests or hosts in one another's household in a way that is emblematic of their social standing […] » (Guignery 2014, np).[198] Dans le paysage de la gradation sociale que nous avons évoquée auparavant, leur *home* est plus ou moins précaire, de l'appartement délabré d'Annie, l'ancienne amie de Felix (« He knew it all too well. The grimy sameness, the way nothing was never refreshed. She called them antiques. Another way of saying there's no more money. […] a large life contracted into a small place » (Smith 138)), à la cohabitation désabusée de Leah dans les *Council Houses* (« Not ours—we rent—ours is just this […] Shared garden. It's council, so… » (8)) Les descriptions des intérieurs rendent par métonymie la relégation des personnages, toutefois, ces endroits sont leur *home*, leurs lieux reconnus et protecteurs[199]. Dans *Saturday*, la demeure de Perowne, une maison de maître située sur Fitzroy Square, si elle apporte l'intimité à sa famille n'en reste pas moins le symbole éclatant

[197] L'aspect magique réside aussi dans les opportunités des rencontres de Jane, y compris masculines, qui n'abusent jamais d'elle mais lui offrent des livres ou des machines à écrire.

[198] Lynn Wells insiste aussi sur la construction du roman autour du thème de l'hospitalité : « Each character is given her or his own discrete section of the novel, separated by titles—'visitation', 'guest', 'host', respectively—terms that resonate both with Christian symbolism of Divine Birth and Communion, as well as with Derrida's dual sense of 'hospitality' as that which can either exclude or accommodate the Other. » (Wells 101)

[199] Nous pouvons remarquer ici les derniers restes du *Welfare State* dans cette répartition des « home ». Même si le *home* n'est pas reluisant, il existe et protège de la rue.

de sa réussite sociale. Dans les deux romans, l'entrée de la maison est forcée par des précaires qui, s'ils n'y vivent pas forcément (nous ne savons rien de la vie personnelle de Baxter), sont associés à la rue. La première partie de *NW*, qui s'ouvre sur l'effraction de la maison de Leah par Shar, est intitulée « Visitation ». Nous pouvons noter l'ironie de par la référence biblique car Leah ne veut pas d'enfant et utilise un moyen contraceptif à l'insu de son compagnon. L'intrusion dans la maison de Leah est facile, fondée sur l'affectif et la demande de compassion. Elle est troublée par le mal-être de Shar, et ébranlée par la reconnaissance du « lieu » commun (« […] please Miss, I live here—I leave just here, please God—check, please— » (Smith 5)). Forcer la maison de Perowne a demandé plus de stratégie, car la bâtisse comporte toutes les protections nécessaires (« they are standing by the front door with its triple locks and the keypad's comforting glow. » (Mc Ewan 238))[200] Dans les deux cas, la scène d'effraction est violente et constitue clairement un viol du foyer (*home*) qui, dès lors, perd son caractère de lieu (*place*). Ces développements sont à rapprocher du questionnement de Derrida :

> Comment distinguer entre un hôte (*guest*) et un parasite ? En principe, la différence est stricte, mais il faut pour cela un droit ; il faut soumettre l'hospitalité, l'accueil, la bienvenue offerte à une juridiction stricte et limitative. Tout arrivant n'est pas reçu comme hôte s'il ne bénéficie pas du droit à l'hospitalité ou du droit d'asile, etc. Sans ce droit, il ne peut s'introduire « chez moi », dans le « chez-soi » de l'hôte (*host*), que comme parasite, hôte abusif, illégitime, clandestin, passible d'expulsion ou d'arrestation. (Derrida 1997, 57 ; souligné dans le texte)

Clairement, aussi bien Shar que Baxter, outrepassent ce droit, alimentant, de ce fait, une rhétorique de peur sociale[201]. De la même manière que la rue, dans ces deux romans, est un lieu, mais un lieu où règne le danger (Felix est tué par Nathan, Perowne est agressé par Baxter), la maison n'est pas un abri. L'altérité est menaçante et même violente, le problème devenant — y compris pour des personnes précaires — de devoir subir la violence de plus démunis qu'eux. Baxter et Shar ne sont pas des étrangers, du moins pas des migrants récents. Ils sont des déclassés sociaux, des exclus qui se retrouvent étrangers à un tissu social dont d'autres bénéficient encore, même s'il est fin et fragile. Les deux romans montrent l'individu situé au

[200] « […] pour constituer l'espace d'une maison habitable et d'un chez-soi, il faut aussi une ouverture, une porte et des fenêtres, il faut livrer un passage à l'étranger. Il n'y a pas de maison ou d'intériorité sans porte ni fenêtres. » (Derrida 1997, 59)

[201] L'irruption de Baxter peut aussi être rapprochée de « l'irruption brutale de la mort en direct » (Baudrillard 25) évoquée par Baudrillard à propos des images de l'effondrement des tours jumelles.

plus près des précaires comme exposé à la violence[202] : Leah est proche de Shar, Perowne essaie d'être ouvert. Il est étrange de constater la contradiction, en particulier dans ce roman de McEwan, entre une mise en mots constante de la compréhension de l'autre et le résultat obtenu. Perowne s'évertue à se mettre à la place de Baxter pour déjouer sa menace mais aussi dans son grand élan d'altérité[203] et ne prévoit pas l'intrusion d'une violence presque caricaturale, comme fantasmée. Bien sûr, du point de vue de la structure narrative, le climax de la scène dans le salon est nécessaire, même si elle place le roman en position de vulnérabilité tant il se rapproche de la limite du pathétique. Nous pouvons aussi penser, avec Joanna Kosmalska, que la scène rappelle Perowne à la réalité de ses bons sentiments : « Before the encounter, Perowne's experience of violence was an abstract concept, limited to the knowledge of the news coverage. » (Kosmalska 273) Mais peut-être pouvons-nous nous tourner vers Guillaume le Blanc lorsqu'il plaide pour le développement de l'hospitalité en ces termes :

> La pratique de l'hospitalité doit ainsi être pensée comme une pratique de la dé-désignation qui contribue à faire apparaître à nouveau un visage et une voix disqualifiés a priori […] La limite de cette transformation ? Comme le suggère Derrida, l'abus de violence. Les hybridations ne peuvent être que pacifiques, elles ne peuvent se développer qu'à la condition que soit annulé le potentiel de violence qui les sous-tend. » (Le Blanc 2010, 194)

Il développe alors le rôle nécessaire des institutions dans cette tâche, en mettant en avant l'attitude courante qui est plutôt le contrôle de ces vies, la surveillance, le rejet. Ce qui éclaire notre sujet est le fait que, dès lors, « l'hospitalité des vies anonymes est bien une critique de l'hospitalité conditionnelle de l'Etat-nation. […] ce qui est évalué dans l'hospitalité, c'est le caractère juste ou injuste de la condition d'étranger. » (195) Il évoque ici des individualités qui peuvent par exemple aider à passer la frontière (humainement), d'associations qui offrent un répit aux étrangers. Mais ces attitudes sont souvent collectives, sinon institutionnelles du moins associatives. La question de l'hospitalité devant la misère, de manière individuelle, est posée par le Blanc :

---

[202] A cet égard, le très beau film de Robert Guédiguian, *Mon Père est ingénieur*, met en scène l'agression d'une femme médecin qui aime son métier et l'exerce au plus près des défavorisés des quartiers nord de Marseille. Le constat n'est pas optimiste.

[203] Il est à observer que Perowne viole aussi l'intimité de Baxter, en ayant l'accès direct à son cerveau, ce qui complexifie les jugements à porter, et a conduit beaucoup de critiques, comme Tim Gauthier, à supposer que la générosité d'âme dont le protagoniste fait preuve doit beaucoup au pouvoir qu'il détient. Dans un article intitulé « Subjective Spaces-Spatial Subjectivities: Movement and Mobility in Monica Ali's *Brick Lane* and Ian McEwan's *Saturday* », Anna Beck parle de violer les frontières physiques de Baxter (« […] thereby violating the physical boundaries of Baxter's body and assuming power over his physical and mental health. » (Beck 118)

> Que se passe-t-il quand le « chez-soi » d'une maison […] cesse de s'alimenter aux seuls réquisits de l'intimité bienséante et de la reproduction de l'ordre familial et se rend perméable à de nouvelles orientations normatives dans le domaine politique ? Que se passe-t-il quand le domicile n'entérine plus le partage du privé et du public mais le conteste au contraire en accueillant à sa manière « la misère du monde » ? Il faut bien dès lors que l'absorption narcissique dans le privé soit rompue et que fasse intrusion un quelqu'un qui n'est pas soi et qui ne ressemble à aucun des membres du chez-soi. (Le Blanc 189)

Guillaume le Blanc ne répond pas à cette question[204]. Nos romans n'apportent pas une réponse très positive à un tel comportement. Leah, qui ouvre sa porte, de manière un peu forcée mais l'ouvre, va au-devant d'ennuis. L'intrusion de Shar est le déclencheur qui la fait basculer dans son état dépressif et le départ d'une spirale de violence qui va coûter la vie à sa chienne (l'animal de compagnie, affectueux et innocent, est toujours le symbole de l'intimité vulnérable des personnes). Elle va être hantée par l'image de Shar[205], comme le souligne Vanessa Guignery : « [Shar] is subsequently haunting [Leah] in the streets of London. […] But Shar's ghostly omnipresence then fuelled Leah's guilt as to the alienation of underprivileged people in contemporary society, those who live next to us but whom we no longer see […] » (Guignery 2014, np). La dernière partie du roman, elle aussi intitulée « Visitation », qui narre la visite de Natalie à son amie, représente peut-être un lien retrouvé et l'espoir d'une altérité assumée, de la même manière que la décision de Perowne de ne pas porter plainte peut aussi dessiner une lueur d'espoir. Toutefois, les romans insistent plutôt sur la fragilité du *home* devant l'exclusion sociale grandissante.

[204] Il la pose à nouveau pour les structures ou lieux d'accueil pour lesquels la réponse peut sembler plus facile si l'on distingue les lieux qui sont en fait des lieux de régulation et d'exclusion, des lieux associatifs « *au service* des vies étrangères […] qui s'emploie[nt] à réarmer la puissance d'agir des précaires et des étrangers en mettant à leur disposition des ressources qu'ils peuvent utiliser pour eux-mêmes, à des fins d'*empowerment*. » (Le Blanc 2010, 189 ; souligné dans le texte)

[205] Dans son article publié dans *L'Atelier, Lieux Communs1*, et intitulé « Penser l'être-avec : hôtes et parasites dans la fiction d'Ali Smith », Pascale Tollance montre la manière dont la présence récurrente de personnages parasites chez Ali Smith souligne la nécessité de réinventer « l'être-ensemble ou l'être en commun » (Tollance 2020, 90) ; elle précise les caractéristiques du parasite dans les romans *The Accidental* et *There but for the* de cette auteure : « […] le parasite n'est pas voué ici à être éliminé pour que l'hôte retrouve la santé car il a introduit un trouble durable et fait surgir une béance au cœur des relations. […] [Il] constitue le centre autour duquel l'espace du roman lui-même se configure. Trait d'union entre les différentes parties du récit et entre des personnages de prime abord éloignés, le parasite connecte autant qu'il interrompt même s'il disperse autant qu'il rassemble. » (76) Ces quelques lignes évoquent aussi bien Shar, que Baxter.

4. C. L'invisibilité des « dé-placés » (ou « *out-of-place* »)

Le sous-chapitre précédent nous a montré comment les romans de notre corpus mettent en scène des invisibles qui ont une relation problématique au « lieu » que constitue la maison. Les sans-abris, les *homeless*, les gens qui n'ont pas de *home*, sont des gens sans lieu (*place*). Ce manque est lié à la perception sociale de la maison qui constitue un lieu, en général associé à la sécurité, à l'abri[206]. Tim Cresswell développe ainsi cette idée : « In a more profound way homelessness is very much a product of the idea of 'home' as a particular kind of place. In the western world 'Home' is an ideal as well as a place—a spatially constructed ideology usually correlated with housing. » (Cresswell 2004, 110) L'idée du *home* comme lieu, aussi naturelle et séduisante soit-elle, comporte des effets pervers ; en effet, la maison ainsi considérée est idéalisée. Dès lors, la notion de sans-abri dépasse son sens premier : « The homeless are not simply people without a roof over the head but people who are evaluated as being in the wrong place (the city, the country, outside, in public). » (112) Le terme *homeless* comporte une connotation négative qui va au-delà de l'inconvénient, pour le précaire, de ne pas avoir de toit. Elle contient l'appréciation dévalorisante que portent ceux qui sont « dedans », comme nous l'avions formulé plus haut, sur ceux qui sont « dehors », ici au sens propre du terme. Le sans-abri s'inscrit en creux par rapport à son exclusion des *places* reconnues et habituelles : « Homelessness is very defined by a certain kind of disconnection from particular forms of place. » (110) Dans un article intitulé « 'Out of Place'? The Poetics of Space in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide* and Michael Ondaatje's *Anil's Ghost* », John Thieme souligne cette appartenance au lieu comme très dépendante de la perception qui en est faite, en particulier par les personnes concernées : « How people view particular places relates directly to their sense of whether or not they feel they *belong* in them, whether or not they see themselves and whether they are seen as *in* or *out* of place. » (Thieme 3 ; souligné dans le texte) Nous avons vu dans le sous-chapitre relatif au chez-soi comment les personnages de nos romans sont définis par la manière dont ils se considèrent, ou sont considérés à l'intérieur des romans ou par la lecture, comme étant à l'intérieur ou à l'extérieur du lieu (*place*) que constitue la maison. Des personnages de Zadie Smith, aux maisons de la rue du roman de McGregor, en passant par les déambulations de Jane dans *Mothering Sunday*, toutes les œuvres de notre corpus proposent

[206] La maison peut être aussi le lieu du cauchemar si l'on considère le cas d'enfants ou de femmes maltraités. Par exemple, l'anthropologue féministe Liisa Malkki a analysé la maison sous son aspect oppressant voire dangereux pour ces populations. Sans occulter cet aspect « fermé » de la maison et l'invisibilité qu'il apporte à une forme de violence, nous nous plaçons pour le fil de notre raisonnement dans le cas, y compris idéalisé, d'une maison « sûre ». D'ailleurs, aucune des œuvres de notre corpus n'aborde, de près ou de loin, la violence domestique.

différentes perceptions du lieu qu'est la maison, et permettent aux lecteurs d'expérimenter cette notion de lieu chargé selon les cas de sens et d'affects différents : « [they] provide[…] a very different angle of vision on the way undifferentiated space is shaped into place when it is invested with meaning through human interpretative practices. » (6)

Tim Creswell explique comment l'idée de maison comportant une dimension morale dans le sens utilisé par Yi-Fu Tuan[207], le *homeless* devient amoral aux yeux de ceux qui ont la chance d'avoir un chez-soi : « The idea of 'home' as an ideal kind of place has particularly negative consequences for the homeless—people without place. [In other words] home, for Tuan, is a kind of ideal place. » Il ne s'agit pas de nier la notion de lieu (« […] places may be socially constructed but they are necessary social constructions » (Cresswell 2004, 122)), mais d'en percevoir l'aspect fabriqué et, par là même, de mesurer le danger du regard habituel que nous portons sur le sans-abri. D'autant que ces lieux qui nous permettent de nous situer, réellement ou métaphoriquement, déterminent notre relation à l'autre : « Places are produced by the people that constitute 'society' but at the same time they are key to the production of relations between people. Place, in other words, is right at the center of humanity. » (123) Ainsi, le *homeless*, qui devient un « *placeless* », est en position d'exclusion. Tim Cresswell emploie le terme de « out-of-place », qui peut être rendu par « hors-lieu », la personne hors-lieu n'étant pas *a priori* celle qui habite le non-lieu (aux différents sens que nous avons prêté au terme dans ce chapitre) mais celle qui est hors du lieu communément reconnu. L'exemple de *King* est éclairant à cet égard : les SDF possèdent un lieu, doublement inscrit pourrait-on dire, dans le « manteau » et dans leur hutte. Malgré cela, ils sont hors-lieu aux yeux des habitants du lieu que constitue la grande ville : « Flush them out, […], they should be housed off the street. » (Berger 115) La notion de lieu, dans leur cas, est totalement subjective, leur statut de hors-lieu est décrété par le regard des passants indifférents ou repoussés par la perspective de la misère, qui n'ont qu'une vision parcellaire de leur vie : « The passerby see three more plague victims. Deep down everybody knows that nobody is telling the truth about this plague. Nobody knows whom it selects and how. And so everywhere there is fear of infection. » (115) Le manque d'attention dû à la peur est ici source d'aveuglement social, à la fois l'origine et la cause d'un manque de réflexion sur la précarité. Une autre application de la relativité du hors-lieu est donnée par Jane dans *Mothering Sunday*, elle qui n'a d'office aucun lieu—qui n'avait même pas de nom—a su renverser le sort et affiche sa chance d'être une page blanche : « So, she was not only nameless but ageless—'a clean sheet' […]. To be given a clean sheet, or rather to be a clean sheet

[207] « Home, insofar as it is an intimately lived in place, is imbued with moral meaning. » (Tuan « A View of geography » *Geographical Review* 81.1, 99-107 ; cité dans Cresswell 2004, 109)

yourself. A nobody. How can you become a somebody without first being a nobody? » (Swift 86) C'est ce hors-lieu originel qui lui permet de hanter le monde des maîtres, sans laisser de traces, comme immatérielle, qui fait qu'elle sera capable d'investir un nouveau lieu social, par l'écriture et la dévotion à la littérature. C'est ce que précise Pascale Tollance, en s'appuyant sur l'idée de « moment sans mesure » mise en avant par Jacques Rancière, lorsqu'elle développe la manière dont Jane devient la gardienne de la littérature : « As she walks through the house, Jane has started to 'inhabit potentiality' or 'become hospitable to it';[208] and as she steps into the library, she is entering a pagan 'sanctuary' (66) of whom *she* will become the 'guardian'. » (Tollance 2019, np ; souligné dans le texte)

En prenant l'exemple de Thompkins Square à New York, Cresswell explique comment ces personnes sont considérées comme une cause plutôt qu'un symptôme et souligne la connotation immorale prêtée aux *homeless* : « Homelessness is treated simply as instances of 'people out-of-place'—as a human form of litter—rather than as a symptom of the urban politics and economics of New York. » (Cresswell 2004, 113) Il est nécessaire d'inverser la logique, de porter un regard autre, ce qui peut se faire lorsque la narration adopte le point de vue des *homeless*, des précaires. C'est de fait impossible, mécaniquement, lorsque le point de vue adopté est celui du « nous » majoritaire, ce qui peut expliquer l'impasse de *Saturday* ou de *NW*, dont la mise en écriture du spectre social continu pour celui-ci et l'insistance permanente sur la perception de l'autre pour celui-là se heurtent à la faille de la violence lorsqu'il s'agit de l'extrême de la précarité. Ne pas figer les gens du « dehors » dans une position de rejet, considérée comme immorale, est facilité si l'on assouplit la notion de « *place* », de dedans. Nous avons observé, en considérant l'hétérotopie de la plage dans le roman de Berger, la manière dont une répartition différente de la sédentarité, ici dans le temps—le bernard-l'ermite connaissant des moments de *homelessness* et les anémones obligées de quitter momentanément leur point fixe, dans un temps différent—relativisent la notion de sans-abri et conduisent de fait à des rapports sociaux différents. L'idée de *place* peut être plus ouverte, c'est une notion de la perception, qui varie selon le point de vue et peut être modifiée dans le temps. C'est ce que suggère John Thieme : « […], places are the products of the multiple optics through which they are or have been viewed by different groups and at different moments in *time*. » (Thieme 2 ; souligné dans le texte) Il s'appuie ici sur les thèses de Doreen Massey, géographe anglaise contemporaine, qui, dans un article de référence intitulé « A Global Sense of Place », a montré

[208] Pascale Tollance précise en note : « In *Narrative Democracy*, Docherty borrows from Derrida the notion of 'absolute hospitality' and describes it as fundamental to the act of reading (or writing, we might add). 'Hospitality is culture itself' (Docherty 2006, 38). » (Tollance 2019, np)

que les « lieux » sont autant perçus comme tels de par le réseau des rapports sociaux qui les traversent et peuvent s'y développer que par leur propriété géographique fermée. Elle souligne l'évolution permanente des lieux dans nos sociétés occidentales néo-libérales. L'idée de lieu-repère, habité par une population sinon homogène, du moins présentant une cohérence rigide, est remise en question par l'évolution des notions de temps et d'espaces, à l'œuvre dans de telles sociétés[209]. Elle propose de repenser notre sens du lieu : « Can't we rethink our sense of place? Is it not possible for a sense of place to be progressive; not self-enclosing and defensive, but outward looking? » (Massey 24) Elle prend l'exemple du lieu que constitue Kilburn High Street pour montrer qu'un lieu peut être un point de croisement des cultures, qui n'est pas nécessairement « fermé », qui est autant alimenté par son « dehors » que par la préservation de son « dedans ».[210] Les métaphores communes permettant de percevoir le lieu peuvent être modifiées par la lecture si les images proposées, comme c'est le cas dans nos romans, apportent une perception moins statique et fermée, si elles offrent des supports permettant à la pensée une spatialisation différente, plus souple. Dans sa préface à *L'Orientalisme*, Edward Said propose une démarche analogue, à l'échelle des peuples, dans un vibrant appel militant :

> Loin d'un choc des civilisations préfabriqué[211], nous devons nous concentrer sur un lent travail en commun de cultures qui se chevauchent, empruntent les unes aux autres et cohabitent de manière bien plus profonde que ne le laissent penser des modes de compréhensions réducteurs et inauthentiques. *Mais cette forme de perception plus large exige du temps,* […] » (Said ix ; souligné par nos soins).

Le temps nécessaire à une perception des groupes sociaux plus nuancée peut être offert par le temps de lecture. Les personnages de *NW*, dont nous percevons les vies au plus près, les SDF de *King*, dont le roman nous livre les multiples facettes de leurs histoires, même les personnages

---

[209] « An (idealized) notion of an era when places were (supposedly) inhabited by coherent and homogeneous communities is set against the current fragmentation and disruption. » (Massey 24)

[210] Dans *La Poétique de l'espace*, au chapitre intitulé « La Dialectique du dehors et du dedans », Gaston Bachelard nous met en garde contre la pensée métaphorique induite par les notions géométriques intuitives de dedans et de dehors : « Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du *oui* et du *non* qui décide de tout. On en fait, sans y prendre garde, une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif. […] Le philosophe, avec le dedans et le dehors pense l'être et le non-être. La métaphysique la plus profonde s'est ainsi enracinée dans une géométrie implicite, dans une géométrie qui — qu'on le veuille ou non — spatialise la pensée. […] ainsi, la simple opposition géométrique se teinte d'agressivité. L'opposition formelle ne peut pas rester tranquille. Le mythe la travaille. Mais on ne doit pas étudier ce travail du mythe à travers l'immense domaine de l'imagination et de l'expression en lui donnant la fausse lumière des intuitions géométriques. » (Bachelard 191)

[211] « Les terribles conflits […] qui rassemblent les populations sous des bannières faussement unificatrices comme « l'Amérique », « l'Occident » ou « l'islam » et inventent des identités collectives pour des individus qui sont en fait très différents ne peuvent pas continuer leurs ravages. » (Said ix)

plus indéfinis de *If Nobody Speaks of Remarquable Things*, dans leurs occupations quotidiennes, nous offrent ce temps de « perception plus large ».

Pour Doreen Massey, le sens fort d'appartenance au lieu (ou *place)* n'induit pas de manière automatique une appartenance au groupe qui provoquerait le rejet des *out-of-place.* Elle propose un « sens du lieu » (« *sense of place* ») qui permet à chacun de trouver sécurité et épanouissement de son identité : « A 'sense of place', of rootedness, can provide […] stability and a source of unproblematical identity. […] There is a need to face up to—rather than simply deny—people's need for attachment of some sort, whether through place or anything else. » (Massey 26) D'après elle, le problème réside dans le lien mécanique qui est communément établi entre le lieu et la représentation qui en est faite, en général entouré d'une frontière définissant un dedans et un dehors (« But that kind of boundary around an area precisely distinguishes between an inside and an outside. It can so easily be yet another way of constructing a counterposition between 'us' and 'them' » (28)). Nous retrouvons, exprimée autrement, la conception du lieu liée à la métaphore du dedans et du dehors contre laquelle Bachelard nous met en garde. L'exemple de Kilburn High Road dans le nord-ouest de Londres, ou de petits villages miniers, très différents quant à leur population, permet à Massey de proposer une conception du lieu radicalement autre :

> […] it is possible to envisage an alternative interpretation of place. In this interpretation, what gives a place its specificity is not some long internalised history but the fact that it is constructed out of a particular constellation of social relations, meeting and weaving together at a particular locus. […] It is, indeed, a *meeting* place. (28 ; souligné dans le texte)

Pour elle, le lieu n'a pas une caractéristique univoque, il est en général multiple, constitué de toutes les cultures, toutes les relations, entre elles et avec le dehors, des personnes qui l'habitent. Une telle définition, s'appuyant de plus sur l'exemple de Kilburn High Road, évoque immédiatement *NW* : le lieu que constitue cette partie de Londres où se déroule le roman est un quartier mais il est surtout peint comme une constellation de cultures et de rapports sociaux qui y trouvent leur place. Les histoires personnelles des personnages représentent métonymiquement les rencontres des cultures qui en font un lieu[212], de Felix, enfant du

[212] Dominic Head souligne ceci à propos du premier roman de Zadie Smith, *White Teeth*, dans un article intitulé « Zadie Smith's *White Teeth*: Multiculturalism for the Millenium » : « Zadie Smith seems to speak for a third generation of post-war Black British experience, a generation for which the concepts of 'migrancy' and 'exile' have become too distant to carry their former freight of disabling rootlessness. » (Head 2003, 107)

Windrush, à Leah, issue de l'immigration irlandaise, à Michel, son mari, français d'origine algérienne qui vit à Londres. Ce sont ces vies, la rencontre des trajectoires qu'elles constituent, qui créent le lieu de NW, autour d'Albert Road, ou, selon une focale plus large, de Willesden Lane. Le lieu est délimité géographiquement, non pas par un pourtour, mais par le tracé du bus 98, qui est un repère constant dans le roman, et l'ancre ainsi dans une perception sociale, tant les bus londoniens sont emblématiques de ce qui peut rester de tissu social en Angleterre. Le regard sur le lieu offert dans le roman de Smith est exactement celui proposé par Massey. Ainsi, autant le lieu est un repère, une identité pour ses habitants, autant il ne comporte aucune composante excluante. Les différentes ethnies des personnages ouvrent le quartier sur le monde, ainsi que sur le passé et les espoirs futurs. Dans son article intitulé « Zadie Smith's *NW*: The Novel at an 'anxiety crossroads'? », Vanessa Guignery insiste sur cette rencontre des cultures dans le roman de Smith : « […], *NW* takes part in the ethical and neo-humanist trend of contemporary British literature in the way in which she proposes a mesh of cultural, literary, ethnic and class connections or 'crossings' (the title of the fourth part). » (Guignery 2013, np) Le quartier du nord-ouest de Londres n'est pas figé mais se nourrit des nombreuses rencontres et relations entre ses habitants, comme le fait remarquer Nick Hubble : « […] the sequence of seemingly random encounters serves to open up an otherwise hidden set of networks and connections that extend beyond the city's surface appearance to an otherwise submerged intersubjective London, […] » (Hubble 196). La population dépeinte dans ce roman, à l'instar de celle de la rue du texte de McGregor, elle aussi constituée d'une mosaïque de cultures et de milieux, restitue l'image d'un dedans plus perméable au dehors, qui ne l'empêche pas de trouver une unité — laquelle peut évoluer avec le temps, comme le montrent la mutation permanente des quartiers d'immigration de Londres — et de constituer un « lieu » pour ses habitants, d'origine aussi diverse soient-ils. En effet, les occupants de la rue de *If Nobody Speaks of Remarquable Things* sont emblématiques, eux aussi, de relations sociales intégrées dans le respect des différences. Dans ce roman également, le dehors ne définit pas le dedans par contraste, comme nous avions vu l'étranger à la marge, mais il contribue à le caractériser dans ce que Doreen Massey nomme « a really global sense of place » (Massey 28). Ces romans ont un rôle intégrateur et permettent d'appréhender les problèmes sociaux ou raciaux d'un point de vue différent, comme le souligne David James dans un article intitulé « Worlded Localisms: Cosmopolitics Writ Small », paru dans la revue *Postmodern Literature and Race* :

> addressing profound questions of racial difference, cultural displacement and assimilation through narrative actions confined to specific domestic spheres or urban precincts. […] Smith dramatizes 'the tension between the local and the

> global' in imagining forms of social being, a tension that as Dominic Head points out has been captured by 'opposed perspectives on cosmopolitanism' itself […] (James 2015, 48).

Ces points de vue similaires permettent de porter un regard différent sur l'autre, et cette approche spatiale vient confirmer les idées développées dans notre première partie. En effet, dans sa « Préface à l'édition française de *L'Orientalisme* », Tzvetan Todorov fait le lien entre notre perception de l'autre — et donc de nous-mêmes, nous l'avons vu — et ces notions spatiales de lieu, de « dedans » ou de « dehors » : « […] car notre destin est inséparable de celui des autres, et donc aussi du regard que nous portons sur eux et de la place que nous leur réservons. Ces autres « extérieurs » sont chez nous, et ils s'appellent « travailleurs immigrés »[213], ou bien au-delà de nos frontières, mais tout proches, […] » (Todorov 9). Cette remarque relie la perception de l'autre, le regard que nous pouvons lui porter, à la place que nous lui faisons. Nos romans sont des exemples de cette logique mise en œuvre, s'appuyant en permanence sur l'espace créé pour les personnages, pour permettre leur mise en visibilité ou au contraire souligner la difficulté — ou le refus — à leur offrir une place.

La valeur morale de rejet liée à la notion de hors-lieu s'accompagne souvent d'une connotation implicite liée au déplacement. En effet, Tim Cresswell explique comment un manque d'abri dépasse immédiatement son sens premier pour sous-entendre une mouvance, une errance[214] : « At the most basic level homelessness denotes a lack of housing. But homelessness also signifies 'displacement'—an existential lack that is perhaps even more fundamental than being without shelter. » (Cresswell 2004, 115) Nous allons, dans le chapitre suivant, tenter d'enrichir la perception des précaires en approfondissant cette idée de déplacement, en observant comment la sédentarité souvent liée à la notion de *place* s'articule avec la notion de mobilité et comment nos romans permettent de porter un regard différent sur la mobilité.

[213] Cette préface date de 1980, période pendant laquelle « l'étranger » était essentiellement perçu comme le travailleur immigré. La réflexion s'étend facilement aux réfugiés ou aux sans-papiers qui constituent l'incarnation de « l'étranger » dans l'imaginaire collectif de nos jours.

[214] Il ne s'agit pas, bien entendu, de nier une seconde la nécessité d'un abri pour les précaires. Loin de nous tout romantisme lié à une quelconque liberté de vagabonder. Toutefois, nous travaillons ici sur la visibilité faite sur les précaires, sur l'idée que nous nous en faisons et sur des images différentes que peut nous apporter la lecture.

Chapter 5
Fluidité *vs* sédentarité

5. A. L'éthique littéraire des frontières

Une des caractéristiques du précaire, en particulier du sans-domicile-fixe, est la notion de déplacement qui lui est affectée, de manière réelle ou fantasmée[215], par les sédentaires. Par exemple dans le roman de Smith, Nathan, le junkie qui vit dans la rue (« I'm on the streets now, different attitude. Survival » (Smith 313)) entraîne Keisha dans sa fuite vers le nord (« Keep walking with me […] Come on, let's move » (308)). Lui-même est étonné de l'errance de son amie d'enfance qui, du fait de son appartenance au monde établi, se devrait d'être chez elle : « Why you even out here, Keisha ? You should be home. » (306) Nous allons nous attarder sur le traitement des différents déplacements à l'intérieur de nos romans, observer la manière dont ils éclairent la condition de subalterne[216]. Nous commencerons par approfondir l'idée de frontière, qui est apparue de manière implicite lorsque nous avons envisagé les concepts de « dehors » et de « dedans » dans notre raisonnement, et qui s'est dessinée en creux au moment de définir l'étranger. La représentation qui en est donnée dans les romans de notre corpus est emblématique de la manière dont l'écriture opère sur les lecteurs pour leur permettre de porter un regard singulier sur les précaires en leur offrant, ici encore, une perception sentie de leur condition, qui incarne la remarque de Guillaume le Blanc : « L'étranger tend alors à n'exister qu'à la frontière. Se vivre ainsi, c'est se vivre séparé de la vie commune. En se vivant à la frontière, un étranger en vient à être lui-même *une* frontière, […] » (Le Blanc 2010, 18 ; souligné dans le texte). La question éthique, qui est implicite dans ces termes de Guillaume le Blanc, va continuer d'être présente dans l'analyse, que nous allons mener dans ce chapitre, sur les frontières et les déplacements dans les romans du corpus, qui amènent les lecteurs à

[215] Dans leur ouvrage *Geographies of Mobility*, Tim Cresswell et Peter Merriman s'appuient sur le travail de Zygmund Bauman pour montrer comment l'image du vagabond s'est modifiée depuis son apparition aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, au cours desquels il était symptôme d'une crise dans l'ordre social. Ils citent Bauman : « Behind all this flurry of [legislative] activity stood the sinister spectre of the new social danger: rootless and masterless men, 'dangerous classes' as they would later be called, the vivid and ubiquitous symptom of the crisis of power and social order. » (Bauman *Legislators and Interpreters*, 43 ; cité dans Cresswell et Merriman 249) De nos jours, la figure a évolué, en conservant ce lien entre mobilité et précarité. Ils opposent la notion de vagabond à celle de touriste : « The vagabond stands in for all forms of forced mobility and all forms of forced immobility. » (Cresswell et Merriman 250) A notre époque, l'image du vagabond conserve son rôle de symptôme d'une époque en crise, elle s'incarne dans les réfugiés et demandeurs d'asile, en perpétuel mouvement : « Here the vagabond is the refugee, the asylum seeker, the economic migrant. He is all the kinds of mobile subject who move to escape one place or hope for something better in another. » (251)

[216] John Harvey note : « People 'change places' steadily, in fiction since 1970, possibly out of deep homelessness, but also they are at home in movement […] » (Harvey 71).

« [prendre] en compte des formes de vies subalternes et des expériences vitales de la précarité. » (19)

Dans notre corpus, les personnages ne sont pas à proprement parler des étrangers, migrants ou réfugiés. Certains, comme ceux, d'origine caribéenne de *NW*, ou ceux d'origine d'Asie du sud-est dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, sont certainement issus d'une histoire d'immigration, toutefois, leur état de précarité, dépeint dans le roman, est lié à leur situation sociale à l'intérieur des frontières britanniques et l'accent n'est pas mis sur leur parcours antérieur. De même, si la situation de Jane, l'héroïne de *Mothering Sunday*, est précaire, elle n'en est pas moins une constante de la société anglaise au travers les époques modernes. Les figures présentées dans *King* seraient les plus proches de celle du migrant car elles vivent dans un camp et il est fait part à plusieurs reprises de leurs parcours antérieurs, de leurs errances. Cependant, les frontières qui sont présentes dans nos romans, nous l'avons implicitement abordé à plusieurs reprises, sont essentiellement sociales. Nous avons remarqué la lucidité de Jane sur sa condition, ou l'accent mis sur l'appartenance à la classe sociale dans *NW* par exemple. Dans leur avant-propos au numéro de la revue *Quaderni* consacré à « Penser la frontière », intitulé « Frontières visibles/frontières invisibles », Tomke Lask et Yves Winkin remarquent : « […] toutes les frontières sociales sont simultanément visibles et invisibles et les significations qui les structurent et leur donnent consistance sont constamment renégociées. » (Lask et Winkin 81) Plus précisément, ils s'interrogent sur la construction culturelle de ces frontières : « […] comment penser [les frontières] ? Comment les construire d'un point de vue théorique ? La convocation ne peut être qu'interdisciplinaire : de la géographie à l'anthropologie, de la science politique à l'histoire. » (60) Nous pouvons ajouter à la liste des disciplines la littérature, qui permet la mise en visibilité de leur existence en proposant un éclairage différent qui aide à les penser à travers la perception et l'expérience apportées par la lecture. En effet, ce qui est marquant dans le cadre de l'étude de nos romans, c'est que ces frontières sociales sont mises en évidences aux yeux des lecteurs par le biais de métaphores spatiales, et nous souhaitons observer de plus près la nature des représentations de ces espaces. Un exemple significatif en est l'accès au domaine d'Upleigh pour Jane, employée comme bonne chez les Niven : habituellement, pour ses rendez-vous clandestins avec Paul, le fils de famille aisée, elle passe par l'arrière de la demeure afin de ne pas être vue. Ce jour-là, le jour du « Dimanche des mères », il lui a demandé d'emprunter l'issue principale : « She had never been bidden to any frontdoor. » (Swift 19). Si cette décision est le fait d'un ordre donné (nous avons vu que Jane est très lucide à ce sujet), le cheminement de cette dernière constitue une rupture

dans ses habitudes et la met de fait en visibilité aux yeux de Paul et par là-même des lecteurs. Le seuil est une frontière liée au chez-soi (au *home*), et son franchissement, longuement mis en lumière par la narration, devient emblématique de la transgression sociale : « And less than an hour after, after she'd stepped off her bicycle and he'd opened the front door for her—the front door no less, as if she were a real visitor and he were a head footman […] » (11). Un peu plus loin, l'attention est attirée sur la verticalité et l'autorité de ce seuil :

> The front door! And he must have wanted to observe her do it, since hardly had she brought her bicycle to a halt near the porch than the front door—or rather one of them, there were two tall imposing glossy-black doors—opened, as if by a miraculous power of its own. (22)

Ici, le seuil, qui constitue la frontière entre l'extérieur et le domaine de la *upper class*[217], est imposant, et son franchissement n'est possible que du fait de la volonté du maître. Mais il place la bonne, la subalterne, en position de mise en visibilité maximale, l'expression « wanted to observe her do it » ajoutant à la transgression puis qu'il s'apparente à du voyeurisme et peut constituer un début de jeu sexuel entre les deux protagonistes. Dans cette scène, leur rapport se place dans la continuité de ce qu'il a toujours été, mélange d'innocence liée à la jeunesse et de flirt empreint de perversion (« And what the two of them had been doing for almost seven years cost […] absolutely nothing. Except secrecy and risk and cunning and a mutual aptitude for being good at it. […] Though if it cost nothing, […], then what about the times when he'd given her sixpences? » (4)) D'ailleurs, lorsque Jane retourne au domaine, accompagnant son vrai maître, Mr Niven, elle reste au-dehors, le seuil étant désormais gardé avec zèle par Ethel, l'homologue de Jane à Upleigh, dans un dévouement total à sa classe dominante. L'image traduit le caractère hostile de l'entrée infranchissable, Ethel étant, pendant un instant, associée à l'image du chien de garde :

> […], Ethel suddenly opened the door—as she naturally would since it seemed that there were visitors. […] But there she was on the porch suddenly, with a surprising air of being in charge of—of guarding—the whole edifice of Upleigh. […] And so Ethel was informed. And stood there, like an unbudging defender on the front porch, as if she were fully prepared, now so much harm had apparently come to this house, to prevent any further assaults upon it. (118)

[217] Nous utilisons ici l'anglais, car il fait écho à la verticalité de la représentation dans le paragraphe précédent.

Dans cette scène, Ethel tente, de manière bien dérisoire, de faire barrage au malheur qui prolonge la dévastation de la Première Guerre mondiale. Toutefois, pour suivre le fil de notre propos, le seuil du lieu que représente le chez-soi constitue ici une frontière physique entre les classes[218]. Le caractère vertical et imposant du seuil de la demeure bourgeoise est également souligné et marqué de manière insistante, dans *Saturday*. Il est censé protéger la haute bourgeoisie incarnée par Perowne des junkies qui viennent sur le square : en l'espèce, l'assaut est ce qui perdure de la transgression de classe dans le monde contemporain, inévitable malgré la porte à double verrous. Ces frontières que constituent les seuils ne sont pas poreuses, elles sont là pour marquer un espace protégé, l'isoler des vicissitudes sociales. Nous avons vu comment leur transgression est porteuse de violence.

Un seuil qui vient à l'esprit en évoquant les œuvres de notre corpus est celui de la maison d'enfance de la jeune fille au carré blond dans le roman de McGregor. En effet, encouragée par Michael, le frère du garçon du n°18, elle se rend physiquement chez ses parents, déterminée à leur annoncer sa grossesse. La fin du chapitre la laisse devant la porte :

> He drives away, and I wave, and I stand outside my house and wait.
> I look down at my stomach, and I wonder if it shows properly.
> […]
> I wonder if my dad will be able to see.
> I ring the doorbell. (McGregor 156)

Ici encore, l'enjeu se situe autour de la vision, l'indifférence du père, tout au moins ressentie par la jeune fille, pouvant peut-être se fissurer à la vue du ventre arrondi de cette dernière. Nous la retrouvons au début du chapitre suivant qui narre la rencontre avec ses parents. Ce dernier débute par une suite de réminiscences liées à son enfance au cours desquelles elle remet en perspective des scènes, ou plutôt des images, du désarroi de sa mère, à l'approche de la maison familiale en Ecosse, qui constituent un début de compréhension des réactions de cette dernière à l'annonce de la grossesse de sa fille. En d'autres termes, sa mémoire narrative prend forme et le trauma commence à être surmonté, le contenu douloureux d'une effraction trop violente pour être inscrite faisant surface et permettant l'amorce d'une mise en récit. La narration se poursuit

[218] Il est à noter que devant l'ampleur du malheur pressenti, Ethel fait preuve d'une solidarité de classe avec Jane : « Ethel, in fact, suddenly changed. Or perhaps her true Ethelness appeared. […] Though equally [Ethel's eyes] might have been saying, just as unswervingly, 'We maidservants have to stick together, don't we, and know our place in the world?' » (Swift 118)

par l'effleurement de perspectives fragiles pour l'enfant à venir, pour enfin, après deux pages, narrer la confrontation au passé[219], depuis le canapé où la jeune fille se tient assise :

> I'm thinking about all this, sitting in my old living room, watching my dad watch the television, listening to my mother crash things about in the kitchen.
> She offered to make a cup of tea, but I think really she just wanted to leave the room […]
> I told her about him, about the boy in Aberdeen, and her politeness turned inside out like an umbrella in a storm.
> Her face flushed hot and red and shiny, and I'm sure I heard the words you dirty wee something come gasping out […] (166).

La scène a été violente mais la jeune fille semble soulagée. En tous cas, elle fait preuve d'un recul, d'un calme, traduits par le rythme moins haché des phrases. Il est possible d'interpréter le blanc dans la narration entre son hésitation devant le seuil et son récit de la scène comme un indice supplémentaire du trauma réveillé par sa grossesse. En effet, nous avions souligné dans le premier chapitre la fragmentation de la narration caractéristique d'un état traumatique. Ce traitement discontinu, dans la diégèse et dans le temps qui marque le franchissement du seuil, confirme la nature traumatique de l'écriture, surtout si l'on considère le contenu du chapitre relatif à la rue, celui dont la narration est non focalisée, qui sépare les deux instants : dans ce chapitre, l'homme aux mains brûlées (*the man with the burnt hands*) se remémore la scène où il n'a pu sauver sa femme des flammes. Le battement d'un voilage lui rappelle le voile de mariage de son épouse et la narration s'engage dans du monologue narrativisé, donnant aux lecteurs accès aux souvenirs de l'homme. Les images sont poignantes, mêlant la tendresse de son amour pour sa femme à l'horreur de la scène (« He loved her deeply, but this was not enough to help her. […] The door was stuck, in the heat, it was swollen, the wood of the door in the frame, the frame it was too small, like a wedding ring on a very hot day. » (158)) Les images du souvenir sont si prégnantes que l'homme va jusqu'à entendre l'appel au secours de sa femme (« She said darling I am very hot I cannot breathe please can't you reach me. » (158)) Il semble que le blanc, laissé par le seuil franchi entre les deux chapitres consécutifs de la narration homodiégétique réalisée par la jeune fille, soit rempli par le souvenir d'un autre

[219] Le procédé est analogue à la narration du démantèlement du camp dans *King*, où le présent est abandonné pour un présent progressif qui ouvre vers une narration au passé. Cette construction permet de protéger le lecteur au moment où on lui peint une scène violente, et ajoute au sentiment de délicatesse à son égard, toujours dans la lignée du *care* vis-à-vis du lecteur, lorsque l'on parcourt ces ouvrages.

trauma, emprunté au chapitre intermédiaire, appartenant à la narration hétérodiégétique. Cette intrication accentue l'interdépendance des personnages dans le même temps que l'imprégnation traumatique du roman. Il est difficile d'articuler les chapitres relatifs à la rue à ceux liés à la jeune fille, si ce n'est par sa tentative constante de remémoration de la scène de l'accident (ici aussi, la force traumatique de la scène bloque la mémoire narrative). Bien sûr, Michael, le frère du garçon qui cligne des yeux, cherche à la contacter pour rétablir son manque d'attention passé (elle se souvient à peine de lui), toutefois, l'articulation précise entre les chapitres relatifs au passé et ceux concernant la jeune fille dans le temps présent ne s'effectue pas de manière univoque. Nous n'avons pas repéré de « jeu de correspondances » dans la construction[220]. Dès lors, cette substitution de la scène du passage du seuil de la maison par la référence à un trauma différent prend tout son relief. Ainsi, la frontière que constitue le seuil apporte une strate supérieure à la nature traumatique du roman. Les traumas sont imbriqués et interchangeables, ce qui leur confère une portée universelle et absolue.

Dans le roman de Berger, la limite entre l'espace du « eux » et celui du « nous » est matérialisé par la route nationale, qui constitue une frontière entre le monde relégué hors des regards et le monde social autorisé du centre-ville. Dans un article intitulé « Storytelling: John Berger's Narrative Journeys in *To the Wedding* », issu de l'ouvrage *Border Crossings: Mapping Identities in Modern Europe,* Peter Wagstaff souligne le fait que cet intérêt pour le migrants est une constante de l'œuvre de Berger[221] : « Much of John Berger's work concerns movement across borders and frontiers, the forces that prompt or constrain that movement and the impact on those who move. » (Wagstaff 225) Les SDF de *King* cheminent sur cette route, ils effectuent une migration quasi journalière entre leur camp, leur chez-soi, leur lieu, et le centre-ville où ils tentent de gagner un peu d'argent. Ils ont certainement été de ces migrants que les conditions économiques ont forcé à traverser des frontières, il leur reste des histoires de leur passé heureux. L'accent est mis sur l'hostilité de cette frontière : elle n'entoure pas un « dedans » par rapport

[220] Dans son article intitulé « Jon McGregor's Negative Space in *If Nobody Speaks of Remarkable Things* » Isabelle Keller-Privat s'attache à montrer la correspondance entre les deux époques (et donc les deux narrations), par le biais des photos prises — ou non prises — le jour de l'accident, et montrées ensuite à la jeune fille par le frère du garçon du n°18. Elle souligne comment l'image prend un rôle prépondérant dans la mise en visibilité des subalterns, là où les mots ne suffisent plus : « Indeed, throughout the many instances where the narrative stops to give way to the photograph the reader becomes intensely aware of the writer's desire to create an image, to turn the readable into the visible so as to leave an indelible mark on the reader's eye. » (Keller-Privat 2017, 466)

[221] Il établit un lien entre cet intérêt pour les migrants et une multiplicité dans la forme des œuvres de Berger : « Something of the same migratory or transgressive instincts can be seen in the variety of media adopted by Berger. […] he has explored and experimented with an astonishingly broad range of forms: painting, art criticism, essays, novels, short stories, photographs, poetry theatre, sketches, film scripts, collaborations, installations, events. » (Wagstaff 226)

à un « dehors », mais elle tient à l'écart les précaires par la dangerosité qu'elle représente pour ceux qui l'empruntent (King y tient toujours son rôle protecteur : « Hold on to me, and I placed myself between them, Vica on my left, Vico on the right. » (Berger 171)) Elle est emblématique de nos paysages urbains contemporains dans lesquels des zones entières sont des entrelacs de rocades, difficiles d'accès pour les piétons, derrière lesquelles se trouvent souvent des aires de gens du voyage ou des cités isolées du tissu urbain. De manière récurrente, le roman insiste sur ce passage de frontière entre le monde des invisibles et le monde des personnes intégrées dans la société. Le petit paragraphe, en *incipit*, qui met en place le narrateur-chien et sa proposition folle de faire partager aux lecteurs la vie du campement, ce lieu des invisibles (« I am mad to try to lead you to where we live » (5)) est immédiatement suivi par la description de cette rocade, la M1000. Ainsi, avant même de connaître les personnages, nous sommes emportés avec eux sur cette frontière, du « dedans » que constitue la ville vers le « dehors » que représente *a priori* leur camp pour les lecteurs. À cet instant de la narration, nous sommes au tout début de l'histoire, leur monde constitue encore un « dehors » pour notre confort de lecteurs. L'économie spatiale du roman renforce ici l'implication qui nous est demandée, notre acte de solidarité au côté des précaires. Nous ne nous contentons pas de répondre à la demande d'attention qui nous est faite (« if you know where to look » (33)), mais une fois de plus, nous agissons à leurs côtés. Le roman répare le déficit de mémoire que génère cet endroit : « [there] is a zone where people never stop unless obliged. Not because it's dangerous but because it has been forgotten. Even those who do stop for a moment forget it immediately afterwards. » (5) Les considérations sont pratiques, laissant aux lecteurs le soin de tirer leurs conclusions : « the traffic on the M1000 can be killing. » (6) La phrase sonne comme un constat anthropologique dans le même temps qu'elle avertit les lecteurs du danger à l'emprunter avec le narrateur. Au sens propre comme au figuré, ils risquent de ne pas revenir indemnes. C'est pourtant le chemin qu'empruntent Vico et Vica quotidiennement. Cette frontière n'est pas « loyale » (Debray 81) au sens que Régis Debray donne à ce mot. En effet, dans son court essai intitulé *Eloge des frontières*, ce dernier, d'une manière qui semble aller à l'encontre des idées humanistes couramment admises[222], fait l'éloge de la frontière, en affirmant qu'en ces temps de mondialisation à outrance et de capitalisme galopant[223], les frontières restent une protection

[222] Par exemple, Tomke Lask et Yves Winkin remarquent dans l'avant-propos à l'ouvrage *Penser les frontières* : « afficher qu'on les dépasse, qu'on les transgresse sinon qu'on les « abolit », peut entraîner nombre de récompenses, tout particulièrement au sein de l'Union européenne. » (Lask et Winkin 62)

[223] « [Les éminents sociologues qui ont pris la distinction pour de la morgue ont ouvert les vannes de l'argent, que toute barrière encolère et que l'exception culturelle insupporte.] La frontière a mauvaise presse : elle défend les contre-pouvoirs. N'attendons pas des pouvoirs établis, et en position de force, qu'ils fassent sa promo. […] Dans la monotonie du monnayable (l'argent, c'est le plus ou le moins du même), grandit l'aspiration à de

pour les humbles, les subalternes :

> Là est d'ailleurs le bouclier des humbles, contre l'ultra-rapide, l'insaisissable et l'omniprésent. Ce sont les dépossédés qui ont intérêt à la démarcation franche et nette. […] Les riches vont où ils veulent, à tire-d'aile ; les pauvres vont où ils peuvent, en ramant. […] Ceux qui n'ont rien en stock sont les jouets des flux. Le fort est fluide. Le faible n'a pour lui que son bercail, une religion imprenable, un dédale inoccupable, rizières, montagnes, delta. […] Le prédateur déteste le rempart ; la proie aime bien. (69)

Il est à noter que la frontière imaginée ici est de type classique, enceinte entourant le territoire de l'humble. C'est celle que King matérialise lorsqu'il fait le tour du propriétaire en longeant les limites du « manteau ». Le roman montre l'aspect dérisoire d'une telle protection dans le cas des humbles. Toutefois, s'il réclame des frontières, Régis Debray ne fait preuve d'aucune xénophobie[224], et il précise les qualités qu'elles doivent remplir :

> Les frontières attendent leur comité d'éthique. Seules les loyales devraient être admissibles : bien en vue, déclarées et à double sens, attestant qu'aux yeux de chaque partie l'autre existe, pour de vrai. Bonnes seront dites celles — car il en est de très méchantes — qui permettent l'aller-retour, la meilleure façon de rester soi-même entrouvert. […] Quand on dénie la partition, n'est-ce pas au partage que l'on se refuse ? (81)

La frontière mise en évidence dans *King,* cette route qui tient les SDF à distance de la ville, est clairement « très méchante » (81). Elle ne s'apparente pas non plus à une ligne d'intersection, une pénétrante dans la ville telle que Doreen Massey a proposé de considérer les frontières :

> […] places do not have to have boundaries in the sense of divisions which frame simple enclosures. [Boundaries] are not necessary for the conceptualisation of place itself. Definition in this sense does not have to be through simple counterposition to the outside; it can come, in part, precisely through the particularity of linkage *to* that 'outside' which is therefore itself part of what constitutes the place. This helps get away from the common association between

l'incommensurable. A de l'incomparable. Du réfractaire. Pour qu'on puisse à nouveau distinguer entre le vrai et le toc. » (Debray 69)

[224] « Flux migratoires, circulation des hommes et brassage sont les bienvenus, mais l'habit d'Arlequin planétaire est autant confrontation que métissage. L'afflux d'immigrés réveille la xénophobie des riches pays d'accueil, et, dans les mégalopoles engorgées, les exilés de la misère creusent leur propre tranchée. » (Debray 70)

> penetrability and vulnerability. For it is this kind of association which makes invasion by newcomers so threatening. (Massey 29 ; souligné dans le texte)

La M1000 est bien un lien entre le dedans et le dehors, mais d'une part ce lien est hostile et, surtout, il est observé d'un point de vue opposé à celui de Massey : il ne s'agit pas d'une pénétrante bienveillante qui pourrait s'intégrer au lieu de la ville. Aux yeux des lecteurs, elle est toujours empruntée du dedans vers le dehors — nous voyons régulièrement les protagonistes repartir sur la M1000 — sauf à supposer que le « dedans » soit le campement.

Cette idée n'est pas contradictoire avec la notion de « place », puisque nous avons montré que, pour les déclassés de *King*, le « manteau » représente leur lieu Toutefois, la M1000 ne constitue pas non plus pour eux un élément du « dedans » au sens où l'entend Massey, même si sa présence se rappelle en permanence aux habitants du camp (« […], and, behind everything, the howl from the M.1000 » (Berger 7)). La rocade est plutôt une illustration de ce que Marielle Macé qualifie de « bords en plein centre » (Macé 7) : « [b]ords en plein centre, bords internes de la ville (de la ville vécue, quotidienne, traversée, investie), bords de la visibilité, bords du temps, bords du droit ; […] » (7). Elle dénonce cette séparation entre le « eux » et le « nous », qui n'existe sous cette forme qu'aux yeux de ceux du « dedans », qui font preuve d'un manque d'attention et de considération :

> […] le « nous » et le « dans » interrompus par ce qui vient, le bord faisant irruption et interruption en plein centre. Ces bords qui ne sont plus des bords, mais comme des blessures de la ville, des revers de la ville dans la ville, mais aussi, et encore, des versants de la vie, des côtés du monde, des bons ou des mauvais côtés d'un même monde. (21)

La M1000 est une métaphore possible de ces bords. Elle représente la manière dont une ville se rend aveugle aux précaires. La petite équipée constituée par Vico et Vica qui poussent leur charriot, protégés par King, ou en file indienne quand le danger de la route est trop grand ouvre les yeux des lecteurs sur l'inhumanité du dispositif en inversant le point de vue.

Nous avions pourtant souligné que nos romans ne sont pas des dystopies et qu'ils étaient souvent tendres, ce qui semble s'opposer à la nature de cette frontière que l'on pourrait aisément retrouver dans un roman post-apocalyptique du type de *The Road* de Cormac McCarthy. Cette contradiction peut se résoudre si l'on observe de près la description qui est faite de la M1000 : les silhouettes et les comportements des personnages qui l'empruntent sont décrits avec

précision et économie, de manière factuelle, laissant aux lecteurs le soin de conclure à son hostilité. Le style est d'abord très sobre, télégraphique, presque journalistique : « On the right going north immediately after the overhead screen which tells you whether the traffic is jammed or fluid. To the left of the tyre dump. » (Berger 33) L'attention des lecteurs est requise, en harmonie avec le ton du roman. Toutefois, d'autres passages présentent cette frontière autrement, en la personnifiant, tel le monstre inquiétant d'un conte ou d'un roman noir qui, si nous reprenons l'étymologie du mot que nous avons développée au chapitre précédent, attire notre attention en même temps qu'il alerte sur sa dangerosité : « Then, replete we lay on a blanket and watched the headlights of the stream of vehicles coming south towards us on the M.1000. And sometimes we glanced at the taillights, like pinheads of blood, of the vehicles going away. » (17) C'est ce qui permet aux lecteurs, au cours de la scène du démantèlement du camps, de percevoir immédiatement toute la menace des bulldozers, lesquels produisent plus de lumière que la M1000 : « The Crawler was getting closer. […]. Its boom was taller than the street-lights along the M.1000. » (154) La note de personnification (« like pinheads of blood ») est très légère et il est délicat d'élaborer des hypothèses à partir d'un simple détail. Toutefois, elle est placée dans un paragraphe dont le style contraste avec le ton du roman : en effet, ce passage est très narratif, exprimé au passé, les phrases sont plus longues comme si nous abordions le registre du conte. Ce basculement s'apparente — tout en étant plus tourné vers le conte que vers le poème — à celui que nous avions relevé lors du démantèlement du camp, où le passage dégageait une poésie qui humanisait l'instant sans en atténuer la violence. Ici, le caractère hostile de la frontière, sans perdre de sa réalité, est atténué par un franchissement des limites de genre : les lecteurs sont accueillis dans l'univers du conte, autrement plus sécurisant puisqu'il fait appel à l'enfance et en général « finit bien ». Le goût de Berger pour les différents genres, que Peter Wagstaff attribue à son intérêt pour les migrants, se traduit ici à l'intérieur-même de l'œuvre : la narration franchit les frontières, en douceur, par petites touches créant ainsi des espaces accueillants pour les lecteurs. Ces espaces aménagés par la lecture s'apparentent à la limitrophie[225] définie par Jacques Derrida. Il caractérise ainsi cette notion :

> Non seulement parce qu'il s'agira de ce qui pousse et croît à la limite, autour de la limite, en s'entretenant de la limite, mais de ce qui nourrit la limite, la génère, l'élève et la complique. Tout ce que je dirai ne consistera surtout pas à effacer la limite, mais à multiplier ses figures, à compliquer, épaissir, délinéariser, plier, diviser la ligne justement en la faisant croître et multiplier. (Derrida 2006, 51)

[225] « Laissons à ce mot un sens à la fois large et strict : ce qui avoisine les limites mais aussi ce qui nourrit, se nourrit, s'entretient, s'élève et s'éduque, se cultive aux bords de la limite. » (Derrida 2006, 51)

Le passage dans l'univers du conte « nourrit », « élève » et « complique » la limite. Les lecteurs perçoivent autrement la frontière, non par le contenu, par le devenir des personnages, mais uniquement par la forme empruntée par la narration. C'est le glissement du genre qui « épaissit » la frontière. Dans le roman de McGregor, un passage s'apparente à ce type de phénomène : lorsque Kate, la jeune fille au carré blond, se remémore son voyage en Ecosse, celui au cours duquel elle a conçu l'enfant qu'elle porte, et qui réactive le trauma, le paysage s'anime tel un personnage. Le passage vers le lieu du trauma antérieur commence de manière assez classique, la métaphore spatiale permettant de « prendre le temps à rebours »[226], comme dans beaucoup de romans sur la mémoire et figurant le trauma : « […] and I spent most of the time staring out the window, watching the scenery change as we got further north, buildings and roads giving way to empty swathes of heather and sheep. » (McGregor 105) Puis, le glissement se produit : « The rain began to close in the other side of Edinburgh, the wind lifting the water from the sea and flinging it against the side of the train, the landscape shrouded in a grey veil. » (105) Ici aussi, la frontière se multiplie de par le genre auquel il est fait appel pour la décrire. Dans ce passage, le but n'est pas de protéger le lecteur : cet enrichissement de la frontière élargit plutôt le champ de perception et la convocation du roman gothique donne une indication sur l'action à venir, qui va créer un lien avec le trauma transgénérationnel. Toutes les remarques quasi factuelles émises par Kate, (« my mother wasn't there, and nobody seemed to mention the fact » (105), « I didn't even hear anyone asking my father how she was » (106)), deviennent lourdes de sens précisément à cause du passage de cette frontière menaçante. Ainsi, dans ce cas, « l'épaississement » de la frontière est utile à la compréhension, à la perception du texte, et, une fois de plus, maintient l'attention des lecteurs à un niveau d'éveil maximal.

Un procédé analogue est à l'œuvre dans *Mothering Sunday* : nous avons souligné, au début de ce chapitre, la manière dont le seuil de la résidence d'Upleigh constituait une frontière impressionnante et difficilement franchissable. Cependant, lorsque Paul accueille Jane sur le seuil, la scène se pare d'atours particuliers :

> Outside, bordering the gravel, were ribbons of daffodils and inside, across the hall, rising from a large bowl, were twists of almost luminous white flowers. Then the door had shut behind her, and she was alone with him inside Upleigh House at eleven on a Sunday morning. (Swift 12)

[226] Nous empruntons l'expression à Patrick Modiano qui, dans son roman *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, écrit : « Les rues étaient en pente et, à mesure qu'il descendait, il avait la certitude de prendre le temps à rebours. » (Modiano 135)

A nouveau, ici, un univers différent est convoqué, celui de la romance traditionnelle, autant par l'imagerie mise en jeu, que par la passivité de Jane, qui serait en proie à un processus magique dans lequel les portes se fermeraient comme d'elles-mêmes. De plus, la structure de la phrase, longue en comparaison de celles du roman, est très construite, d'une facture classique. L'éblouissement floral, qui connote ce que pourrait être un mariage avec Paul, s'il éclaire en creux l'impossibilité d'une telle situation strictement incompatible avec leur différence de classe, transporte les lecteurs dans un monde dont la frontière avec celui de la réalité, beaucoup plus dur, est poreuse tout au long de la narration. L'extrait que nous avons cité au début de ce chapitre dessine déjà l'aspect magique de cette ouverture de portes (« opened, as if by a miraculous power of its own » (23)) d'autant que, quelques phrases plus loin, le texte insiste : « But he was visible suddenly anyway, stepping from behind the apparently self-opening door […] » (23). Un passage en miroir de celui-ci conforte cette hypothèse, celui dans lequel Jane quitte Upleigh en empruntant l'accès de derrière, difficile et tortueux, par contraste, même si elle en connaît chaque ornière :

> […] then along mere threading paths and through narrow gaps between neglected shrubs into a jumbled outer region that led to a copse. Every twist and turn, every screening outbuilding and clump of vegetation was familiar to her. […] The copse led to a small wilderness of rough grass and brambles, then a straggly hedgerow, where there was another way out of what was still Upleigh land. […] Beyond the hedgerow—it was dense and spreading at this point and it seemed that even in the space of hours the hawthorns had sprouted more green leaves and more white frothing blossom—there was the curve of a narrow minor road. (80)

Ici, le texte est foisonnant de sonorités (y figure même une allitération « twist and turn ») qui nous font ressentir la densité de la végétation et l'intrication des éléments. Essentiellement, ce vocabulaire n'est pas celui de Jane, le rythme, ici aussi, est plus ample, la phrase plus longue et nous basculons à nouveau dans l'univers irréel du conte. A cet instant, Jane pourrait être une fille perdue au cœur d'une forêt magique. Toutefois, elle n'a pas peur, d'une part parce qu'elle est assez étrangère à ce sentiment, et ensuite parce que son entrée précédente par la porte principale ainsi que son errance dans la demeure lui ont permis de gagner en autonomie et en force (« *empowerment* »). Le texte est explicite : « But his crisp command had simply empowered her. » (81) Le roman de Swift, s'il n'est pas à proprement parler une « romance »

comme son sous-titre l'affirme, flirte avec le conte de fée[227] y compris pour en miner les codes (nous avons vu que le prince charmant décède au cours du roman). Il n'y a pas, comme chez Berger, un contraste total, comme une intrusion ponctuelle dans un monde différent, mais plutôt une présence permanente de la romance qui, en sus d'accuser la dimension ironique du roman, participe au brouillage des genres. Ce recours au conte permet lui aussi de brouiller les frontières, à tout le moins de les rendre plus perméables. Il y est fait appel pour transmettre aux lecteurs les éléments les plus sombres du roman, comme souvent chez Swift[228], ou ceux qui ont trait à la dimension historique, comme dans ce passage qui évoque les conséquences terribles de la Première Guerre mondiale :

> Once upon a time… Once upon a time she'd arrived, the new maid, Jane Fairchild, at Beechwood just after a great gust of devastation. The family, like many others, had been whittled down, along with the household budget and the servants. Now, there was only a cook and a maid. (15)

L'expression « Once upon a time » revient régulièrement dans la narration, comme dans ce passage, dans lequel l'entrée dans le monde du conte permet d'affirmer la dévastation causée par la guerre comme une vérité absolue et immuable, ce qui ajoute de la force au propos sans besoin de réalisme. Le passage dans ce monde autorise même des considérations économiques par le biais de la diminution du personnel, dans le même temps qu'il préserve les lecteurs en parant l'horreur de la guerre des habits de l'irréel. La narration fait également appel à cet univers pour atténuer la douleur de Jane, orpheline, en ce jour où sont honorées les mères. A la question de Milly, qui confond les mots et demande « 'Are you an orchid, Jane?' » (93), la voix narrative justifie auprès des lecteurs : « And did it matter if she'd used the wrong word—if the wrong word was a better one? […] And if you were an orphan, then perhaps you might turn into an orchid, as Cinderella turned into a princess. » (94) Ici, le recours au conte de fée est explicite, signalé par l'intertextualité à l'intérieur même des dialogues. Le bain dans ce monde adoucit la perception que Jane a de sa condition — à tout le moins celle des lecteurs — et offre une frontière éthique, pour reprendre la qualification de Régis Debray, à l'intérieur de l'acte de lecture en insufflant de la légèreté, sans toutefois amoindrir le propos.

Le passage d'un genre à l'autre, ou plus précisément le glissement ponctuel vers un genre

[227] Bożena Kucala souligne : « The narrative […] constantly mak[es] reference to a fairy-tale pattern. » (Kucala np)

[228] Le procédé est employé par exemple dans *Waterland* lors de la description de l'avortement (nous utilisons le terme plutôt que celui « d'interruption de grossesse » à dessein), qui serait insoutenable sans le recours à une imagerie de conte de sorcellerie, l'avorteuse tenant le rôle de la sorcière.

différent pour *King* ou la superposition — ou plutôt l'entrelacement — des genres pour *Mothering Sunday* ne se contente pas de trahir une vulnérabilité des textes, qui témoigne de la mise en œuvre d'une éthique de la vulnérabilité, comme c'est le cas par exemple pour *Saturday*. Il permet d'offrir des frontières éthiques aux lecteurs, qu'ils peuvent traverser un peu surpris, mais en sécurité, immergés dans l'univers du conte. Toutefois cette surprise les garde en éveil, aiguise leur sens critique en leur faisant percevoir la nature dangereuse de ces frontières si le texte n'accompagnait pas leur expérience. La remarque de Georg Zipp à propos de *King* est profondément adaptée ici : « *King* attempts to change the way readers see poverty by way of what could be termed, upon readers' recognition of their own an other people's vulnerability and insecurity. » (Zipp 168) La manière dont ces frontières nous amènent à voir les invisibles, au-delà du fait premier de les mettre en lumière, modifie le regard que nous pouvions éventuellement leur porter, ou du moins l'idée que nous avions d'eux. De plus, il nous semble que ces romans vont plus loin en offrant aux lecteurs, précisément ce qui manque aux personnages, l'exemple des frontières étant à cet égard assez parlant. Loin d'atténuer la critique sociale, ce processus accentue au contraire la perception que nous avons de la situation des précaires, et étrangement, car nous ne disposons ici que de texte et non de photographies, la remarque de Howard S. Becker à propos de *The Seventh Man* prend toute sa dimension avec *King* : « [The images] mean to specify or embody not just an idea, but a connected and coherent argument. » (Becker 5) En effet, l'implication des lecteurs, comme nous l'avons remarqué dans notre précédent chapitre, associée à une mise en situation qui leur offre ce qui est refusé aux précaires, permet une réflexion qui passe par le ressenti aussi bien que par l'intellect, dans le domaine de la « manière de connaître » (« ways of knowing ») (Tuan 10) suggéré par Tuan. Dans l'ouvrage *The Bloomsbury Companion to Continental Philosophy*, Douglas Burnham et Mélanie Ebdon s'appuient sur les analyses de Jonhatan Bate[229] à propos du langage poétique pour mettre en évidence cette relation nouvelle entre l'écriture et les lecteurs : « The distinction Bate makes between description (or narrative) and experience (or revelation) is a version of the inside/outside distinction, as applied to the relation of author or reader not only to the text but to the world that grounds that text. » (Burnham et Ebdon 243) Cette remarque se place dans un paragraphe dans lequel ils étudient le roman de McGregor sous l'angle de l'écocritique. Nous ne développons pas cet aspect ici, toutefois, la considération du dedans/dehors à propos de la

[229] « The poet's way of articulating the relationship between humankind and environment, person and place, is peculiar because it is experiential, not descriptive. Whereas the biologist, the geographer and the Green activist have *narratives* of dwelling, a poem may be a *revelation* of dwelling. » (Bate *The Song of Earth*, 266 ; cité dans Burnham et Douglas 243; souligné dans le texte)

relation entre les lecteurs et le texte s'inscrit tout à fait dans notre approche. Grâce à ce traitement de la frontière, les lecteurs ne sont pas simplement observateurs, ils sont impliqués, se retrouvent « dedans ». La limite entre eux, précaires, et nous, lecteurs, est modifiée, par le fait, par exemple, de nous avoir offert des frontières autres. Nos romans tissent ce « monde commun »[230] auquel Jacques Rancière fait allusion dans *Les Bords de la fiction* en incluant la séparation de la frontière dans le texte. La modification de la frontière entre les personnages qui constitueraient un « dehors » et nous, lecteurs qui sommes « dedans », bien au-delà d'un regard bienveillant posé sur les précaires, nous permet un raisonnement critique socialement, par le fait, paradoxal, d'être touchés physiquement par l'écriture, et non plus uniquement par un contenu aussi bien décrit et empathique soit-il.

5. B. Les déplacements : un autre point de vue sur la fluidité

L'étude du traitement de la frontière à l'intérieur de nos romans, que nous venons de réaliser, va nous être utile pour mieux observer les différents déplacements qui y sont décrits. Dans des sociétés où le chez-soi (*home*) prend une valeur grandissante, la sédentarité est une valeur mise en avant, la mobilité, la fluidité sont perçues comme douteuses. Celui qui n'a pas d'abri, nous l'avons relevé, ne souffre pas seulement d'un manque de toit, mais d'un regard désapprobateur, voire suspicieux du fait qu'il est souvent contraint au déplacement. Son errance s'inscrit en creux par rapport aux paradigmes dominants de nos sociétés occidentales. S'appuyant sur les travaux de Liisa Malkki, Tim Cresswell note :

> What the reaction to refugees, asylum seekers and immigrants in general reveals is the way of thinking and acting that Malkki calls 'sedentarist'—a view of the word that values roots, place and order over mobility and fluidity. This leads us to think of mobile people as disruptive and morally suspicious. (Cresswell 2004, 121)

Il insiste sur la menace liée à la mobilité en mettant en avant les analyses de Sigmund Bauman à propos du vagabond, qui l'ont amené à conclure au rôle déstabilisateur du déplacement associé à l'image de cette figure[231] : « The mobility of the vagabond is key for Bauman. […]

[230] « La tâche propre de la littérature « réaliste », c'est alors de transcrire ces moments de bascule entre l'événement et le non-événement, […] C'est de construire avec des mots un monde commun qui inclue la séparation elle-même […] » (Rancière 2017, 199).

[231] « What made the vagabond so terrifying was his apparent freedom to move and so to escape the net of the previously locally based control. Worse than that, the movements of the vagabond were unpredictable; […] the

the vagabond's mobility was totally unpredictable and threatening. […] the vagabond threatened to undo the comforts of place and transgressed the expectations of a sedentarist metaphysics. » (Cresswell 2004, 111)[232] Bauman relie cette tendance à craindre l'idée de mobilité aux types de sociétés contemporaines et plus précisément aux « lieux » qui sont produits dans ces sociétés, que ce soit en milieu urbain ou campagnard : « […] contemporary homelessness need to be seen in relation to the kinds of places that are being produced in the contemporary city and countryside. » (Cresswell 2004, 111) Nous nous sommes étendus sur cette idée d'espace et de lieu, telle que définie par Yi Fu Tuan, et les analyses de Bauman sont cohérentes avec la vision de Massey. Il est ainsi temps d'observer plus avant la notion de mobilité telle qu'elle se présente dans les œuvres de notre corpus. L'image la plus proche de celle du vagabond est celle que nous venons d'étudier longuement de Vico et Vica qui mendient ou fouillent les poubelles (elle seulement) dans la grande ville, et rentrent chaque soir dans leur campement. Ici, la mobilité entre la ville et le camp est clairement dangereuse et souligne leur vulnérabilité. Leurs allées et venues ne constituent pas une errance au sens de celle effectuée par la figure du flâneur, mais un trajet régulier, qui leur est imposé, sur une ligne rigide symbolisée par la barrière de la rocade. La narration prend nettement le parti de montrer le danger, pour eux les précaires, et non pour « nous », d'une telle situation. Le point de vue est inversé, une fois de plus, car il nous est donnée la possibilité de les accompagner. King, pour sa part, a erré longtemps : « In the forest I was carefree. I followed trails wherever they led, […] » (Berger 8). De la même manière que le *care* est inhérent à la condition canine, autorisant le narrateur-chien à mettre en avant cette valeur éthique, comme nous l'avons vu en première partie, l'errance en est aussi constitutive : « What makes a dog run away, then?/ The desire to live. » (15). King représente cette quête de la recherche d'une vie meilleure, celle qui pousse à emprunter les chemins de l'exil[233] :

You want to know how I ended up in Saint Valery? I walked. Along the roads.

vagabond has no set destination. » (Bauman *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*, 94 ; cité dans Cresswell 2004, 111)

[232] L'image du vagabond au travers la littérature européenne du XIX^{e} siècle est systématiquement menaçante. Il suffit de penser au fuyard rencontré dans les marais par Pip dans *Great Expectations*, ou plus près de nous, du personnage de Jean Valjean dans *Les Misérables*, qui sort du bagne et qui, s'il incarne la bonté et la rédemption, n'est pas moins perçu comme une menace par la société.

[233] Isabelle Keller-Privat souligne comment *So Many Ways to Begin*, le deuxième roman de McGregor, « […] constitue un témoignage de migrant et en présente toutes les caractéristiques : désir originel d'une vie meilleure et plus confortable qui pousse l'individu à partir, difficile abandon du lieu d'origine, vécu a posteriori comme une perte, et que les migrants se reprochent maintes fois, retour périodique au point d'origine afin de resserrer les liens avec ceux qu'on a laissés derrière. […] Ce processus complexe, lourd de contradictions et de non-dits, qui marque irrémédiablement la vie des diverses ethnies qui ont émigré en Angleterre après la seconde guerre mondiale […] » (Keller-Privat 2012, 149).

> Walking to the left so I faced the oncoming traffic. I had no clear idea about what I was looking for, I simply imagined things being better by the sea. I took me forty-nine days. Mostly I slept by day and walked by night. (21)

L'image du chien errant est immédiate à se représenter pour les lecteurs et ici, une dimension supplémentaire s'ouvre à leurs yeux : le personnage de King qui jusqu'ici assurait déjà la narration et la prise en charge des protagonistes, ainsi que des lecteurs, a eu une vie qui nous est livrée par petites touches. De narrateur atypique, il devient personnage plein, il acquiert une nouvelle dimension, une épaisseur ; son errance, plusieurs fois mentionnée à la lecture, s'étoffe d'images passées, d'avant la déchéance, associées à la sédentarité et à l'activité (« The street I was born in smelt of sawmills. They brought whole trees to the mills, their bark already stripped off their trunk, glistening on ten-wheel lorries. » (7)) Il nous livre aussi des éléments sur l'errance antérieure de Vico, non pas une histoire bâtie sur une logique de situations sociales difficiles, mais des images parcellaires, dont la mosaïque rend compte de la précarité, tout en rappelant la dignité des personnages et en préservant leur individualité et leur intériorité : « Young he has a proud, pronounced nose with flared nostrils […] Every morning, in Naples it smells the sea announcing the start of the day which is still fresh. » (89) Cette démarche délicate contraste avec le spectacle qu'offre le trio pour un regard extérieur : « The sight we offer, the three of us—an old man, an old woman and their dog in a delivery doorway screeching at each other and standing on pieces of cardboard, […]—this sight is disgusting and infectious. » (115) Le point de vue sur l'errance est essentiel ici : le narrateur, dans une perception aiguë du regard des autres, imagine l'impression produite sur les passants. Les lecteurs se retrouvent soudainement dans la position qui leur est habituelle lorsqu'ils observent le tableau classique révélé par les SDF. L'errance antérieure, ici, n'est pas métaphore de mal-être psychologique comme c'est le cas, par exemple, pour Perowne pris dans son labyrinthe. Elle est, à l'inverse, emblématique de situations sociales, physiques, ou plus précisément psychiques et liées à la condition de précaire : « Me, I run to places where there's no fear, I told Luc one day./ There's fear everywhere, he said./ Not where I go./ […] In these places there's death, I told him, there's fighting for life, there's hiding, there's running away, there's being hungry, and there's no fear. » (13) La singularité du mal-être, si elle est finement montrée, trouve sa source dans un dispositif social plus large.

L'errance est aussi constitutive de *If Nobody Speaks of Remarkable Things* : Isabelle Keller-Privat souligne, à propos de *So Many Ways to Begin*, que dans ce roman, le deuxième de McGregor, il « parvient à tisser une réflexion complexe autour des questions du

commencement, de l'errance et de l'identité grâce à une écriture qui procède par constants décrochages […] qui viennent dire et redire, à travers les multiples jeux d'échos et de variantes, l'impossible quête d'une identité unique. » (Keller-Privat 2012, 139) Dans le roman que nous avons choisi pour constituer notre corpus, c'est plutôt l'interdépendance des identités qui est soulignée, ainsi que nous l'avons abordé en première partie. Toutefois, l'errance imprègne le roman, certainement amenée par ce regard qui flotte d'un personnage à l'autre. Chacun d'eux est décrit dans quelques petits paragraphes, qui semblent isolés des autres, ce qui apporte un sentiment de solitude et rappelle l'inattention courante envers son prochain. Toutefois, le passage d'une vignette à l'autre se fait par glissement du regard, par l'intermédiaire d'un personnage, changeant à chaque fois, ce qui apporte une fluidité dans la description de la rue. Isabelle Keller-Privat remarque comment « la nature fragmentée du récit aboutit à un morcellement du temps et de l'espace, brouillant les frontières géographiques et identitaires. » (139) Elle évoque des « errances inabouties qui rouvrent en permanence le questionnement de soi »[234] (140). Elle s'appuie sur les analyses d'Edouard Glissant pour en déduire que les frontières deviennent alors « des passages, des passes, où les identités se renouvellent. » (Glissant *Philosophie de la relation*, 57 ; cité dans Keller-Privat 2012, 139) L'errance brouille les frontières. Elles sont présentes virtuellement ici : le regard, passe d'un personnage à l'autre, d'une maison à l'autre, d'une manière par ailleurs pas particulièrement réaliste, car il ne serait pas possible d'englober la vision globale de la pièce depuis la position où se situe l'œil qui est en charge de la description. Ce regard crée des passages entre les intérieurs (*home*) des personnages, et, si l'accent est mis sur leur relative indifférence réciproque, les lecteurs sont ici aussi en position privilégiée : cette errance, cette fluidité du regard leur permettent de passer les frontières d'un chez-soi à l'autre, et le procédé permet de poser un regard à la fois singulier et universel sur les identités des personnages. Toujours à propos de *So Many Ways to Begin*, Isabelle Keller-Privat remarque : « [d]ans ces conditions, l'espace ne saurait se concevoir comme un territoire donné une fois pour toutes mais comme le lieu d'un va-et-vient permanent. » (Keller-Privat 2012, 144) C'est clairement le cas aussi pour notre roman. La rue n'existe que parce qu'elle est traversée par les personnages, en particulier les enfants qui jouent, vont et viennent sur le trottoir. Si nous sommes attentifs, nous constatons qu'il n'en est fait aucune description directe. L'espace n'existe que parce qu'il est parcouru, créé, dessiné par les personnages. Nous avions remarqué dans la première partie que l'esquisse réalisée par le jeune homme du n°11 était insaisissable et ne donnait aux lecteurs aucune vue d'ensemble des

[234] « Or, c'est bien de cela qu'il s'agit ici : de la découverte non de soi, d'un être unique et figé, mais de soi en l'autre, des multiples ramifications de l'identité qui nous portent vers autrui. » (Keller-Privat 2012, 141)

habitations. Toutefois, son action a un sens si nous la plaçons dans ce cadre : ce sont les humains qui créent l'espace, par leurs déplacements ou par la représentation qu'ils en donnent. La rue existe par l'acte du jeune homme à son encontre, parce qu'il la dessine. Le corollaire à cette idée est que les espaces sont modifiés par les personnes qui les habitent, les pénètrent, traversent leurs frontières. Les déplacements bouleversent l'espace en offrant une manière différente, plus juste, de percevoir notre monde, si nous en croyons ce qu'expriment Mieke Bal et Miguel A. Hernandez-Navarro :

> In other words, movement, once we notice its pervasiveness, is not an exceptional occurrence in an otherwise stable world, but a normal, generalized process in a world that cannot be grasped in terms of any given notion of stability. (Bal et Hernandez-Navarro 10)

Dès lors, le déplacement de la personne perd son caractère négatif pour livrer, inversement, un regard différent sur notre monde. La mobilité devient un nouveau paradigme de perception : « The other key term here "migratory[235]," is meant to indicate not a particular population but a state of the culture we share. » (Bal et Hernandez-Navarro 10) Cette notion culturelle de « *migratory* », cette idée de mouvement opposé à la sédentarité, qui ne serait pas réservée aux migrants ou aux précaires, est au cœur de nos romans. La proximité des subalternes qu'ils autorisent, le changement de points de vue qu'ils permettent à leur égard inversent le paradigme de la mobilité, qui perd dès lors son caractère inquiétant pour éclairer notre monde d'un regard différent.

Dans leur introduction à l'ouvrage *Across the Margins. Cultural Identity and Change in the Atlantic Archipelgo*,[236] Glenda Norquay et Gerry Smith insistent sur la modification de l'espace par les mouvements humains qui s'y déroulent : « It is, however, only movements within and across space that actuate, modify, transform it. » (Norquay et Smith 1) Ils soulignent le fait que la frontière elle-même n'échappe pas à cette relativité, car elle aussi est conçue par

[235] Ils distinguent le paradigme du voyage ('*travel'*), figure de la modernité, mais connotant le choix et le contrôle, de ce qu'ils nomment '*migratory*' qu'ils qualifient en ces termes : « It is characterized by a more contradictory and non-linear perpetual movement that multiplies temporal and spatial coordinates beyond the possibility of fixation. Migratory movement begins before departure, in the imagination, and, conversely, never ends, because no arrival is adequate to the imagined return that is part of the movement's motivation. » (Bal et Hernandez-Navarro 11) Ils en déduisent ce que peut signifier le terme ainsi défini de '*migratory'* pour notre société : « […] the migratory dimension of culture is connected to a fundamental metaphoricity that evokes a permanent state of movement. » (Bal et Hernandez-Navarro 11)

[236] L'ouvrage est essentiellement consacré aux îles britanniques et se propose de remettre en question la notion d'anglicité (*britishness*) actuelle. Toutefois, les paradigmes qui y sont remis en cause concernant les frontières peuvent être utilisés dans le cadre de notre travail.

les humains : « Any identification of boundaries is in itself an act of construction, a spatial practice that recognizes its mutability. » (1) Dans le sillage de leur réflexion, le traitement de la frontière dans nos romans nous a montré que « […] les frontières, loin de fonctionner comme des bornes, deviennent des espaces de rencontre et d'échange. » (Isabelle Keller-Privat 2012, 147) Le déplacement des genres permet une rencontre entre les lecteurs et les précaires, dans l'espace créé par une écriture qui définit de nouveaux possibles. L'espace du roman, créé par les déplacements des personnages, et en fin de compte par l'écriture, brouille les frontières en apportant plus de fluidité à l'espace. Nous avons noté la notion perméable de frontières entre les genres, les nouvelles frontières offertes aux lecteurs. Cette idée peut aussi s'exprimer sous l'angle de la fluidité, comme le fait David James dans son article « Worlded Localisms: Cosmopolitics Writ Small », tiré de l'ouvrage *Postmodern Literature and Race,* dans lequel il analyse comment l'étude du particulier chez Zadie Smith, grâce à la spécificité de son style, mène à un regard universel sur les problèmes de déplacement culturel lié à l'héritage de la colonisation[237] :

> Emerging innovators are moving so fluidly between styles as to challenge the currency and accuracy of many generic distinctions, making modal boundaries more permeable than ever […] to chart how writers have pursued alternative routes to seemingly localized destinations yet without sacrificing their engagements with worldly concerns. (James 2015, 49)

La fluidité[238] du style, la perméabilité des frontières de genre sont mises en avant ici. L'idée de fluidité est constitutive de nos romans. Tim Cresswell remarque que les précaires ou les migrants sont souvent associés à des images — souvent négatives — de fluidité : « Reactions to refugees and asylum seekers in the right wing press and by government officials from both major political parties are full of metaphors of fluidity. » (Cresswell 2004, 120) Pour considérer à nouveau l'œuvre de Berger présente dans notre corpus, cette idée est évoquée par une image

[237] « *NW*'s reader is compelled to find interest less in the connective sinew between diegetic events than in the punctilious yet oblique manner of their depiction. [The ethical implications of this obliquity, however] have more to do with Smith's accretive presentation of scenes that unfold through her curious way of combining direct speech […], interior thoughts conveyed by free indirect style and the sudden intrusion of a gnomic narratorial voice, stepping in to extract maxims from the mundane. […] Smith's cosmopolitical imaginary, then, is at once unsentimental and vigilant. » (James 2015, 53)

[238] Le rapport avec la fluidité liée au mode de vie dans nos sociétés occidentales, mis au jour par Zygmund Bauman, est indirect ici. S'il est incontestable que la fluidité définie par Bauman participe de l'augmentation de la précarité, le sens que nous donnons ici à ce terme, propre ou figuré, est celui qui lui est communément attribué. Par ailleurs, Daniel Lea consacre un article entier à l'analyse des premières œuvres de McGregor à la lumière de la notion de fluidité dans l'acceptation de Bauman : « Liquid Lives: Solidifying Strategies in Jon McGregor's Early Novels » (Lea 2020, 66-88). Nous n'apporterions rien de plus sur le sujet dans le cadre de notre travail.

assez macabre, qui accentue l'image de flux des corps mais en inverse la logique négative : « My first schooling was on the banks of a river where they loaded gravel into barges. A great river and, like any other, a flowing demonstration of pure indifference. I saw it carry away three children one night. » (Berger 7) Le « flot de migrants », expression consacrée, est ici remplacé par le flot de la rivière, métaphore de l'indifférence du « nous ». Les précaires, eux, sont individualisés, le choix d'observer des corps d'enfants à la dérive ajoutant à leur vulnérabilité. Ainsi, Berger, par une simple image, inverse la vision dépersonnalisée, que nous avons communément du migrant pris dans un flux. Le flot devient celui de l'indifférence, et la précarité est individualisée dans sa vulnérabilité extrême. Le déplacement du précaire s'effectue malgré lui, aux prises avec des éléments qu'il ne maîtrise pas (nous ne savons pas ce qui a pu arriver à ces enfants, mais nous devinons la banalité sinistre de l'image). Les fluides qui apparaissent dans nos romans inversent une fois de plus le point de vue, nous permettant une remise en cause de nos idées, ou plutôt, et de manière plus radicale, de nos images préconçues.

Un exemple intéressant de ce rapport différent à la fluidité est celui du texte de McGregor, dans lequel le temps est rythmé par l'homme du n°25 qui repeint ses fenêtres. L'image offerte aux lecteurs du moment précédant immédiatement l'accident mêle l'effort humain à la beauté de la nature :

> There was a man with a long beard, up a ladder at number twenty-five, painting his window frames, he'd been there all day and he'd almost finished.
> Each frame was gleaming wetly in the sun, a beautiful pale blue like the first faint color of dawn and it had been nice to watch the slow thoroughness of his work. (McGregor 8)

Au fil du roman, l'avancement des travaux rythme la journée et le déroulement du temps est donné par l'étalement de la couleur bleue dans l'espace. Cet homme, sur lequel sont fournis peu d'autres détails, est la vision commune qui fédère la rue, le « point fixe », comme cela est suggéré lorsque l'homme à la moustache soignée (*the man man with the carefully trimmed moustache*) du rez-de-chaussée du n°20, quitte son domicile pour effectuer son saut à l'élastique : « he sees a ladder propped up against the wall of number twenty-five » (171) Dans le même temps, la vue de l'échelle vide apporte un pressentiment fâcheux car l'homme n'est pas là, l'image n'est plus bleue. Il est le repère, le « gabarit » de réglage de la focale, pour utiliser un langage photographique. Son personnage est même utilisé à des fins narratives classiques, car lors de la première description de la scène de l'accident, il est celui qui incarne le suspens :

> The old man from number twenty-five, the brush in his hand, dribbling a trail of pale blue paint, walking towards the closed door.
> Rubbing his bearded cheeks with the palm of his hand.
> Knocking. The distant careen of a siren, the man knocking at the door. (12)

Le temps, comme l'action, sont suspendus, ce souffle retenu va durer en fait tout au long du roman, jusqu'aux deux derniers chapitres hétérodiégétiques de la fin, plus traditionnellement narratifs, au cours desquels le fil chronologique est repris. Dès lors, l'œil devient clairement omniscient, ne passe plus par le regard intermédiaire d'un personnage sur un autre. Les faits et gestes des différents personnages sont toujours juxtaposés, ils sont toujours présentés en ordre dispersé mais sont liés par cet événement et convergent vers le lieu du choc. La tension qui a baigné tout le livre s'apaise un peu, bien que nous ayons atteint le cœur du drame, mais nous savons qui est touché et l'impression visuelle est donnée comme par une netteté de focale. L'homme qui peint, celui qui étale le fluide, suit son propre mouvement vers la porte des parents de l'enfant blessé, il est le messager de la mauvaise nouvelle :

> The man doing the painting is walking towards the closed front door of number nineteen, he still has a paintbrush in one hand, there is a trail of pale blue drips on the pavement behind him, he is looking at the crowd of people and he is looking at the closed front door. […] The man with the paintbrush knocks on the only closed door in the street, he waits, he pulls at his long beard, he knocks again and when the door opens, he very quietly says I think you should come and see. (267)

L'image offre une métaphore de la fragilité de l'instant avant l'annonce, et la connaissance, du malheur. L'hésitation de l'homme, son humilité, sont transmises par cette simple traînée de gouttes bleues. La beauté de ce bleu pâle adoucit l'horreur physique — l'écho au sang certainement présent au cœur de la scène est léger, délicat — dans le même temps qu'elle en souligne la terrible réalité. Cette métaphore est emblématique de tout ce que le roman parvient à mener de front : des images *a priori* simples et poétiques, douces, qui ne cherchent jamais à marquer ou heurter les esprits, mais dont la force vient justement de cette douceur apparente. Ces gouttes représentent de manière délicate et finalement terrible toute la réalité du moment, difficile à traduire avec des mots. Devant tant d'horreur à venir, la fluidité, discontinue de surcroît, est la seule image possible. La métaphore de la fluidité nous semble illustrer parfaitement ici, dans ce passage de McGregor, ce que Nikos Papastergiadis exprime à propos

de l'œuvre de Berger :

> For Berger metaphor is not just a rhetorical flourish, but rather it is the origin and the process of meaning. His continuous project has been to formulate ways of seeing the thisness of thatness. Metaphor is not just a rhetorical trope for expressing the difference or the similitude of things […], the metaphoric 'moment' in language is not confined to its ability to create a novel perception or reveal a hidden significance through its incongruous perspective, rather metaphor in all its luminous elusiveness is the universal basis of all thought, it is the cognitive and the mythological process which discovers validation through the association of contraries. (Papastergiadis 1993, 17)

La métaphore du fluide bleu nous aide à percevoir directement, physiquement, la gravité du moment dans le même temps qu'elle nous permet de réfléchir au sens de la situation. L'utilisation du concept de fluidité est totalement inversée par rapport aux idées courantes. L'image sous-tend le lien temporel à l'intérieur du roman, la matière fluide est utilisée pour représenter le traitement du temps. Nous assistons à un brouillage de l'espace et du temps[239]. Le « moment quelconque »[240], défini par Jacques Rancière dans *Les Bords de la fiction* est illustré ici par une de ses caractéristiques :

> [Mais le moment quelconque n'est pas seulement l'atome indifférent de ce temps de la coexistence]. C'est aussi le moment de bascule qui se tient sur l'exacte frontière entre le rien et le tout, le moment de la rencontre entre ceux qui vivent dans le temps des événements sensibles partagés et ceux qui vivent dans le hors-temps où rien ne se partage plus et rien ne peut plus arriver. (Rancière 2017, 198)

La métaphore de la peinture bleue rassemble pour un instant, aussi terrible soit-il, « ceux qui vivent dans le hors-temps » et ceux qui « vivent dans le temps des événements sensibles ». La

[239] Le roman de Berger présente aussi un traitement du temps au travers des images spatiales : la M1000 réapparaît régulièrement dans le roman. Sa traversée rythme le temps, la répartition entre celui passé dans le « manteau » et la Hutte, et celui passé dans la ville. L'action proprement dite du roman se déroule sur une journée et, excepté les titres de chapitres qui se réduisent à l'heure de la journée, la traversée de la M1000 marque les étapes du roman dans la journée. L'espace remplace le temps, du moins dans le présent de la narration (les souvenirs passés, distillés au cours des scènes le sont de manière classique). Peter Wagstaff remarque que cette tendance se retrouve dans toute l'œuvre de Berger : « It is typical of Berger's narrative method, however, that temporal dimensions are expressed in terms of movement in space. » (Wagstaff 240)

[240] « […] le « moment quelconque », ce moment vide entre la reproduction du même et la possible émergence du nouveau qui est aussi un moment plein où une vie entière se condense, où plusieurs temporalités se mélangent et où l'inactivité d'une rêverie entre en harmonie avec l'activité de l'univers. » (Rancière 2017, 15)

représentation du temps par une image empruntée à l'espace permet cela. L'homme du n°25 n'a d'autre fonction que d'assurer ce « moment de bascule ». Il est d'ailleurs significatif qu'il s'adresse aux parents en faisant appel à la vision (« you should come and see. » (McGregor 267)). Ce ne sont pas ces mots qui seraient prononcés dans une telle situation qui se produirait dans le monde réel. L'insistance sur la vision interpelle sur la nécessité de placer la scène « à la frontière entre le rien et le tout. » (Rancière 2017, 198)

Dans le cas de *NW*, nous avons remarqué la manière dont les personnages sont liés à leur quartier à la façon de l'attachement à un lieu, et nous avons pu observer le désarroi de Felix, le jeune homme d'origine caribéenne, lorsqu'il s'égare dans les beaux quartiers londoniens. Le cheminement des personnages incarne ici leur place (ou hors-place) sociale. Une errance particulière, qui occupe en fait tout le chapitre intitulé « Crossing », est celle de Keisha lorsqu'elle quitte le domicile conjugal et qu'elle retrouve Nathan, le junkie, son ami de jeunesse. La partie, assez courte, est constituée de cinq chapitres dont chacun possède un titre représentant un trajet, comme par exemple "*Willesden Lane to Kilburn High Road*" ou encore "*Hampstead to Archway*". Les intervalles proposés sont réalistes, mis bout à bout, ils constituent un chemin vers le nord-est de Londres. La portée métaphorique de l'errance est bien sûr présente, ce cheminement de Keisha est l'image de sa recherche d'individualité, de vérité. Aux yeux des lecteurs, son errance physique représente son désarroi moral, comme cela a été remarqué par exemple par Lynn Wells[241]. Toutefois, ce qui est plus directement en lien avec notre travail est le caractère de vagabondage lié à cette escapade. Bien que Keisha, devenue Natalie, soit installée socialement, à cet instant, elle est *homeless*, car elle a quitté le domicile conjugal, peut-être aussi symboliquement comme représentante d'une génération d'immigrés qui a du mal à trouver sa place en Angleterre, comme l'affirme Alberto Fernàndez Carbajal[242] : « [...] demonstrating the complication of forging a stable concept of home, and instead showing an awareness of insoluble difference in the city's conflicted economic landscape, […] » (Fernàndez Carbajal 85). Il souligne la dimension raciale de la notion de sans-abri, la société londonienne n'ayant pas encore, selon lui, intégré totalement les personnes issues de

[241] Le caractère métaphorique de l'errance de Keisha a beaucoup été relevé, comme par exemple par Lynn Wells : « Natalie undertake[s] a physical and symbolic journey across the city into her own past » (Wells 108), ou encore par Hui Wang : « […] it is […] a centripetal and cathartic journey that brings her [Keisha] back to the place where she belongs and then to her core self and essential identity […] Significantly, she encounters her old self in the shape of a former schoolmate, the junkie drug-dealer Nathan Bogle, who is on the run after stabbing Felix. » (Wang 390)

[242] « For Natalie, her "home", […] is a postmodern place of accentuated contrasts and conflicting surfaces, one which she, from her perspective as a black British citizen, can only experiment with an ambivalent sense of pain and pleasure […] » (Fernàndez Carbajal 85).

l'immigration post-coloniale. Les pas de Natalie la ramènent en direction de l'ensemble de Caldwell, vers les souvenirs de son enfance, puis, entraînée (et, au départ, aidée, y compris physiquement) par Nathan, elle entre dans le domaine de l'errance (« He pulled her up. They jumped down to the other side together, […] » (Smith 300)). Ce dernier représente, sans équivoque, l'image admise du vagabond qui cherche à se cacher ; en effet, le parcours est parsemé de détails qui signifient qu'il évite la visibilité, la lumière : « they were standing at the furthest point between two street lights » (305), ou encore « Just drop it on the ground. Come on. Be speedy. » (308) Nathan s'adresse à Natalie en la nommant par son prénom d'origine (Keisha), puisqu'il cherche à renouer avec leur intimité enfantine, mais le texte se réfère à elle par son prénom d'emprunt. Ainsi, à aucun moment dans son parcours, même si elle affirme ne plus rien savoir d'elle-même, elle ne perd de vue sa situation sociale. Rapidement elle souhaite se débarrasser de Nathan, et du point de vue strict de la diégèse, tout au moins en première lecture, les lecteurs peuvent la croire en danger (« I just want you to go. GO ! » (314)) Leur cheminement de Hampstead à Archway évoque celui des protagonistes de *King* sur la M1000, la route est dangereuse et ils se plaquent aux bords : « It was dark and raining softly. They walked the tarmac in single file. Natalie felt the cars on her right and on her left brambles and bushes. » (311) L'alternance de moments dans l'inconnu, dans une nature hostile, et d'instants où tout fait sens, marqués par des clichés sur la ville, est déroutant : à la station Kilburn, Nathan retrouve ses comparses pour se ravitailler en drogue alors que nous pensons les deux protagonistes hors de tous rapports sociaux depuis le début de leur escapade. La question du sens est posée pour Keisha, du sens donné à sa vie, mais aussi pour les lecteurs, du sens de cette histoire, ou de la représentation offerte par ce texte. L'issue de la balade est Hornsey Bridge, connu pour être le pont des suicidés et, si ce lieu a un sens du point de vue de la psychologie des personnages, il peut être perçu aussi comme un indice métatextuel de la difficulté à écrire un tel roman. Nous nous référons ici aux deux articles de Vanessa Guignery consacrés à ce roman de Zadie Smith, le premier dans la revue *Etudes britanniques contemporaines*, intitulé « Zadie Smith's *NW*: The Novel at an 'anxiety crossroads'? », dans lequel, s'inspirant d'un célèbre article de David Lodge, elle considère la métaphore spatiale du croisement (*crossroad*) dans le roman comme une question posée au roman contemporain[243] (« the variety of formal directions for the novelist » (Guignery 2013, np)). Elle y souligne la forte portée métatextuelle

[243] Dans son article intitulé « Wounded Realism », David James exprime cette idée du point de vue de la démarche de l'auteure : « […] but you have to admit that this new novel appears to be attempting so much, on so many formal and thematic fronts, that it can't decide what it wants to be. This, at least, is how I found myself thinking about *NW*—at first. […] Every page of *NW* exudes the earnestness of her will-to-experiment. It's a modernist gesture of sorts, […] » (James 2013, 204).

du texte :

> What these examples suggest is that Smith does not choose just one road: she combines modernist strategies with a typically postmodernist tendency to draw attention to the mechanisms of novel-writing, without letting go completely the road of realism. » (2)

Le caractère postmoderne s'affirme dans l'image cubiste de Londres qui est livrée aux lecteurs depuis Hornsey Bridge :

> The view was cross-hatched. St Paul's in one box. The Gherkin in another. Half a tree. Half a car. Cupolas, spires. Squares, rectangles, half-moons, stars. It was impossible to get any sense of the whole. From up there the bus lane was a red gash through the city. The tower blocks were the only thing she could see that made any sense, separated from each other, yet communicating. (Smith 318)

La vision de la ville est déconstruite, chaque monument ou repère connu et habituel étant sérié dans sa propre case, livrant une impression d'impossibilité à communiquer, à représenter, à transmettre[244]. Vanessa Guignery revient sur cette idée d'écriture postmoderne dans un autre article intitulé « Zadie Smith's *NW* or the Art of Line-Crossing ». Il n'y est plus question de la difficulté d'emprunter un chemin, une voie, pour écrire mais du résultat obtenu : Guignery considère que l'écriture de Zadie Smith traverse les frontières du genre, permettant un ouvrage composite qui respecte la haute littérature tout en se permettant d'être abordable (« repeatedly crossing boundaries between high literature and popular culture » (Guignery 2014, np)). Elle s'intéresse désormais à la traversée des frontières culturelles (« crossing the cultural border » (np)). Ici, le déplacement à l'œuvre est un déplacement du genre, et la caractéristique de postmoderniste, souvent donnée aux romans de Smith, recouvre essentiellement cette hybridation du genre. La traversée des frontières est littéraire et s'apparente à une traversée des modes littéraires. Il ne s'agit pas de glisser dans l'univers du conte comme par exemple dans *King* ou *Mothering Sunday* mais plutôt d'attirer l'attention sur les lignes différentes, à l'œuvre

[244] David James commente ainsi ce passage : « Though lofty, the perspective isn't sublimely panoramic: instead of encompassing all the surveys, her view of the city is splintered at eye level by the bridge's intricate iron lattices. At this point Smith is careful not to offer, as she might have done earlier in her career, an aphoristic gloss on the way in which the proliferating images of the topography below link by analogy to the capital's irrepressible diversity. Instead, we're privy to what Natalie sees in a messy and unsynthesized manner, while Smith initially refuses the luxury of imposing herself as the wise sage with a proverb to hand […] The language responds in turn to this characterological alignment, as Smith's choppy syntax bluntly eschews the lyrical-realist impulse to spread a sweet glaze over sightings of ordinary sites. » (James 2013, 209) Ici donc le langage, l'écriture, renforcent le regard haché et déconstruit qui est proposé aux lecteurs.

dans le roman. David James explicite ainsi l'aspect métatextuel du cheminement des personnages :

> [Smith's] fictions offer quotidian domains of unexpected profundity, where the seemingly pedestrian movement from one action to the next is of secondary importance to the perspectival narration of significant sensory or spatial details along the way. (James 2015, 53)

Ces lignes de construction peuvent être hachées (nous pensons ici aux 146 vignettes) ou courbes : le dernier chapitre, qui s'intitule « Visitation », comme le premier, donne l'impression de recommencer le roman. La deuxième « Visitation » est plus optimiste que la première[245] puisqu'elle met en scène la visite de Keisha à son amie Leah déprimée. Celle-là y apparaît dans un altruisme sincère et une authenticité qui fait écho à la première vignette qui ouvre la partie « Host » (« There had been an event » (Smith 173)), où déjà, enfant, elle avait sauvé la vie de son amie en lui évitant la noyade à la piscine municipale. La narration effectue également une boucle, l'action du dernier chapitre renvoyant à l'ouverture du roman et au dénouement de l'intrigue criminelle puisque les amies dénoncent Nathan à la police. Que cette décision constitue un acte moral ou la preuve du reniement de Keisha pour ses origines n'est pas très important. La complicité des deux femmes est rétablie et Keisha retrouve un rôle éthique, qui permet à Leah l'ouverture à l'autre et la possibilité de la sincérité. La ligne courbe est explicite dans le roman, décrite par le calligramme proposé dans la première partie intitulée « Visitation », dans laquelle la narration est focalisée sur le personnage de Leah. Cette dernière y observe sa supérieure en train d'aligner des poncifs sur la condition des femmes et sa bouche est ramenée à la vision physique qu'en a Leah. Le procédé contribue à l'ironie du propos, mais attire surtout l'attention des lecteurs sur la forme du roman. D'une manière plus générale, l'aspect graphique du roman est destiné à focaliser directement l'attention visuelle des lecteurs, sans mettre en jeu de métaphore qui leur proposerait des images pour soutenir leur entrée dans l'œuvre, au risque quelquefois de les perdre, comme le remarque David James : « […] the first pages give a taste of a narrative that boldly catches the eye, for sure, but is not always simple to follow. » (James 2013, 206) Nous ne sommes jamais entraînés dans la « suspension d'incrédulité » (*suspension of disbelief*) analysée par Coleridge. Nous sommes rendus conscients en permanence de la forme de l'écriture. David James consacre un article entier de

[245] Pour sa part, David Marcus note : « There is nothing pleasing or satisfying about this end, even if some kind of justice is served. » (Marcus 73) Et il est vrai que la dénonciation de Nathan par les deux amies laisse un goût mitigé.

la revue *Contemporary Literature*, intitulé « Wounded Realism », à l'évolution du style de Zadie Smith. Il y souligne le tournant que représente *NW* dans son œuvre, comme mise en pratique des réflexions qu'elle a menées sur le roman, consignées dans son essai « Two Directions for the Novel ». Il precise ainsi :

> *NW*'s irregular and occasionally ludic formal devices together un-work "lyrical realism" […] Refuting the very "tradition" with which Smith "cautiously" aligned herself at the end of the last decade, *NW* thus represents a break with her earlier sensibilities. […] That *NW* is so undaunted in avoiding these traits—the very elements which have garnered for her such critical acclaim over the years—makes it clear that Smith's mission is to slip the noose of classification and assume a temperament of her own. (James 2013, 213)

Cette démarche met à contribution les lecteurs, ainsi que le souligne Nick Hubble : « The reader is therefore prompted to revisit the narrative: to navigate Smith's revisionary late modernist aesthetic in order to make sense of the multiple routes that converge on the scene of the crime. (117-18) » (Hubble 197) Nous avons le sentiment qu'ici, les lecteurs sont moins accompagnés que, par exemple, dans *King* qui présente un texte d'un degré équivalent de modernité. Les paragraphes sont courts, très dissociés, c'est à nous de faire le travail de reconstruire l'ensemble, et le texte de Smith est plus déconcertant et peut parfois nous perdre. Si nous avons un plaisir à reconstituer la diégèse au travers la mosaïque des éléments du crime, nous sommes parfois déroutés par la multitude de formes, presque systématique que prend le texte[246]. De nombreuses correspondances sont à mettre au jour, comme, par exemple, l'attitude de Keisha vis-à-vis de Nathan qui change lorsqu'elle se rend compte que la fille qui le fournit en drogue est Shar, celle-là même qui a agressé son amie. De même, le jeu autour du chapitre 37 constitue aussi un fil de lecture, une ligne sur laquelle les lecteurs trouvent du plaisir à compléter le tableau. Ce manque de connections, s'il est emblématique des rapports des personnages dans notre monde contemporain, rend la lecture fragile. C'est ce que suggère Anne Enright à propos de cette œuvre de Smith : « Sentences are short; they fail to add meaning or make connections […] Dialogue starts mid-flow, and is cut off before the speaker is done. The physical world is also unreliable and prone to fragment. » (Enright 2)

[246] David James envisage même un parti pris délibéré de la part de l'auteure : « […] then it's easy to read *NW* as a deliberate attempt to lead us off the beaten track. Enthusiastic reviewers in the U.K. tried to make sense of these route-resisting manoeuvres. […] Less convinced reviewers detected a weird combination of irresolution and overambitiousness and denounced the narrative's sectionings as a series of aborted attempts to make things new. » (James 2013, 212)

Cette fragmentation est en partie compensée par les traversées, les rencontres, qui sont authentiques. En effet, ce roman peut aussi être considéré comme un roman de la rencontre et du lien, comme le souligne Vanessa Guignery[247] : « *NW* is based on a series of crossings that are character-related as well as geographical, social, cultural and literary. » (Guignery 2014, np) Les personnages communiquent à leur manière (Leah et Keisha retrouvent leur amitié, Michel tente avec amour de comprendre sa femme, Felix entretient une relation sincère avec Grace, avant d'être tué). Le lien entre les personnages est aussi créé par des correspondances formelles de mots comme par exemple la déclinaison de la phrase, « the man was naked, the woman dressed » (Smith 99), qui ouvre la partie intitulée « Guest », qui devient « the woman was naked, the man dressed » (323), au début de la deuxième partie « Visitation ». Cette symétrie, loin de gommer les individualités, place les personnages — qui dans ce cas ne se connaissent même pas — en correspondance aux yeux des lecteurs, dans une appartenance commune au monde global de la ville. Ainsi des connections visuelles sont effectuées dans cette construction apparemment décousue, qui autorisent les lecteurs à effleurer un sens. Nous avions souligné l'importance des frontières de classe, elle sont en partie dépassées — comme par Keisha — le temps d'une vie d'adulte, toutefois, le roman met en lumière en permanence, par métaphores spatiales, cette difficulté à sortir de sa classe, mettant un coup de projecteur sur les précaires, comme le synthétise Vanessa Guignery : « […] the attention [Smith] draws to the persistent obstacles to class crossings—thus acknowledging the rigid lines that still define social classes—and the visibility she gives to the deprived. » (Guignery2014, np) L'image du pont, présente dans nos romans, pourrait constituer un lien entre les images ou les personnages. En effet, si l'on en croit Michel Serres, le pont, « [t]rait d'union matérialisé, […], réunit de même des altérités. […] Je ne sais s'il convertit, traduit, transmute ou transsubstantie, reste que sa matière sa substance, bois, pierre ou béton, s'adapte à des rivages sans rapport. » (Serres 40) Le problème est que, dans *NW*, outre que Hornsey Bridge, la destination finale de l'errance de Keisha, est connu pour être le pont des suicidés, il n'est présenté à aucun moment comme lien possible[248]. Une image féérique en est d'abord donnée, qui s'apparente au phénomène que nous avons décrit en début de ce chapitre. Par la suite, Keisha est directement présentée au milieu du pont, en position transverse (Natalie stepped up onto the first little ledge […]. » (Smith 318))

[247] Nick Hubble souligne aussi ces idées de rencontre et d'ouverture : « […] the sequence of seemingly random encounters serves to open up an otherwise hidden set of networks and connections that extend beyond the city's surface appearance to an otherwise submerged intersubjective London, […] » (Hubble 196).

[248] La remarque de Hui Wang à propos de ce pont (« The bridge becomes for Natalie a metaphorical site of connection between past and present, rupture and reconstruction, as well as life and death. » (Wang 390)) nous semble assez convenue et s'appuyer sur l'idée communément acceptée du pont, mais non sur le pont tel qu'il est décrit dans le texte.

Donc il ne constitue aucun lien qui réunirait de quelconques altérités. L'image du pont dans *King* peut sembler plus optimiste, il est multiple et relie effectivement les deux bords de la rivière, le campement à la plage du chien :

> My beach is four kilometres south-east of Saint Valery, across the river which flows into the sea there. Over the river are three bridges, each one with a Roman arch. […] Two are more or less broken down, and the third has grass growing on it. I don't know why they were built so close together. The river there is like a finger wearing three rings. Terns and cormorants and skuas fly low over the water. (Berger 52)

Comme nous nous y sommes habitués avec Berger, l'image est poétique, toutefois, nous avions remarqué comment la plage constitue une hétérotopie, et surtout, n'existe certainement que dans les rêves du narrateur-chien. Le pont relierait donc la dure réalité du campement à un abri apaisé imaginé. Si tel est le cas, l'idée ajoute à la douleur de la situation et le pont ne « résout [aucune] distance », dans l'utilité que lui prête Bernard Salignon :

> L'identité du pont rejoint la dynamique dont il est le résultat en œuvre, il est le constat d'un infranchissable, un écart […] mais il résout cette distance en produisant ce dont il est la cause ; il effracte le travers du fleuve pour rejoindre grâce à cette brèche deux rives jusqu'alors tenues à l'écart. C'est en palliant une séparation qu'il sépare le séparé et ainsi n'échappe pas à l'ordre qui le cause, il le reproduit dans un renversement. (Salignon 95)

D'ailleurs, lors de la fuite du camp, King croit avoir sauvé ses compagnons, avant de se rendre compte qu'il est seul : « All this I believed until we reached the river and the bridge covered with grass from which everything slopes down to the sea. From the hump of this bridge I looked back for the first time and found there was nobody behind me. I had fled alone from the Boeing. » (Berger 188) Le pont, ici, a un rôle spatial central, toutefois, aucun « renversement » n'a eu lieu. King est seul et sa fuite solidaire a été rêvée.

Ainsi, dans les œuvres de notre corpus, le traitement des déplacements, s'il parvient à inverser les préconçus comme la notion de fluidité très ancrée négativement dans l'inconscient collectif, en modifiant le point de vue des lecteurs, reste très lucide et peu optimiste sur les connections possibles entre le monde du « eux » et celui du « nous ». Cet isolement, cette fragmentation se traduisent dans les métaphores qu'ils proposent aux lecteurs ainsi que dans

leur forme propre. Paradoxalement, des repères géographiques, qui vont jusqu'à prendre la forme de cartes, foisonnent dans nos romans. Nous allons étudier de près la forme que prennent ces cartes qui figurent dans toutes les œuvres de notre corpus, sans exception. Nous verrons qu'elles sont en droite ligne de cet aspect déconnecté, qui aide peu à la représentation. Nous comprendrons alors que les éléments de représentations vraies appartiennent au singulier, au quotidien, à l'ordinaire.

Chapitre 6
L'impossible représentation ?

6. A. Le simulacre des cartes

Nous allons aborder dans ce chapitre la manière dont les cinq romans de notre corpus sont parcourus par la présence de descriptions qui empruntent au registre géographique, allant jusqu'à introduire de véritables cartes. Pour chaque roman, l'analyse de ces dernières va nous alerter sur la manière de « voir » les précaires à la lumière des exigences éthiques que nous avons mises au jour précédemment. Nous avons remarqué à quel point les descriptions des personnages utilisaient des métaphores spatiales pour décrire leurs états d'âmes, comme lorsque Perowne est isolé dans le labyrinthe des rue londoniennes, ou lorsque la déambulation de Keisha nous renseigne sur sa quête d'authenticité[249]. Ces descriptions métaphoriques sont très détaillées et elles offrent aux lecteurs des éléments apparemment précis pour se représenter clairement les images ainsi créées. En effet, des repères spatiaux, de nature géographique, émaillent les romans.[250] Dans le cours de notre travail, nous avons déjà rencontré un certain nombre de ces caractérisations géographiques de l'espace : dans la pénultième partie (« Crossing ») de *NW,* les titres de chapitres sont des trajets, d'un lieu à un autre du nord-ouest de Londres (*"Willesden Lane to Kilburn High Road", "Shoot Up Hill to Fortune Hill", "Hampstead to Archway", "Hampstead Heath", "Corner of Hornsey Lane", "Hornsey Lane"*). Ces noms réfèrent à des lieux bien réels, l'enchaînement est linéaire et reflète la réalité. Nous pourrions utiliser cette continuité pour évoluer dans ce quartier. Au-delà de l'effet de réel produit, l'affichage des lieux sécurise les lecteurs qui peuvent se représenter l'errance de Keisha de manière circonstanciée et confortable. Le rythme des chapitres ainsi repérés semble réconcilier Keisha, aux côtés de Nathan, avec son ancienne personnalité. Si le cheminement des personnages signifié par ces marqueurs géographiques est métaphore de leurs états d'âmes, il l'est aussi de leurs vies. En effet, leur déambulation prend son origine au pied de la barre de Caldwell où Keisha a vu le jour, comme le souligne Eva Ulrike Pirker : « Like their lives, their walk begins at the Caldwell residence or, more precisely, "Caldwell's basin", a term suggestive of the return to, and new departure from, the base. » (Pirker 68) Certains repères spatiaux sont,

[249] John Hadlock remarque : « *NW* […] take[s] place in North West London and explore[s] the ways that the cityscape affects the identities of [this] novel's central characters. » (Hadlock np)
[250] John Hadlock souligne le lien entre la psychologie des personnages et la cartographie : « Cartography offers the characters in *NW* one such "technology of the self," to use Michel Foucault's term for objects and activities […] » (Hadlock np).

eux-mêmes, métonymies de l'Angleterre contemporaine : « Whereas the ruinous (fictitious) Caldwell, which exemplifies the crumbling of British structures and the allegedly utopian vision of social housing, figures as a shadow in the background of the lives of people in *NW* the Gherkin, as a symbol of global finance, imposes itself in the distance in the climactic scene [at Hornsey Bridge]. » (Pirker 75) Les lecteurs baignent ainsi dans un univers de codes spatiaux, *a priori* symboliquement intelligibles, qui favorisent leur perception de l'environnement des personnages. Il en est de même pour la rue de *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, qui, si elle semble isolée du reste du monde (les personnages disparaissent ou apparaissent au coin de la rue, toutefois, aucune continuité n'est réalisée avec une urbanité extérieure), autorise un repérage interne par le numéro de la demeure de chacun de ses habitants. A quelques détails physiques près, ils sont même définis par le numéro de leur chez-soi dans la rue (« the young man at number eighteen » (McGregor 27)). Pourtant, à l'instar de la vision dont nous pouvons bénéficier grâce à ce repérage, la perception que nous avons des personnages dans l'espace reste floue dans ce roman[251]. Ces impressions de vague, de nébuleux, d'incomplétude ou de désorientation, sont en fait présentes dans tous les romans de notre corpus. Les éléments de géographie traditionnelle ont du mal à opérer lorsqu'il s'agit de jouir d'une vision distincte et intelligible des subalternes. Dans ce chapitre, nous allons développer cette idée, ce qui nous conduira à observer que nos romans empruntent à des cartographies différentes pour représenter l'univers des précaires.

Le concept de carte, lié par nature à la notion d'espace, l'est aussi étroitement à celle de représentation. En effet, le dictionnaire Larousse, par exemple, définit la carte comme étant une « représentation conventionnelle, généralement plane, de phénomènes concrets ou même abstraits, mais toujours localisables dans l'espace. »[252] Pour sa part, l'Oxford English Dictionary[253] reprend la même idée : « A diagrammatic representation of an area of land or sea showing physical features, cities, roads, etc. (ex: 'a street map') ». Il y ajoute la notion de « collection de données » qui nous sera utile plus bas : « A diagram or collection of data showing the spatial arrangement or distribution of something over an area. (ex: 'an electron density map'). » A cette définition élémentaire de la carte, il manque un aspect important : une carte est une simplification (plus ou moins conséquente) de la réalité. Pour bien saisir la

[251] Dans notre chapitre sur l'espace, nous avons observé que la représentation de la rue est relative, et que le flou généré par sa description interdit aux personnages de se l'approprier comme lieu, au sens de Tuan ou d'Augé.
[252] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/carte/13456
[253] https://en.oxforddictionaries.com/definition/map

différence que nous discernons entre une métaphore spatiale simple et une description géographique, nous pouvons prendre l'exemple de l'extrait de *Saturday* qui narre l'opération de Baxter. Le passage débute par une description simple, une image spatiale très documentée d'un point de vue médical et très précise, dont la symétrie, associée au rythme de l'écriture, contribue à l'effet poétique :

> On one sheet, sixteen images, sixteen bacon slices through Baxter's brain. The clot, trapped between the skull and its tough membranous inner lining, the dura, sits across the midline, the division between the two hemispheres of the brain. It's two inches or so below the vertex and is large, almost perfectly round, and shows pure white on the scan, with telltale precise margins. The fracture is clearly visible too, seven inches long, running at right angles to the midline. (McEwan 248)

Un peu plus loin, la métaphore glisse vers le domaine géographique de par le choix des images (« […] it looks like an earthquake fissure seen from the air, or a crack in a dry riverbed » (251)), pour devenir une description géographique :

> He's looking down at a portion of Baxter's brain. He can easily convince himself that it's familiar territory, a kind of homeland, with its low hills and enfolded valleys of the sulci, each with a name and imputed function, as known to him as his own house. Just to the left of the midline, running laterally away out of sight under the bone, is the motor strip. Behind it, running parallel, is the sensory strip. […] How much time he has spent making routes to avoid these areas, […] (254).

Ce dernier paragraphe se présente comme une description cartographique du cerveau de Baxter : l'analogie est effectuée avec un territoire, le champ lexical est celui des paysages[254]. Ici, les images proposées élargissent les horizons de la condition de Baxter[255] : il est immobilisé sur la table d'opération, sa vie est en suspens. De fait, nous avons longuement exposé dans la première partie sa vulnérabilité, et la sollicitude que lui montre Perowne qui lui prodigue concrètement des soins au moment de l'opération, ce dernier allant jusqu'à bercer la tête du

[254] Il ne s'agit pas de la description d'un paysage, qui comporterait une part d'artialisation dans l'acceptation de ce terme par Alain Roger (« […] un lieu naturel n'est esthétiquement perçu qu'à travers un Paysage, qui exerce donc, en ce domaine, la fonction d'artialisation. » (Roger 17)), plutôt d'une description rigoureuse du cerveau comme si l'on décrivait une carte. Le terme « territoire » évoque aussi la notion de carte.

[255] Dans son article publié dans *Textual Practice* et intitulé « The Body, the City, the Global: Spaces of Catastrophe in Ian McEwan's *Saturday* », Laura Colombino écrit : « […] in his novel McEwan uses the spatialisation of the brain generated by neuroscience as a metaphor of larger spatialities, both urban and global. » (Colombino 791)

subalterne (256). La description des itinéraires de son cerveau apporte au personnage un souffle de vie, en introduisant des images de grands espaces, et, une fois de plus, un point de vue différent sur sa condition de subalterne. Toutefois, le plus souvent dans nos roman, la notion de carte est plus immédiate, explicite, très directe. Des détails cartographiques y abondent : dans *King*, la M1000 apparaît en permanence, présence presque vivante, ainsi que nous l'avons vu ; de plus, Vico, le protagoniste, est voué à la géographie (« Both history and geography are my subject, promises Vico […] I know places off the map ! Insisted Vico in his butterfly voice » (Berger 22)), même si sa competence cartographique n'est pas du goût des propriétaires de bateaux (« we don't need your dog, your map, or you, is that clear? » (22)). *Saturday* pourrait se lire avec un plan de Londres en appoint tant le nom des rues et l'enchaînement des trajets effectués par Perowne est donné avec précision[256]. Ici aussi, les indications fournies par les lieux sous-tendent l'errance de Perowne dans ce Londres post 9/11, ou balisent ses déambulations sur les chemins de sa mémoire.

Parfois même, le terme est explicité, comme dans *Mothering Sunday,* lorsque Jane emprunte les chemins vers Upleigh dont nous avons souligné le pouvoir métaphorique dans le chapitre précédent : « The secret back route from Beechwood to Upleigh would remain always in her head, such that she might at any time have easily drawn its map, like the map in *Treasure Island* or David Balfour's Wanderings in the Highlands. She would retain the ability, but of course it would be a contradiction, a betrayal, actually to draw a secret map. » (Swift 80) Ce passage fait écho aux premières cartes rencontrées par Jane, dont on ne s'étonnera pas que ce soit dans la bibliothèque : « It was a copy of *Kidnapped*. She knew it. She had read the copy from the bookcase at Beechwood. There was the map of 'The Wanderings of David Balfour'. There were the words, 'I will begin the story of my adventures…' » (71) Ici, un lien se dessine entre de véritables cartes[257] présentes dans un roman d'aventures, que Jane associe à la réalité de son orientation dans les chemins derrière Upleigh, métaphore de son orientation dans la vie. Les rapports entre les différents niveaux se complexifient, la fréquentation des cartes présentes dans une œuvre littéraire comme *L'île au trésor* a nourri son imagination et l'a aidée à s'orienter dans la vie. Ici, la représentation précède la réalité. De plus, nous avons déjà remarqué que ces indications donnent peu d'éléments aux lecteurs pour se repérer, en d'autres termes, le lien entre

[256] Monica Girard remarque: « In [*Saturday*], London is represented as a physical, topographical space, a maze of streets within which the characters perform their daily activities. […] the reader being able to follow the character's itineraries on an accurate city map. » (Girard 42)

[257] Le terme « véritable carte » peut sembler un oxymore puisqu'une carte est une représentation, qui plus est, la présence d'une carte dans un roman contribue souvent à l'effet de réel et n'est pas forcément très scientifique. Ce qui nous importe ici, est que la découverte des cartes a précédé l'expérience de Jane, qui s'appuie sur leur existence pour se représenter sa situation vers l'entrée secondaire de la demeure.

les cartes et la représentation de l'espace est fragilisé dans les romans de notre corpus. En effet, le plus souvent elles résistent à l'interprétation : la description des éléments figurant sur la carte, même si elle semble précise et rigoureuse dans sa forme, donne une idée confuse de la réalité ; la carte n'éclaire pas, ou peu, les lecteurs, elle les laisse dans le flou. Ils n'ont pas tous les éléments pour s'y retrouver et ont des difficultés à adopter un point de vue global et unique. Cette impression est justifiée par de nombreux exemples : nous pouvons reprendre la progression de Jane sur les chemins vers Upleigh, qui, si elle semble présenter la jeune fille se mouvant avec habileté dans l'univers du conte, comme nous l'avons souligné dans le chapitre sur les frontières, laisse les lecteurs dans l'enchevêtrement d'une végétation serrée et confuse (80). Lors de son périple à bicyclette sur le chemin du retour, Jane est à la croisée des chemins : « Beyond the top of the rise was a crossroads with one of those four-fingered country signposts, black and white. She might have taken any direction and ridden off for ever. […] But she stopped for a long time at the crossroads. » (82) Le panneau indicateur, signe de repère géographique, ne semble pas lui indiquer de direction privilégiée, et son parcours a été erratique plutôt que contrôlé[258] : « She had simply ridden off on her bicycle, and gone nowhere near, as it happened, the scene of the accident […] » (110). D'ailleurs, lorsque plus tard elle est parvenue à être un grand écrivain, elle ne revient pas sur les lieux, et l'existence de l'endroit, dans son caractère palpable et représentable, est niée par le texte : « Some things, some places perhaps take up their truer existence in the mind. Even when she had a car—especially when she had a car—she would never go back, even just to drive by, to stop and look and wonder » (100) La réalité de ces lieux, si précisément décrits, à grand renfort de cartographie, ne résisterait pas à la re-vision d'une Jane devenue adulte, les chemins vers Upleigh sont en fait un lieu du souvenir. Les descriptions précises, le besoin de cartes n'ont servi qu'à tenter de fixer la subjectivité d'impressions passées.

L'image de Jane arrêtée au croisement évoque le titre de l'article de Vanessa Guignery « Zadie Smith's *NW*: The Novel at an 'anxiety crossroads'? » sur lequel nous nous sommes appuyés plus haut pour mener notre analyse. En effet, dans le roman de Zadie Smith, si la succession des indications semble au départ explicite (nous avons souligné le caractère linéaire et réel de l'enchaînement des titres de chapitres de la partie « Crossing »), sa linéarité et sa clarté sont contredites par l'issue de l'itinéraire : le périple se termine sur Hornsey Bridge, le

[258] Nous pensons ici à la remarque de Catherine Bernard dans son ouvrage *Graham Swift, la parole chronique* : « La notion de sens doit être prise dans sa polysémie, la direction du récit épousant la signification de la quête tout comme, inversement, le sens ultime naîtra des hésitations et des errances du cours de la diégèse. » (Bernard 1991, 34)

« pont des suicidés », ce qui remet en cause rétrospectivement la valeur des informations de guidage. La scène n'est même pas tragique car des barbelés sécurisent désormais la rambarde du pont, et Keisha éclate d'un rire désabusé qui relève de l'amertume désenchantée. La clarté trompeuse des indications de lieu a amené les personnages dans un cul-de-sac existentiel[259]. En nous fondant sur l'analyse de Vanessa Guignery, nous avons remarqué dans le chapitre sur les déplacements, suggérée par la nature de la fluidité présente dans les romans, la portée métatextuelle du texte. Par ailleurs, Vanessa Guignery voit dans la métaphore spatiale du croisement (*crossroads*) une recherche des différents chemins littéraires à choisir pour le romancier contemporain[260] (« the variety of formal directions for the novelist » (Guignery 2013, np))[261]. Dans le paragraphe intitulé « Becoming your own cartographer » de l'article « Read Better » paru dans *The Guardian*, Zadie Smith pose la question « "How should we read?" » (Smith 2007 b, §11) Dans la lignée du philosophe Soren Kierkegaard, elle propose de faire l'analogie entre la progression des lecteurs à l'intérieur d'un livre et l'action de se repérer dans Copenhague avec une carte de l'Europe sur laquelle la ville serait réduite à un point. Ils sont alors démunis (« […] we seem to have no idea how to read it » (§11)). Dès lors, elle leur intime de lire un roman d'une manière « kierkegaardienne » :

> When it comes to reading, it's a Kierkegaardian level of commitment that we've forgotten about: intimate, painstaking, with nothing at all to do with our ethical reality as subjects. *You have to make the map of Copenhagen yourself*. You have to be open to the idea that Copenhagen might look and feel completely different to what you expected or believed it to be. *You have to throw away other people's maps*. (§12 ; souligné par nos soins)

Cette injonction faite aux lecteurs formalise une attitude éthique dont nous avons souligné la nécessité depuis le début de notre travail. Les lecteurs doivent se faire leur propre vision des précaires et pour cela, créer leur carte personnelle. Le roman est écrit de telle manière qu'elle les laisse se faire une place et y évoluer en utilisant les repères proposés de manière active. Dans

[259] Eva Ulrike Pirker le souligne: « [Smith] increasingly foregrounds the difficulty of representing space and place, and her insistent return to North London, her unremitting circling around it, and her obsessive emphasis on details, names of location, acts of mapping and mobility convey the need to engage with space, […] » (Pirker 74).
[260] « What these examples suggest is that Smith does not choose just one road: she combines modernist strategies with a typically postmodernist tendency to draw attention to the mechanisms of novel-writing, without letting go completely the road of realism. » (Guignery 2013, np)
[261] Elle reprend ici le titre d'un article de D. Lodge : « The Novelist at the Crossroads », publié en 1971 par Cornell University Press.

son roman *NW*, Smith va plus loin en attirant notre attention sur l'acte de représentation[262] que constituent les repères géographiques en insistant sur le simulacre des cartes. En effet, d'autres passages du roman, comme le chapitre 9 de la partie « Visitation », sont une parodie des indications géographiques habituelles. Nous tentons d'en reproduire le plus fidèlement possible, quant à la typographie, une partie ici :

> From A to B:
> A Yates Lane, London NW8, UK
> B. Barlett Avenue, London NW6, UK
>
> *Walking directions to Barlett Avenue, London NW6, UK*
> *Suggested routes*
> *A5* *47 mins*
> *2.4 miles*
> *A5 and Salusbury Rd* *50mins*
> *2.8 miles […]*
> 1 Turn *left* on *Yates Lane* 40 feet
> 2 Head *south-west* towards *Edgware Rd* 315 feet
> […]
> Destination will be on the left
> *Bartlett Avenue, London NW6, UK*
>
> These directions are for planning purpose only. You may find that construction projects, traffic, weather, or other events may cause conditions to differ from the map results, and you should plan your own route accordingly. (Smith 38)

Les indications ne seraient d'aucune utilité dans la réalité. L'attention des lecteurs est attirée sur la forme, la mise en page, et non sur la véracité du contenu. Ce que nous avançons ici est en adéquation avec les écrits critiques de Smith que nous avons évoqués plus haut : les lecteurs doivent tracer leur propre chemin à l'intérieur du roman. Ce chapitre est suivi par le chapitre 10 qui débute par « From A to B redux : […] » (39) et qui décrit le même trajet en énumérant

[262] Nous avons déjà vu comment la position éthique du roman se situe dans sa forme, la narration ne se laissant jamais oublier, comme l'atteste, par exemple, la présence d'un calligramme au chapitre 8. Les deux chapitres que nous allons considérer ici, qui sont consécutifs au chapitre 8, se situent aussi dans une volonté de marquer l'artificialité de la représentation.

pendant plus d'une page les multiples rencontres possibles qui peuvent s'y produire, ainsi que la sollicitation des sens que ces hasards peuvent susciter le long du parcours :

> Sweet stink of the hookah, couscous, kebab, exhaust fumes of a bus deadlock. 98, 16, 32, standing room only—quicker to walk! Escapees from St Mary's, Paddington: expectant father smoking, old lady wheeling herself in a wheelchair smoking […] Everybody loves fags. Every body. Polish paper, Turkish paper, Arabic, Irish, French, Russian, Spanish, *News of the World*. (39 ; souligné dans le texte)

Si ce chapitre souligne de manière concise le caractère multiculturel du lieu, ainsi que son ouverture, au sens de Doreen Massey qui est abordé plus haut dans le chapitre cinq, nous le considérons ici pour son écriture qui fait écho d'une manière à la fois contrastée et similaire dans sa modernité à celui du chapitre 9 du roman. C'est ce que suggère Vanessa Guignery : « Chapters 9 and 10 are a brilliant juxtaposition of contemporary technology and modernist narration: while the former is a pastiche of Google Map-type factual direction instructions to walk from point A to point B, the latter is its stream-of-consciousness alter ego. » (Guignery 2013, np) La forme donnée au texte, si elle témoigne de la préoccupation de Smith à traduire au plus près la réalité de ce quartier par d'autres moyens que le réalisme classique, alerte aussi les lecteurs sur l'artificialité des représentations géographiques, ainsi que le remarque Wendy Knepper :

> Smith plays with the tension between lived, virtual and imagined spaces in the early part of the novel […] Users of 'Google Maps' may be tempted to check these instructions, but doing so proves to be a rather frustrating encounter with the 'real'. […] This parody of map instructions seems to establish the reality of the world to which they refer, but they also signal the discrepancies between mapped and lived spaces, virtual and material worlds, imagined and actual places. (Knepper 117)

Cet écart entre réalité et représentation géographique, voire cette antécédence de la seconde sur la première, peut s'expliquer dans le cas de précaires par l'inadéquation des modes de représentations habituels pour percevoir l'espace. Une indication nous est donnée par Molly Slavin qui, dans un article intitulé « Nowhere and Northwest, Brent and Britain: Geographies of Elsewhere in Zadie Smith's *NW* », décrit l'impression de changement de monde social lorsque l'on déambule de West Hampstead à Kilburn, deux quartiers du nord-ouest de Londres

pourtant si proches. Elle y constate que le rendu du tissu social est offert très fidèlement par la géographie présentée dans *NW*. Elle souligne la présence de cartes dans le roman : « “These maps are, in turn, a way of asserting a vision of London that does not have to match up with dominant geographies or mythological conceptions of what matters in England or London. » (Slavin 114) Il semblerait que certaines cartes, moins traditionnelles, soient présentes dans le roman. Nous pouvons déjà, à la lecture du chapitre 10, entr’apercevoir des pistes possibles. Effectivement, plutôt que des indications utilisables, ou une simple mise en avant du simulacre, ce chapitre propose pour sa part une représentation autre : les lecteurs vont être guidés dans le monde des précaires par la perception, et par l’humanité. En préalable à la recherche plus avant de la nature de ces cartes, nous allons constater que le même phénomène est à l’œuvre dans les autres romans du corpus.

Dans *King*, la M1000, pourtant si présente et importante, qui est le lien des subalternes au monde courant, n’est pas clairement orientée ni précisément rattachée au centre-ville : « The M.1000 runs north out of the city. » (Berger 5) Le campement des migrants est situé de manière apparemment très précise : « Twelve kilometres from the city centre and four from the sea there is a zone […] » (5), ou encore « Others argue that since the main airport is to the east of the city […] » (6). Les SDF peuvent entendre des voix d’enfants venant de la route (« some kids shouting towards Ardeatina Street » ou des sons venant de la plage (« […] faintly a ship’s siren […] » (7)), ce qui rappelle la présence de ces deux lieux, sans toutefois aider à les localiser dans leurs positions relatives. Paradoxalement, la ville, le campement, la plage, dont la situation est décrite mais qui ne semble pas reliée à la mer ni au port, qui se trouvent, pour leur part « au sud-est », sont peu discernables : « My beach is four kilometres south-east of Saint Valery, across the river which flows into the sea there. » (53) D’une manière générale, la ville (fictive) d’Ardeatina, dans laquelle se déroule le roman, n’a pas de situation géographique précise. Plusieurs critiques l’ont identifiée comme une ville du sud de l’Europe, et nous parvenons effectivement à cette conclusion grâce à des détails narratifs (« So he proposed himself to the yacht owners as a guide for the Aegean ! » (21)) Cependant, le nom de la ville, comme la nomenclature de l’autoroute, ne nous aident pas à nous situer. Notre attention est captée par la précision apparente de la description, toutefois, la réalité est difficile à se représenter. Cette confusion n’est pourtant pas généralisée ; en effet, lorsque le texte souhaite attirer notre regard sur la lessive de Vica, les instructions sont précises : « […] you can see the washing on her line from the M.1000. On the right going north immediately after the overhead screen which tells you whether the traffic is jammed or fluid. To the left of the tyre dump. » (33) Dans notre

chapitre sur la frontière, nous avons pourtant souligné comment cette route est importante pour le devenir des personnages et comment, par le passage dans l'univers du conte au cours de sa description, elle permet d'élever et de compliquer la frontière. De plus, sa description participe de leur mise en visibilité. Pourtant, le lien entre le traitement de la M1000 par le texte et la réalité reste confus. Dès lors, l'effort fait par la narration pour rendre visibles les précaires est contré dans le même temps par une évocation qui déconcerte les lecteurs. Le sens d'une telle désorientation est peut-être que la narration ne nous laisse pas facilement nous situer dans la vie des précaires. Aussi, l'attention des lecteurs est-elle attirée sur le matériau même de la représentation. La confusion générée a une fonction éthique car elle rappelle à leur conscience la difficulté de se représenter un monde commun avec les précaires. Il semble que dans un univers de précaires, les repères géographiques habituels ne soient pas fonctionnels. En effet, nous avons également souligné le fait que les œuvres de notre corpus adoptent le point de vue des subalternes, ou nous enjoignent de porter un regard singulier sur leur condition, empreint de solidarité et d'attention. Ce regard ne peut pas s'appuyer sur la manière habituelle et conventionnelle de nous repérer.

Un phénomène analogue est à l'œuvre dans le roman de McGregor : le numéro des maisons est normalement on ne peut plus précis, cependant, nous avons déjà souligné dans un précédent chapitre l'impression de flou dégagée par la rue et l'alignement des maisons. Les précisions apportées le sont toujours de manière relative, chaque personnage dispensant la visibilité sur un autre, le comble du processus figurant dans la scène où le garçon qui dessine le plan de la rue, dont nous aurions tant besoin, est lui-même observé par la petite fille, dont le lecteur ne partage pas la perspective : « […] and as he looks towards the far end of the street he notices that the hop-skipping girl is standing right behind him and is looking at his skeletal drawing. » (McGregor 59) Les lecteurs ne disposent jamais d'une carte globale, leurs efforts pour se repérer restent souvent sans effets. En outre, lorsque la représentation est possible — dans les chapitres homodiégétiques, avec l'avancement de la résolution du trauma, elle l'est de plus en plus — les cartes deviennent superflues. L'extrait suivant, dans lequel la jeune fille et Michael se rendent à la maison des parents pour qu'elle leur annonce sa grossesse, offre un exemple de leur inutilité :

> He doesn't say anything, he turns the radio up a little and adjusts his seat, he says do you know the way, *do you want to look at the map*.
>
> *I look at the map, I look out of the window and I recognize the landscape*, I recognize the way the fields are tipping up towards the first edges of the town, away to the far left, I look at the map again. (154 ; souligné par nos soins)

C'est la jeune fille qui se charge du guidage, au rythme de ses souvenirs et des lieux qui lui reviennent en mémoire :

> […] I start slipping directions into the conversation. […] I think for a moment, left at this next roundabout I say. […] Straight over at these lights I say. […] Left at this pub I say, […] Right at the mini roundabout I say, and I remember falling off my bike and breaking my glasses […] We drive past my old junior school, left I say, left again, and then round a corner and we're outside my parent's house, my house. (155)

Il n'y a plus besoin de carte[263], la connaissance du trajet s'effectue par re-connaissance, grâce à la remémoration de scènes de l'enfance. C'est la familiarité des lieux retrouvés qui permet l'orientation des personnages. L'identification du parcours leur appartient car, pour les lecteurs, ces repères sont étrangers et ne nous sont d'aucune utilité pour nous représenter spatialement la scène ; le rond-point ou le pub sont, pour nous, des lieux génériques et non spécifiques comme ils peuvent le devenir sur le chemin de la mémoire de la protagoniste, ou sur le trajet de Michael vers la connaissance de la jeune fille. Ici encore, la représentation des subalternes[264] résiste à une vision universelle qui s'effectuerait à l'aide de repères cartographiques classiques. Nous sommes cantonnés dans le « nous » et notre attention est attirée sur la peine à se « les » représenter. C'est l'idée que John Hadlock développe dans son article critique sur *NW* : « Here, the narrator of *NW* highlights the power relations hidden by maps: a cartography is always a view from outside, and the issue of representation most central to Smith's sociological investment in ethics is a being-in-place that critiques this outside view by showing what this view excludes and occludes. » (Hadlock np) Il insiste sur la sujétion au point de vue, forcément extérieur, lorsqu'il s'agit de cartographie.

Par ailleurs, Hadlock met en avant la notion de pouvoir, contenue dans les cartes ; les cartes traditionnelles ne pourraient pas rendre compte des déplacements ou de la situation des précaires, car elles sont produites « de l'extérieur ». Cette idée de pouvoir inhérent aux cartes

[263] La vanité des cartes est aussi soulignée dans *NW*, alors que Leah et Natalie sont désorientées — et les lecteurs avec elles — à la traversée d'un rond-point : « —Lee, you sure this is right ? Doesn't look right/ —End of this road. On the map it sorts of winds round and back on itself. Pauline said it's hard to find. […] The road winds. They find themselves on a thin strip of pavement with a bollard at the end, clutching the children as the cars zoom by either side. » (Smith 68)

[264] A cet instant dans le roman, ces deux personnages ne sont pas précisément des subalternes, ils sont plutôt des gens ordinaires qui « font œuvre » (Le Blanc 2009, 30). C'est peut-être pour cela qu'ils parviennent à se guider sans recours aux cartes géographiques. Toutefois, ils restent en lien étroit avec les subalternes de la rue, et ce passage contribue à miner l'utilité des cartes traditionnelles pour se les représenter.

peut surprendre tant la cartographie est communément perçue comme une discipline scientifique, rendant compte de la réalité de manière neutre et objective. Toutefois, nous pouvons mieux nous rendre compte du phénomène si nous nous fions à l'article de John Brian Harley, « Deconstructing the Map », tiré de l'ouvrage *The Spaces of Postmodernity. Readings in Human Geography,* dans lequel il explique, dans le chapitre intitulé « Maps and the Exercise of Power », que les cartes sont naturellement porteuses de pouvoir. Ce pouvoir n'est pas uniquement externe (« power external to maps » (Harley 286)), comme celui qu'exercerait le choix conscient d'une autorité de faire figurer ou d'effacer tel ou tel lieu, il est inhérent à l'acte de cartographier : « It is a power embedded in the map text. We can talk about the power of the map just as we already talk about the power of the word or about the book as a force for change. In this sense, maps have politics. » (286) Il s'appuie sur les écrits de Jacques Derrida et de Michel Foucault pour expliquer comment les cartes sont « une construction (*a construct*)[265] » au même titre que l'histoire ou le paysage, qu'elles sont un « texte » au sens de Barthes plutôt qu'une représentation neutre et fidèle du réel et qu'elles représentent un ordre social, délivrent un message, loin de l'objectivité qu'on leur prête communément. Leur pouvoir tient précisément à leur pseudo-objectivité, à leur aspect apparemment impartial, alors qu'elles sont empreintes d'idéologie et de choix[266]. Nous avons remarqué, avec la définition de la carte, que sa réalisation suppose une simplification, ce qui induit mécaniquement des décisions et des sélections[267]. Prenant l'exemple de la nature qui a disparu de cartes qu'il appelle « anonymisées », Harley ajoute : « On the other hand, the maps reveal the ambivalence of all stereotypes. Their silences are also inscribed on the page. » (287) Nos textes pointent ces silences qui refusent la représentation des subalternes. Les exemples que nous avons égrenés présentent les cartes traditionnelles comme inutiles, l'expression de cette idée étant souvent laissée aux personnages qui s'en affranchissent. Les marques communément utiles pour se repérer ne sont pas opérationnelles dans le cas des subalternes, car ces marques sont des

[265] Ce « *construct* » est très lié au pouvoir, un peu différent du « *construct* » du paysage mis en évidence par Simon Shama (« Landscapes are culture before they are nature ; constructs of imagination projected onto wood and water and rock. » (Shama 61)) Notre travail n'aborde pas l'aspect du paysage dans les romans du corpus car c'est un domaine très vaste, moins directement représenté dans les romans de notre corpus.

[266] Comme l'explique Pierre Lascoumes dans son article publié dans *Genèses* et intitulé « Gouverner par les cartes » : « […] les historiens des cartes ont montré depuis une vingtaine d'années que ces représentations des états du monde n'étaient en rien des « médiations passives, neutres », mais une construction, reflet de ses conditions de production et des normes et valeurs qui les sous-tendent. La carte est toujours sous-tendue par un projet de connaissance, souvent pragmatique, mais également idéologique. […] La réflexion des sciences sociales sur les cartes […] s'est édifiée en prenant une distance à l'égard des approches fonctionnalistes et en privilégiant leur portée cognitive. […] Ces approches ont rompu avec l'illusion de neutralité de ces instruments. » (Lascoumes 2)

[267] « I believe we have to consider for maps the effects of abstraction, uniformity, repeatability, and visuality in shaping mental structures, and in imparting a sense of the places of the world. » (Harley 287)

marques de pouvoir. Eva Ulrike Pirker reprend cette notion de pouvoir induit par l'espace géographique dans le cas du roman de Zadie Smith : « In *NW* […], Smith exposes different ways in which individuals are subject to the structures of space. […] What complicates their struggle, however, is that the determining factors in the geometry of power and signification are no longer easily identified. » (Pirker 74) Les cartes traditionnelles ne peuvent pas être opérationnelles dans le cas des subalternes, car elles supposent un « universel de référence »[268], qu'il n'est pas possible de construire lorsque l'écriture veut témoigner des subalternes.

6. B. Le paradoxe des noms

Nous allons dès lors tenter de dégager d'autres repères de type cartographique en nous appuyant sur l'idée de « collection » énoncée dans la définition de la carte de *l'Oxford English Dictionnary*. Avant cela, nous aimerions nous attacher de plus près à l'utilisation des noms propres dans nos romans, et montrer que, dans ces œuvres, leur utilisation fonctionne de manière analogue à celle des cartes : l'écriture a recours aux noms propres pour souligner le fait que les clefs de représentation habituelles ne sont pas efficientes, dans le même temps qu'elle les utilise de manière singulière pour apporter un éclairage, souvent délicat, sur les précaires. L'attention des lecteurs est attirée sur la question de la représentation des subalternes par les noms, de la même manière qu'elle l'est par les cartes.

Nous avons noté que la discontinuité dans la narration, souvent révélatrice de trauma, est signe d'une préoccupation éthique. En outre, sollicitation est faite aux lecteurs de porter leur attention sur la langue, sur les mots — en particulier les noms propres. Dans les romans du corpus, nous pouvons observer qu'ils rendent compte de la réalité d'une manière singulière, à l'instar de ce que nous venons d'observer à propos des descriptions géographiques. Nous prendrons comme exemple le roman de McGregor, le plus emblématique des cinq de ce point de vue, car les personnages n'ont pas de nom propre. Nous avons plusieurs fois expliqué comment ils sont définis par le numéro de leur habitation dans la rue. De nombreux critiques ont relevé le fait[269], à l'exemple de Neal Alexander : « One of the most striking features of *If*

[268] L'expression est empruntée à Catherine Bernard qui, lors du Séminaire EMMA du 18 mai 2021, intitulé « Corps de la représentation / corps en représentation : à propos de *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains* », a évoqué les « moments limites où l'on ne peut pas construire l'universel de référence. »

[269] Magali Cornier a elle aussi noté : « The novel's rather original narrative move to individualize the neighborhood's inhabitants but in an anonymous manner within the city street narrative thread occurs through the striking omission of proper names (until the novel's end when one name is verbalized), which the text replaces with pronouns and descriptions such as "the boy with the white shirt," "The young man at number eighteen, with

Nobody Speaks of Remarkable Things is the way in which most of its characters remain unnamed throughout the novel, referred only through telegraphic descriptions or identifying features […] » (Alexander 729). Les chapitres mettant en scène la jeune fille au carré blond, s'ils se présentent de manière plus classique, ne nous livrent pas non plus son nom. Connaître le nom des gens semble pourtant avoir de la valeur dans le roman[270] puisque, à plusieurs reprise, l'indifférence comme la peine à se souvenir, sont reflétées par la difficulté à nommer les personnes : « I think about it, and I can't even remember people's names. » (McGregor 11) Par ailleurs, l'apparition de noms propres s'effectue en contraste total avec le rythme du roman. En effet, les lecteurs s'habituent à cette vision des personnages, relative et un peu floue[271], nous l'avons évoqué, quand s'invite alors un personnage qui, pour sa part, est nommé : « He turns back to the television, blinking, and watches Zoe talking about pop music in a London park, […] » (28). Zoe est une journaliste de télévision qui, par ce procédé, semble plus proche des personnages que ce qu'ils peuvent l'être entre eux.[272]. L'apparition de cette figure des médias, directement définie par son nom, suppose une proximité qui est en fait factice[273]. La très citée « société du spectacle » de Guy Debord trouve ici une illustration saisissante. Nous retrouvons un usage analogue des noms propres un peu plus loin, dans un passage relatif au couple du numéro 21, qui se termine par : « She picks the remote control off the floor and flicks on the TV, sitting up in bed and watching someone stirring scrambled eggs and saying now back to you Anthea. » (99) A l'instar de Zoe, Anthea, par l'adresse qui lui est faite, apparaît comme un personnage familier, alors qu'elle est inconnue des habitants de la rue et des lecteurs. Le texte poursuit : « In the darkened front room of number nineteen, Anthea looks out into the sleepy eyes of a short hairless man with a very round belly. He sits forward on the sofa, […] and he looks at the television […] » (99). Etrangement, le physique de l'homme qui regarde la télévision est livré du point de vue de la présentatrice, alors que jusqu'ici il n'était jamais donné

dry eyes," […] Consequently […] each character becomes noteworthy in a seemingly non-hierarchic manner. » (Cornier Michael np)

[270] Neal Alexander discerne dans cette « anonymité calculée » (« calculated anonymity » (Alexander 729)), une dénonciation de la dégradation des rapports humains dans nos sociétés occidentales : « Yet the novel protests the impoverishment of contemporary social life that such anonymity entails, foregrounding the significance of names and acts of naming at key moments. » (731)

[271] Douglas Burnham et Mélanie Ebdon notent le caractère flou des images perçues par les lecteurs, en l'associant à l'imprécision des frontières entre les personnages : « The narrative is a combination of first- and third-person narration, with few names used to identify characters and a lack of speech marks around dialogue, giving the effect of blurred or indistinguishable borders among characters. » (Burnham et Ebdon 244)

[272] Le procédé se répète plus loin, complexifié car en interaction avec la réalité de l'accident : « And so this is the beginning of what the highway code refers to as stopping time, and on CNN the correspondent is saying no Christina, the car has not come to a stop yet, I can confirm the vehicle is still moving and I will keep you posted now over to you. He slams on the brakes […] » (McGregor 254).

[273] Au-delà, bien sûr, du message premier de dénonciation d'une solitude telle qu'il ne reste aux personnes que les présentateurs de télévision pour la combler.

de description traditionnelle d'un personnage. L'emploi du verbe « looks out » semble faire sortir Anthea du poste, et les niveaux ontologiques se brouillent dans les deux sens. Ici, la narration pousse la logique un peu plus loin car la présentatrice inconnue, qui est pourtant nommée, enfreint les règles de description des personnages, qui ne sont jamais dépeints de manière classique ailleurs dans le roman. En outre, une force supplémentaire lui est donnée puisque c'est sa présence simultanée sur des écrans, dans l'intimité de différents foyers, qui permet le glissement d'un intérieur à l'autre, ce qu'autorisait seulement jusqu'ici le regard des personnages. La focalisation établie sur un personnage de télévision présente une société sous un jour peu optimiste, en écho à la puissance du simulacre baudrillardien : les personnages de télévision seraient plus réels que ceux de chair auprès desquels, pourtant, nous avons appris à évoluer au cours de notre lecture. Ce constat conduit à une double conséquence. D'une part, l'apparition du nom propre des présentateurs, en accentuant leur familiarité alors qu'ils nous sont inconnus, souligne, par contraste, la délicatesse de l'autre manière dont la narration procède pour s'approcher des subalternes : ils sont rendus par des détails de leur vie quotidienne[274], par des gestes, des signes de vulnérabilité ou de corporéité. A tout le moins, dans le cas des précaires, cette manière de dépeindre les personnages est plus subtile et plus respectueuse, moins violente.

D'autre part, la nécessité de nommer est mise en avant. En effet, les jeunes jumeaux, à l'instar des autres personnages du roman, ne sont pas nommés. Nous les connaissons comme « the twin boys » (41). Dans leurs jeux, ils se sont donné les noms de leurs idoles de cricket (« I'll be Imran Khan » […] « Wasim Akram leaps and flings » (145)) et, dans les passages où ils jouent, la narration donne à partager leur point de vue. Ils commencent ainsi, par nomination imaginaire, à l'intérieur de la fiction, à prendre une existence plus nette[275]. Toutefois, c'est surtout dans la scène de l'accident que la nécessité de nommer les gens prend toute son ampleur, au moment où, de fait, ils sont le plus vulnérables ; le garçon est tout d'abord nommé par sa mère, en réponse à la question de l'ambulancier : « Shahid[276], his name is Shahid. His name is Shahid Mohammed Nawaz. His name is Shahid. » (269) Nous, lecteurs, nous rendons compte

[274] Alison Oddey remarque : « As in Jon McGregor's novel, *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, the focus of the passer-by is on the detail and banality of everyday living. » (Oddey 46) Nous reviendrons longuement sur l'importance donnée aux gestes de tous les jours et plus généralement à « l'ordinaire » dans notre troisième partie.
[275] La suite de la scène est peut-être prémonitoire de celle de l'accident : « […] and the younger of the twins trots away after the ball, running out in front of a bus and sliding under a parked car to retrieve it. » (Mc Gregor 145) Rétrospectivement, les lecteurs se rappellent cet instant, comme s'ils n'avaient pas su voir le danger, car les jeunes n'étaient pas encore assez nets pour eux, et que, partant, ils ne les avaient pas protégés.
[276] L'effet est accentué si l'on sait qu'en langue arabe Shahid signifie « martyr ».

que nous avons attendu la fin du roman avant de connaître son nom[277], nous nous sommes habitués à cette vision floue et partielle. La netteté se rétablit suite aux propos de la mère, comme une nécessité, et ne contient pas la violence de l'apparition des personnages de télévision, car la nomination, l'interpellation, a un sens, elle est empreinte d'affect et peut aider à maintenir le garçon en vie. Dans une scène poignante, malgré sa couleur mélodramatique, « l'homme aux mains en ruines », celui qui va parvenir à raisonner le père, éprouve un besoin profond de crier le nom du garçon : « he mouthes the words, […] he wants to call it out loud […] oh Allah have mercy let the whole world hear. » (271) Ici, la désignation[278] se propage comme une onde pour affirmer l'existence du garçon au monde[279]. Dans son article intitulé « *The Seventh Man*: Migration, Politics, and Aesthetics » tiré de l'ouvrage *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency,* Begüm Özden Firat s'appuie sur l'ouvrage de Judith Butler *Excitable Speech* pour mettre en évidence la force de l'interpellation. Elle prend l'exemple de la lutte des sans-papiers en France, moment où le terme a été créé: « By replacing the xenophobic term "clandestine," which addressed the illegalized as the enemy and the criminal, with sans-papiers, the illegalized reoriented themselves as a response to a pejorative name given by those who can speak. » (Firat 133) Elle ajoute: « It refers to an enunciative and demonstrative capacity to reconfigure the relation between the visible and the sayable, […] » (134). Ainsi, le nom donné aux personnes est déterminant dans notre capacité à les percevoir. Dans le roman de McGregor, l'insistance sur la nécessité éthique de nommer les personnes[280] est illustrée par la description des figurines d'argile, correspondant chacune à un enfant mort autour de la naissance, représentées sur la carte postale rapportée par le garçon du n°18 : « […] they are all named it says, each one of them has a name. » (McGregor 74) Toutes

[277] Magali Cornier Michael fait une observation analogue : « His mother speaks his name "Shahid Mohammed Nawaz" so that he becomes the only named character in this narrative strand […] This naming reminds readers and the street's inhabitants that each of them has a name and a life story that contributes to the community even if they often remain unspoken. » (Cornier Michael np)

[278] Nous pouvons ici nous référer au texte très souvent cité de Gilles Deleuze et Félix Guattari, chapitre intitulé « De la Ritournelle » extrait de l'ouvrage *Mille Plateaux,* dans lequel ils soulignent le pouvoir du langage : « [Les qualités expressives] dessinent un territoire qui appartiendra au sujet qui les porte ou qui les produit. Ces qualités sont des signatures, mais la signature, le nom propre, n'est pas la marque constituée d'un sujet, c'est la marque constituante d'un domaine, d'une demeure. La signature n'est pas l'indication d'une personne, c'est la formation hasardeuse d'un domaine. » (Deleuze et Guattari 389) Dans le cas de subalternes, le nom propre, avant d'être une marque quelconque de territoire — terme qui sous-tend l'idée de pouvoir — est un commencement d'existence.

[279] La prise de conscience par les lecteurs, à l'audition du nom du garçon, fait écho à celle produite par l'énonciation de la mère, ainsi que le souligne Daniel Lea : « As a cry against the anonymising effect of contemporary society, the desperate plea for a collective enunciation of Shahid Mohammed Nawaz's name reminds us emphatically of the namelessness of the street's other residents. » (Lea 2017, 207)

[280] Quoique plus légère, une scène illustre aussi le besoin éthique de nommer les gens, dans *Mothering Sunday* : lorsque Jane revient à Upleigh et y trouve Mr Niven rentré à l'avance, ce dernier, bouleversé par l'accident, l'interroge : « 'Jane. Is that you, Jane ?' » (Swift 85). La question pourrait passer inaperçue, toutefois, elle est mise en valeur par l'interrogation qu'elle suscite chez Jane, toujours sur le ton du bon sens ironique et détaché : « What a strange thing to say. Was she someone else? » (85)

ont un nom. Dès lors, elles correspondent de manière explicite à un être humain qui a été « digne d'être pleuré ». Nous faisons référence ici à l'ouvrage *Precarious Life* de Judith Butler dans lequel elle explique, en s'appuyant sur l'exemple du traitement des attentats terroristes aux Etats Unis, comment certaines vies sont niées jusque dans la mort[281]. Elle emploie le mot de « déréalisation » (*derealization* (Butler 2004, 34)). Elle souligne le fait que les enfants iraquiens morts pendant la guerre du Golfe ne sont pas singularisés à nos yeux d'occidentaux et que par là-même, leur existence est niée : « If 200,000 Iraqi children were killed during the Gulf War and its aftermath, do we have any image, a frame for any of these lives, singly or collectively ? […] Are there names attached to those children? » (34) Dès lors, nommer les personnes contribue à leur conférer une existence pleine, ce qu'illustre très exactement la référence aux statuettes de Jizô dans le roman de McGregor.

Dans *King* également, l'attribution du nom permet la visibilité et la singularité : Vico accepte d'adopter King, de manière assez convenue, en le nommant : « I'll call you King, he said. » (Berger 24) Toutefois, l'attribution du nom tient lieu d'acceptation et donne une nouvelle existence à King, aux côtés de son nouveau maître. Si le nom est nécessaire, il doit être attribué avec attention : l'importance de nommer avec application[282] est rappelée à mainte reprises dans ce roman et la narration alerte contre une mauvaise qualification, contre les *a priori*. En effet, pendant qu'il médite sur les similitudes entre les chiens et les tortues marines, King nous met en garde : « Which is another example of how names can be wrong. More than half the things which exist have been misnamed—men aren't strong at naming. » (Berger 79) Cette remarque, tout droit sortie de l'univers philosophique du narrateur-chien, dont le bon sens maintient les lecteurs en état de vigilance amusée au long du roman, souligne l'artificialité du lien entre l'objet et sa désignation. En outre, la relativité du nom apparaît dès l'instant où les personnages en changent. Nous avons remarqué comment Keisha, l'une des protagonistes de *NW*, s'était rebaptisée Natalie pour renier ses origines sociales et marquer son intégration dans la classe moyenne britannique. Dans *King*, les protagonistes ont également pris un nom d'emprunt[283], dans une démarche peut-être plus éthique que celle de Keisha. En effet, le choix de Vico, initialement nommé Gianni, marque son attachement à Giambattista Vico, philosophe du XVII^{e} siècle qui aurait posé les bases des sciences sociales, à qui il voue une admiration idéologique :

[281] « If violence is done against those who are unreal, then, from the perspective of violence, it fails to injure or negate those lives since those lives are already negated. » (Butler 2004, 33)
[282] Pour sa part, l'homme à la moustache soigneusement taillée du roman de McGregor, pousse le souci jusqu'à bien orthographier les noms : « This is close [S instead of Z], but it is not close enough, he says. These things are important, the way you spell a man's name, it matters, yes? he says, […] » (McGregor 131).
[283] « Why did she call you Gianni ? […] Why did she call you Gianni ? Because that was my name. » (Berger 99)

« We're not far, Gianni said, from where Giambattista Vico lived, not far from the street where the first genius of modern thought was born! » (133) Outre le fait qu'il rappelle que ces subalternes-là ont une culture, politique de surcroît, le choix de ce nom est une sorte de marqueur de personnalité, au moment où ils perdent leur individualité. Leur nouveau baptême[284] tient lieu de philosophie de vie et de garde-fou. Ils échangent aussi parfois leurs noms, pour mettre en évidence le caractère factice de la désignation :

> Vico and Vica. It's a joke they play. Changing their names to make a joke is a way of making a joke about the absurdity of things. No, let me correct myself—I often have to. Making a joke about their names is a way of laughing on the side about what has happened to them, and so, during two or three quick laughing breaths, forgetting the calamity. » (32)

L'invitation à prendre du recul, soulignée par la concentration et la vigilance portées au texte, aux mots, permet aux personnages de maintenir une dignité. Le double mouvement que nous avons évoqué dans l'introduction à notre travail, de proximité et d'attention requises à la lecture de ce roman, et de distance éthique apportée par l'écriture, trouve ici son illustration la plus élémentaire : la concentration des lecteurs est attirée sur les mots qui constituent l'écriture, dans le même temps que le texte met en avant leur relativité.

Le roman de Swift, pour sa part, souligne en permanence l'artificialité, à tout le moins l'arbitraire, des noms dans l'activité métalinguistique de Jane (« Jane's metalinguistic activity » (Tollance 2019, np)). Dès le début de notre travail, dans la partie consacrée à la singularité dans les romans du corpus, nous avons souligné l'attention directe portée aux noms dans le roman de Swift : en jouant sur les mots, l'écriture, dans sa dimension métatextuelle, donne de la visibilité aux précaires, comme c'est le cas pour Cook Milly qui, en mélangeant les mots *orchid* et *orphan*, deviendra personnage d'un roman écrit par Jane, et acquerra ainsi une mise en visibilité. Le fait qu'elle ait été une enfant abandonnée, sans nom, lui a paradoxalement donné la liberté d'écrire : « […] she was lucky to have been born with nothing to her name. With not even a name in fact. […] And if you thought about it, the name must have only been a thought anyway. And wasn't any name just a thought? Why was a tree called a tree? » (Swift 90) Ces réflexions attribuées à Jane, outre le fait qu'elles mettent l'accent sur la force que lui a donné

[284] Le nom de Vico est un nom d'emprunt « At first I didn't believe in their names. » (Berger 30)

la liberté de se nommer[285], apportent un éclairage métatextuel sur la vigilance dont les lecteurs doivent faire preuve, lorsqu'ils interprètent un texte. Nous trouvons ici un autre exemple de la distance éthique apportée dans les romans de notre corpus, entre les lecteurs et le sujet délicat des précaires. Ainsi, dans le même temps qu'ils pointent la nécessité de nommer avec considération, nos textes mettent en avant la relativité des mots, et, par là même, attirent l'attention sur l'artificialité de la représentation.

Le problème de l'efficience, voire de la possibilité, de représentation par le nom est directement et explicitement posé à de nombreuses reprises dans nos textes. Berger tente de résoudre cette difficulté de la représentation agissante par les mots, en insistant sur la perception par le signifiant plutôt que par la compréhension raisonnée du signifié. En effet, dans son article « The Body of the Text: *To the Wedding*, *From A to X*, and the Corporeality of John Berger's Later Fiction », tiré de l'ouvrage intitulé *On John Berger: Telling Stories* qu'il a coédité avec David Malcolm, Ralf Hertel s'attarde sur l'utilisation des noms propres dans *From A to X*, œuvre de Berger qui se présente sous la forme de lettres échangées entre un prisonnier politique Xavier et sa compagne A'ida. L'auteur critique souligne tout d'abord l'aspect physique du langage dans ce roman épistolaire, destiné, selon lui, à compenser l'absence des corps, puisque le seul échange possible entre les deux amoureux est celui des lettres. Cette physicalité emprunte deux voies opposées : il repère, d'une part, la présence de nombreux acronymes dont la sémantique incarne la dureté du monde qui les entoure (« the harshness of such accronyms mirrors the crudeness of the world A'ida and Xavier oppose, the world of supposedly faceless, abstract international co-operations » (Hertel 2016, 154)), et cette idée éclaire certains passages de *King* sous un angle nouveau. En effet, nous retrouvons ce procédé dans le roman, appliqué par petites touches, des inscriptions figurant sur le carton qui tient lieu de toit à Vico et Vica

> ART.NO.353455B
> c/ NO.1-700
> INHOUD 2 STUCKS (Berger 32),

à la familiarité du poêle hors d'usage trouvé sur une décharge (« […] I'll remembrer its name wherever I go. The letters were embossed between two embossed roses: GODIN » (39)), en passant par la désignation des armes des gardes : « Guards with their FAMAS submachine

[285] Pascale Tollance souligne la manière dont le cheminement depuis une personne qui n'a pas de nom à écrivaine (« […] it might as well be a pen name » (Swift 87)), a donné du pouvoir à Jane : « Jane's story is a story of *empowerment.* » (Tollance 2019, np ; souligné dans le texte)

guns » (154). La mention en lettres majuscules symbolise l'hostilité du monde du dehors envers les précaires ou la non-compréhension qu'ils peuvent en avoir. Le bidon TOTAL, reconverti en brasero (« Vico had converted a TOTAL oil drum into a brazier » (63)), leur est un peu plus familier ; par son aspect dérisoire, il représente une petite victoire sur le capitalisme, qui se retrouve ainsi réduit à sa plus simple expression. Les objets du monde extérieur, qui constituent l'environnement des précaires, se présentent aux yeux des lecteurs dans l'apparence des inscriptions qui sont portées dessus, sans qu'elles ouvrent la voie à une quelconque compréhension ou interprétation du monde. D'autre part, et c'est là l'essentiel de l'analyse d'Hertel, il étudie les surnoms que la protagoniste donne à son amoureux enfermé : ces diminutifs affectueux sont de consonance étrangère, italienne ou de langue arabe. La notion de frontière franchissable réapparaît ici, symbolisant dans ce cas précis la possibilité pour les deux personnages d'abolir le mur qui les sépare le temps d'une lettre. Hertel insiste sur la qualité musicale, la physicalité des consonances de ces surnoms :

> For a moment in the reading process, these words are merely sounds and shapes, unattached to meaning, and thus their physicality comes to the fore. It is this very physical quality, however, that allows the reader to guess their meaning. 'Mi soplete', 'habibi', 'Ya Nour'_one does not need a dictionary to understand the emotive contents of these terms. Paying attention to their physical qualities […] yields their emotional implications, and make the reader understand them as verbalised expression of A'ida's tenderness. They, thus, present a perfect example of what Berger's prose aspires to more generally: they create meaning through verbal physicality, aiming at the readers' intuitive understanding as much as at their intellect. (Hertel 2016, 155)

Hertel analyse le style de Berger en soulignant l'importance de la perception jusque dans l'appropriation du texte par les lecteurs. Cette démarche peut tout à fait éclairer notre travail, d'autant que nous la retrouvons de manière analogue dans *King*, de façon peut-être moins évidente car les rapports entre les SDF du campement sont plus durs, moins exprimés qu'entre un homme et sa compagne de lutte. En effet, les habitants du « manteau » sont présentés, d'emblée, par leur position sur le vêtement, ce qui créée une familiarité, une intimité entre le lecteur et les personnages, accentuée par la répétition du verbe « vivre » : « The Vicos live in the cuff of the right sleeve, […] Jack lives in the collar […] in the left cuff lives Joachim […] Malak lives under the right arm. She's there thanks to Liberto […] Saul reads the Bible […] in the left pocket lives Danny » (Berger 9). Comme dans *From A to X*, les noms choisis ici sont

de consonance internationale, essentiellement italienne ou arabe. Ce choix peut contribuer à abattre les frontières, il peut aussi provoquer un éloignement, un décalage avec le texte, qui met les lecteurs en éveil : « […] these foreign-sounding interjections are tools of estrangement, too ; […] of a separation of meaning and sound that serves to foreground the physicality of the words employed. In Saussurian terms, these non-English interjections privilege the signifier over the signified and the level of sound over that of meaning […] » (Hertel 2016, 155). Dans notre cas, le processus s'applique à des noms propres, moins porteurs d'affect que des mots d'amour, et plus autorisés à la fantaisie. Toutefois, l'impression produite est analogue : nous nous faisons une idée de ces personnages par la consonance de leur nom. Ainsi, nous retrouvons dans *King* l'utilisation du signifiant de manière directe et physique, par Berger, pour transmettre le signifié aux lecteurs grâce à la perception et au ressenti. Un phénomène similaire est à l'œuvre lorsque, dans les passages les plus poignants, nous assistons à un retour à la langue vernaculaire : « Vai da Vica, he said. » (Berger 176) Le sens des mots, le contenu des paroles importent peu ; ce qui est visé est le sentiment qu'ont les lecteurs d'une forte émotion, d'une gravité, qui est transmise par les sonorités d'une langue qui peut nous être étrangère. Dans ce roman de Berger, l'importance des noms est soulignée maintes fois, au-delà de l'onomastique traditionnelle qui est aussi à l'œuvre, comme, par exemple, avec le chat de Joachim, nommé Catastrophe (« he has a cat called Catastrophe » (Berger 11)), dont le nom traduit le mélange de tendresse assortie de lucidité à l'égard de la violence dans laquelle baignent les personnages. Nos romans jouent souvent sur les sons et la perception que nous en avons plutôt que sur le sens, jusqu'à la limite de l'indicible, ce moment où la violence transforme le langage en simple son comme lors de l'attaque du campement :

> Towards Ardeatina I hear something else; *sounds don't have names and there are as many sounds as words*. This one worries me. Maybe it is a silence, an abrupt silence, like the silence following a shot or a yell. The silence of a shock before you feel a pain. (147 ; souligné par nos soins)

Le début de la destruction est annoncé par le silence dans ce qu'il représente le non-nommé. De la même manière que l'écriture ne peut plus représenter le réel lorsqu'il est trop douloureux (nous avons souligné dans notre paragraphe sur l'écriture traumatique comment la déshumanisation dont les précaires sont l'objet était mise en évidence par un symbole, les mots n'étant plus en capacité de rendre le réel), lorsque la violence est trop forte, les noms n'existent

plus, restent les sons. C'est la fin du « règne du possible de l'écriture », pour emprunter l'expression à Catherine Bernard[286].

Parler des précaires, parler pour eux ou mieux, leur donner une voix, est difficile et, ainsi que nous l'avons montré au cours de toute notre première partie, suppose une éthique rigoureuse de l'écriture. L'éthique nécessaire passe nécessairement par une forme différente, une recherche de représentation par le langage qui emprunte des chemins originaux. Si nous considérons la représentation comme « la relation critique et réflexive par laquelle l'œuvre pense le monde et le réfléchit[287] », nous comprenons que, dans le cas des subalternes, elle attire l'attention sur son existence même. Nous pouvons faire appel à l'ouvrage *Ellis Island,* de Georges Perec dans lequel il s'interroge sur l'évocation des vies d'émigrés passés par ce lieu porteur d'espoirs, mais aussi synonyme d'angoisse et de détresse :

> comment décrire ?
> comment raconter ?
> comment regarder ? (Perec 1994, 42)

Il est remarquable de noter que l'action de regarder est positionnée après la description ou la narration, tant le regard que chacun porte est conditionné par les histoires, les images associées au sujet. La réponse de Georges Perec est tout d'abord empreinte d'humilité, puis d'une prière d'attention et de précision :

> Au début, on ne peut qu'essayer
> de nommer les choses, une
> à une, platement, les énumérer, les dénombrer,
> de la manière la plus
> banale possible,
> de la manière la plus précise
> possible, en essayant de ne rien
> oublier. (45)

[286] L'expression est empruntée à Catherine Bernard qui l'a utilisée lors du Séminaire EMMA du 18 mai 2021, intitulé « Corps de la représentation / corps en représentation : à propos de *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains* ».

[287] Cette perspective sur la représentation est exprimée avec les mots de Catherine Bernard lors du Séminaire EMMA du 18 mai 2021, intitulé « Corps de la représentation / corps en représentation : à propos de *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains* »

La revendication d'humilité dans la démarche est contrebalancée par la mise en forme du texte, tel un poème en prose, dont les vers sont coupés de manière atypique, justement pas banale, attirant l'attention des lecteurs précisément sur la forme, sur la nécessité d'une écriture originale et respectueuse. Il met son conseil en application en énumérant de manière plate et factuelle les objets qu'il a pu voir à Ellis Island :

> par exemple :
>
> deux grands doubles éviers de faïence
> blanche, dont l'un est pourvu d'une essoreuse à main
>
> quatre chaises
>
> deux planches à repasser reposant sur
> de larges pieds de fonte, l'une de base
> rectangulaire, l'autre de base ovale ; […] (46).

Cette énumération des objets de l'ordinaire, ayant eu rapport avec la vie des migrants dans le centre, témoigne de leur précarité et de leur vulnérabilité. Le texte est toujours présenté de manière originale, sollicitant un regard attentif et non machinal. L'image des quatre chaises, objets du quotidien s'il en est, vides au moment de la description, perdues au milieu de la typographie comme au milieu de la pièce, transmet toute la force du souvenir de ces personnes. Le principe d'utiliser des objets de l'ordinaire pour témoigner de vies précaires est à l'œuvre dans nos romans et nous allons voir que ces objets, souvent très proches de l'humain, sont des repères, des éléments de cartes, dans un sens différent, qui permettent aux lecteurs de se représenter les subalternes, dans un registre plus adapté que des cartes traditionnelles.

6. C. Des cartes alternatives

Notre travail tente de cerner la manière dont les œuvres de notre corpus nous permettent de « voir les invisibles ». Or, nous le montrons depuis le début, la poétique de ces romans, de par ses effets éthiques et sa singularité, s'attache à porter un regard attentif et respectueux sur les subalternes et enjoint les lecteurs à en faire autant. Si le texte attire notre attention sur le fait que les cartes traditionnelles ne sont pas opérantes pour cela — soit que nous restions dans le

flou, du côté du « nous », soit que les personnages eux-mêmes nous alertent sur l'insignifiance de ces cartes — nous pouvons comprendre que l'absence des invisibles sur ces représentations induit le silence à leur sujet. Dès lors, nous pouvons nous poser la question de l'existence de cartes alternatives[288] dans ces ouvrages, de repères adaptés, qu'une lecture attentive nous permettrait de discerner.

Au début de ce chapitre, nous avons observé le fait que l'*Oxford English Dictionary* enrichit la définition qu'il propose de la carte par la notion de « collection de données. » Cette idée est à rapprocher de celle de J.B. Harley lorsqu'il écrit : « To catalogue the world is to appropriate it so that all these technical processes represent acts of control over its image […] » (Harley 286). En effet, si cataloguer le monde c'est se l'approprier, nos romans offrent aux précaires une manière de se situer et de trouver leur place, à tout le moins dans le monde qui est celui du roman. Les narrations offrent aux lecteurs un moyen de percevoir les subalternes grâce à leur propre cartographie, qu'ils créent à partir de « collections de données » constituées d'objets du quotidien. Un premier exemple peut être donné avec le roman de Berger qui détaille le recueil d'objets précieux amassés par Vico et Vica : « On the cooker stands a glass jar […] They don't keep it shut and she uses it for keeping their private treasures in it. […] The largest object is a Hohner mouth organ called The Big River Harp. […] The other things in the jar I'll tell you about later. » (Berger 40) Les objets contenus dans le bocal sont tous liés affectivement à un moment de vie des personnages, ce sont des souvenirs, ils les rassurent. Rassemblés, ici dans ce récipient en verre qui peut évoquer les vitrines des musées, ils prennent la valeur d'une collection, d'éléments d'un ensemble cohérent, et jouent le rôle de cartes en ce sens qu'ils constituent un recueil d'objets qui renseignent les lecteurs sur la vie précaire des protagonistes. Toutefois, le roman dans lequel ce phénomène est le plus marquant est celui de McGregor, dans lequel la collecte d'objets par le garçon du numéro 18 revêt un caractère systématique, qui, au-delà de nous éclairer sur le personnage, semble créer une cartographie de notre monde à l'aide de ces traces matérielles : il accumule volontairement des traces de vie, de manière qui peut paraître étrange, en particulier au début du roman, car nous ne sommes pas familiers de ses pratiques, et nous ne nous sommes pas encore rendu compte, puisque nous n'avons pas encore fait le cheminement mental en parallèle avec celui de la narratrice, selon un processus classique de projection dans le personnage, du rôle de garant de l'attention qu'il incarne :

[288] Nous employons ce mot, qui est un anglicisme, dans l'acceptation que Guillaume le Blanc prête au terme lorsqu'il évoque des « récits alternatifs » (Le Blanc 2009, 40). Des cartes autres, alternatives, vont permettre aux lecteurs de se représenter les précaires, en offrant la possibilité d'une « alternative narrative. » (41)

> The young man at number eighteen, with the dry eyes, he's not dressed yet but he's awake and he's busy, he's crouched on the floor, arranging a collection of objects and papers.
>
> A page from a TV guide. An empty cigarette packet. A series of supermarket till receipts, stapled together in chronological sequence. Leaflets advertising bhangra all-dayers and techno all-nighters. Train tickets. Death notices cut from local newspapers. An unopened packet of chewing gum. (McGregor 27)

Son comportement, aussi intrigant soit-il, contient un caractère méthodique, presque maniaque puisqu'il va jusqu'à classer les tickets par date. Cet habitant de la rue, très présent dans le roman puisqu'il constitue aussi l'un des sujets essentiels de la partie homodiégétique, constitue de véritables collections d'objets ou de photographies[289] : « At number eighteen, the boy with the sore dry eyes pulls a shoebox from a high shelf and sorts through the polaroids inside, he picks out a handful and fans them out on the floor like a poker spread […] » (30) Sa démarche est explicitée pour les lecteurs dans la partie homodiégétique, lorsque son frère Michael en explique les intentions à Kate :

> He sort of collects things as well he says, things he finds in the street, like till receipts and study notes and pages torn from magazines, and one time he took a whole pile of shattered car-window pieces and made a necklace out of them he says.
>
> He said they were urban diamonds he says.
>
> He made a glass case he says, and he mounted a row of used needles he found in an alleyway.
>
> And if he couldn't take it home he'd take a photo of it he says, he had albums full of stuff.
>
> He says he told me he was an archaeologist of the present, […] (McGregor 153).

Dans son article publié dans *Contemporary Literature*, et intitulé « Profoundly Ordinary; Jon McGregor and Everyday Life », Neal Alexander indique :

[289] Nous traitons ici les photographies comme des objets-témoins sans nous placer du point de vue de la spécificité de la photographie ou de l'acte de photographier, qui s'appuierait par exemple sur les écrits de Roland Barthes ou de Susan Sontag, et qui nous entraîneraient trop loin. Nous nous adossons à la remarque de Neal Alexander qui considère les photos présentes dans le roman comme partie prenante de l'opération d'archivage : « The Polaroid photographs that Michael's brother takes […] are part of his eccentric project in urban archiving […] » (Alexander 733).

> McGregor's fiction often returns to the idea that everyday life is "common" in a crucially over determined sense: ordinary, vulgar, unremarkable, but also what is shared between atomized individuals, and therefore potentially the basis of a community and a politics. This aesthetic and political concern with commonplaces is evident in Mc Gregor's first novel *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, which undertakes a sort of fictional archaeology of everyday life in an unnamed northern English city. One of its characters describes himself as "an archaeologist of the present," collecting and recording an array of ephemeral or discarded objects and images […] (Alexander 725).

Alexander établit le lien entre la collecte d'objets dans un souci de récupérer des traces humbles de personnes et le caractère ordinaire au sens à la fois d'humble, et appartenant à la vie de tous les jours de ces témoins. Nous nous attarderons longuement sur la notion d'« ordinaire » dans notre troisième partie. Nous pouvons noter le souci d'inverser la hiérarchie des valeurs par le fait d'imaginer la création d'un collier à partir des débris de verre[290]. Toutefois, nous considérons pour le moment ces traces archéologiques pour ce qu'elles peuvent nous apporter en termes de cartographie. La correspondance avec l'archéologie dans le récit homodiégétique se fait lorsque Michael, heureux, va chercher la boîte des objets collectionnés par son frère, après que Kate lui a fait part de son acceptation :

> When he comes back into the room his face seems lighter, there's an excitement about him, the box looks awkward and heavy but he's holding it as though it were weightless. […] I look at the row of syringes mounted in the case, the plungers at different heights, one of the needles snapped in half, all of the chambers smeared with a translucent brown coating, like tar from a pipecleaner wiped onto glass, and on the back he's written a date and some numbers *that look like a map reference*. (McGregor 215; souligné par nos soins)

La notion de carte apparaît explicitement dans le texte et nous disposons ici d'une cartographie urbaine d'un autre type, réalisée à partir d'objets liés à l'humain, qui offre un archivage[291]

[290] Neal Alexander explique : « […] such creative reconfigurations of commonplace items arise from a desire to challenge the prevailing hierarchies of value that condition social relations and cultural understandings. » (Alexander 734)

[291] Ce terme aussi apparaît dans le texte : « I start to ask him about it, but he's already passing me other things, a handwritten letter uncrumpled and pressed in a clipframe like a leaf, a washing-up glove, the bottom half of a broken wine bottle, a bunch of keys./ I look at these things, I say so what's it all for and he says he [his brother] calls it *urban archiving*, he told me it was part of his archeology, […] » (McGregor 215 ; souligné par nos soins).

différent de la ville. Les qualités d'observation et d'attention du jeune homme sont soulignées par son frère auprès de la jeune fille. La valorisation de son comportement suggère aux lecteurs la bonne attitude à tenir : s'intéresser à la boîte aux trésors du garçon du numéro 18 permet de porter un regard approprié sur les subalternes, soutenu par les objets, qui deviennent autant de repères pour une cartographie de l'humain. Le garçon du numéro 18, sans surprise, est étudiant en archéologie, son statut donne une légitimité à sa conduite en transformant un comportement compulsif en mission digne de respect[292]. Cette archéologie est ce qui maintient la cohésion du roman puisqu'elle constitue le tangible des liens entre les deux courants narratifs, l'autre lien, beaucoup plus fragile, étant la mémoire défaillante de la jeune fille aux cheveux blonds. C'est ce que relève Magali Cornier lorsqu'elle indique : « Ultimately Michael shows the narrator a box of his brother's found objects and photos of the street and its residents, thus further solidifying the relationship between the two narrative strands. » (Cornier Michael np)

L'inventaire se poursuit (« He picks more things out of the box, a cigarette packet, an unopened can of larger, a white plastic purse with a gold chain looped through its clasps, he holds each object and turns it over in the light, concentrating » (McGregor 216)), pour s'achever par une série de cartes postales qui sont autant de photographies de la rue, annotées par le garçon : « I look up and see that he is reading these words from one of the cards, his voice is slightly different and I wonder if it's his reading voice or if he's trying to sound like his brother. » (McGregor 216) Cet extrait montre qu'un tel procédé d'archivage donne une voix aux subalternes, puisque la lecture de la carte par Michael permet à la voix du garçon du numero 18 d'affleurer à l'intérieur du texte pour exprimer ce qu'il avait écrit et ressenti. Sa voix parvient à la jeune fille, jusqu'ici inattentive et indifférente, et par là même aux lecteurs. Dans ce cas, le roman nous fait entendre la voix donnée aux précaires, directement par le biais de la narration, comme quand, dans *King*, nous entendions la voix de papillon de Vico. Toutefois, dans le roman de McGregor, le son nous parvient sous forme de prosopopée, grâce à l'archivage, par personnage interposé. Ce qui lui ajoute une véritable force c'est, au-delà de la trace écrite de cette voix, le fait qu'elle appartienne à une collection, à un ensemble de traces volontaires. Des

C'est ce que souligne également Magali Cornier : « The narrative strand of McGregor's *If Nobody Speaks of Remarkable Things* […] engages in a kind of "urban archiving" or "archeology" (2002, p.215)—terms that the novel itself uses in reference to one of its characters who collects found objects and that reflect the novel's own project. » (Cornier Michael np)

[292] Neal Alexander remarque : « As Walter Benjamin observes, collecting implies "the struggle against dispersion" (Benjamin *The Arcades Project*, 211) and is a means by which the collector can imaginatively reorder the chaos of experience and memory. » (Alexander 735) Clairement, le garçon du numéro 18 tente de réordonner le chaos du monde.

comportements qui semblaient dépourvus de rationalité prennent tout leur sens dès l'instant où ils livrent des indices pour percevoir, ici par l'ouïe, un être ignoré jusqu'ici.

En sus de la fonction de donner une voix aux subalternes, les cartes postales réalisent elles aussi la synthèse entre les deux courants du roman. C'est ce que suggère en effet le passage suivant : « He picks up another postcard and reads, […] I see it's actually a photograph, a picture of the old couple next door[293], taken from an upstairs window, walking down the street. […] I pick up the postcards, they're all photographs, stuck onto card, and each one of them is of people living in that street. » (McGregor 216) Il est suivi par l'énumération des personnages de la rue, chacun apparaissant sur une carte. Sur celle de l'homme aux mains brûlées figure sa signature, Avtar, qui est une nouvelle manière de mettre en visibilité les noms — et, partant, les subalternes —, comme un apaisement, comme une remise en ordre éthique d'une situation qui monterait en intensité depuis le départ du roman, à la manière de la résolution dans une partition musicale[294]. Cette hypothèse est confirmée par la composition du roman, car ces deux chapitres — celui de l'acceptation de la jeune fille et celui de l'inventaire réalisé en souvenir du garçon — encadrent celui de l'averse dans la section hétérodiégétique. Nous avons remarqué dans notre partie sur les lieux des romans la fonction de résolution de ce moment, écrit à la manière d'un poème, qui effectue la netteté, la mise au point étant opérée sur les détails de la nature à défaut de s'effectuer sur les humains. La visibilité est ici apportée d'une manière singulière, l'humain étant présenté en creux dans son environnement, dans lequel il ne figure que par les traces qu'il aurait laissé de son passage dans une nature qui aurait repris ses droits. Le jeune homme se place alors en archéologue d'un temps futur, qui fixe des détails de la présence humaine déjà disparue. Ainsi, les cartes établies sous forme d'énumération d'objets indiquent une position éthique, voire ontologique affectée aux personnages. La cohésion réalisée entre les deux courants du roman d'un point de vue diégétique et esthétique devient ici une synthèse éthique.

Ces collections d'objets sont réalisées à partir de déchets, souvent fragmentaires, créés par l'activité humaine, ainsi que le souligne Neal Alexander : « [his eccentric project in urban archiving] involves collecting and documenting discarded objects that would typically be

[293] Ce passage fait directement écho à celui dans lequel la photo a été prise : « He picks up a camera and takes photographs of the morning, the two people in the street, the sunlight, the closed curtain of the window opposite, he puts down the camera and makes notes in a small book, he writes the date, he details the things he has just photographed. » (McGregor 18)

[294] Cet inventaire est rendu plus frappant par le fait qu'il est écrit au présent de narration. A propos de *Saturday*, Dominic Head souligne le fait que le présent accroit l'effet de sollicitation : « [the present tense] might be said to be a stylistic attribute that comes closest to the experience of novel reading, […] » (Head 2007, 193).

designated mere trash, […] » (Alexander 733). Elles sont toutefois à différencier des énumérations, présentes dans tous nos romans, qui sont liées la plupart du temps à la description d'une décharge. Ces listes vides, sans âme, montrent le gaspillage ou l'absurdité du monde dans l'entassement qu'elles présentent. C'est ce que suggère par exemple la description de la décharge qui jouxte le camp dans King :

> When we get to the gas station we go down the slope, onto the wasteland where one day there may be an Olympic stadium. *There are no words* for what makes up the wasteland because everything on it is smashed and has been thrown away, and for most fragments *there are no proper names*. […] The terrain is used as a dump. Smashed lorries. Old boilers. Broken washing machines. Rotary lawn mowers. Refrigerators which don't make cold any more. wash basins which are cracked. (Berger 6 ; souligné par nos soins)

Ces objets sont qualifiés par le texte de déchets, la symbolique du « wasteland », si signifiante dans la littérature anglaise, associant leur entassement à une impression crépusculaire et fragmentaire, ajoutée à une difficulté de représentation (« there are no words » (6)). Ces objets appartiennent au monde du « nous », ils ne constituent pas des repères ordonnés, ils ne constituent pas des cartes alternatives pour percevoir les subalternes. Leur description n'est pas celle d'une « représentation conventionnelle plane », ni d'une « collection » : ils reflètent, par métonymie, un monde en fin de règne. Ils recèlent un lien à l'humain, qui les a fabriqués ou utilisés, par la contiguïté mise en place par la métonymie[295]. L'usage de cette figure de style est en adéquation avec l'éthique du roman : elle ne présente pas, comme le ferait la métaphore, une association univoque de ressemblance ; à l'inverse elle offre une représentation éclatée, dans la ligne des caractéristiques que nous avons attribuées à l'écriture traumatique de ces romans. En outre, la représentation ainsi élaborée par contiguïté, propose une vision multiple et non totalisante de l'univers des précaires, les rendant ainsi plus humains, plus accessibles. Toutefois, ici, ce lien est celui du monde de consommation et non celui, singulier des personnes à ces objets.

[295] Dans son article publié dans *Critical Quartely* et intitulé « Metaphor and Metonymy in modern Fiction », David Lodge définit la métonymie comme : « the figure which names an attribute, adjunct, cause or effect of the thing itself. » (Lodge 1975, 79) Il établit la nuance avec la synecdoque : « part standing for whole or whole for part. » (79)
Pour sa part, dans l'article intitulé « La Rhétorique restreinte », Gérard Genette s'interroge sur ce qu'il nomme une « réduction » des figures au couple métaphore/métonymie. Tout son raisonnement associe la métaphore à la ressemblance et la métonymie à la contiguïté, la synecdoque étant associée à l'inclusion, mais rapprochée fortement de la métonymie : « Ce déplacement d'objet, de nature évidemment historique, contribue donc à privilégier les deux relations de contiguïté (et/ou d'inclusion) et de ressemblance. » (Genette 1970, 161)

Une image très proche apparaît dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, celle qui décrit les rebuts entassés dans l'arrière-cour de l'homme à la moustache soigneusement taillée du numéro 20. Ce personnage, peu présent dans le roman, est très replié sur lui-même et peu sympathique[296]. Nous le devinons très rigide et, en proie à l'agression des objets, il contacte les services municipaux :

> He begins to list the items in his backyard, individually, the broken chairs and unstuffed mattresses, the milkcrates and bin-bags and magazines, the pizzaboxes and chipwrappings and small heaps of builder's rubble. […] I look outside and I see three of these shopwindow dummy people there also. Please take this away he says. […] He looks at the mannequins, naked, sprawled across the rubbish and across each other, their limbs tangles, and he looks away. (McGregor85)

La vision que nous avons de ces détritus par l'intermédiaire du regard du personnage confine à l'hallucination[297]. Il apparaît essentiellement dans des scènes dans lesquelles il implore les services techniques : « The glass is the worst, he said this to the lady once, these piles of broken glass where people have robbed into the cars, can't you come and at least sweep this away? This is important, he said this to her, please can you understand what broken glass in the street means, to a man of my age, coming from where I come from? » (132) Bizarrement, ce moment nous le rend un peu sympathique dans sa vie étriquée car nous percevons son angoisse et sa vulnérabilité due à son âge et à l'évocation du lieu d'où il vient (il nous est difficile de trancher s'il est immigré, ou déclassé socialement). Dans tous les cas, ces passages présentent des restes de nos sociétés, qui sont des objets sans valeur. Ces entassements contrastent avec les listes d'objets qui prennent une signification, précisément parce qu'ils sont recensés, catalogués. C'est le fait même de les rassembler, de les conserver, qui apporte une différence dans le comportement humain sous-jacent que cela suppose. S'appuyant sur le terme de « consignation »[298], Alexander souligne la spécificité de ces objets collectionnés : « Such acts of consignation […], gathering together and preserving the signs of consumerism and urban waste, are particularly attuned to recording the traces of human presence and activity, cherishing these things because they have been touched and held, made and used. » (Alexander

[296] Il est de plus la cause indirecte de l'accident car c'est en l'observant effectuer son saut depuis la grue que le conducteur de la voiture percute l'enfant. A un premier niveau, très affectif de perception première du roman, nous pourrions en déduire le message que l'égoïsme est cause de la mise en danger de la vie des plus vulnérables.
[297] Nous rencontrons ici un type de regard nouveau offert au lecteur, lui aussi inutile pour percevoir les précaires.
[298] Alexander Neal emploie le terme, dans l'acception que Jacques Derrida lui prête dans les pages 3 à 5 de son ouvrage *Archive Fever: A Freudian Impression*.

734) Effectivement, les trésors conservés dans le poêle, par exemple, sont témoins affectifs du passé de Vico et Vica. *A fortiori*, les photos des différents habitants de la rue de *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, sont signes d'un attachement humain, d'autant que nous avons établi leur fonction narrative dans le fait de nommer et, par là, de donner une existence pleine aux personnages, qu'elles semblent aussi convoquer par la force de la contiguïté.

Etrangement, dans *NW*, l'image d'immondices, équivalente à celles que nous venons d'étudier, permet aux personnages de se repérer : elle se situe juste après celle que nous avons déjà citée dans laquelle Leah et Keisha sont sur le rond-point. Le passage se poursuit par :

> To their right, a foreclosed shopping arcade and a misconceived office block, empty every other window broken. To their left, a grassy island nestled beside a dual carriage-way. […] A waterlogged mattress. An upturned sofa with ripped cushions foully stained. More eccentric items, suggesting lives abandoned in a hurry: half a scoter, a decapitated Angelpoise, a car door, a hat stand, enough rolled-up lino for a bathroom floor. […] She turns away, lifting her head slowly and spots it first: an ancient crenellation and spire, just visible through the branches of a towering ash. Another twenty yards and the full improbability of the scene is revealed. A little county church, […] (Smith 68).

Keisha est capable d'apercevoir l'église (symbole de spiritualité, de familiarité aussi), une fois que son regard a erré sur les objets à l'abandon. Nous ne nous expliquons pas le lien fait ici, peut-être sa vision a-t-elle changé, est-elle devenue plus aiguisée, plus consciente, par réaction au spectacle de la décharge sauvage[299]. Cependant, et au-delà des explications psychologiques, ce qui est certain, c'est que la traversée de ce *wasteland* permet la résolution de l'action, sans toutefois qu'elle s'effectue par contrepoint, car ces objets ne constituent pas des repères, encore moins des collections qui pourraient servir de guide[300]. Ils sont emblèmes de vies brisées (« lives abandonned in a hurry »), à l'instar de tous ce verre cassé, qui figure dans ces différentes scènes, qui peut-être nous alertent sur l'impossibilité de transparence lorsqu'il s'agit de voir les précaires. En outre, dès que la vision de l'église se fait, le texte opère un recul, passant dans une

[299] Nous retrouvons encore ici un non-lieu au sens de Marc Augé, qui met en danger les personnes qui sont obligées de l'emprunter.

[300] Dans l'introduction au numéro 42.2 de la revue *Commonwealth Essays and Studies*, intitulé « Place and Placelessness in Postcolonial Short Fiction » qu'elles ont coécrite, Claire Omhovère et Pascale Tollance soulignent : « But the desire to reclaim place may also actively involve placelessness rather than reject it. Placelessness is then not to be conceived as the negation of place, but as a disruptive force that challenges the fiction of stability and property, […] » (Omhovère et Tollance 1). Peut-être cette décharge, dans son rôle emblématique de non-lieu, a-t-elle une fonction de « force disruptive ».

strate métatextuelle (« the full improbability of the scene is revealed » (68)), comme si l'écriture refusait de permettre aux lecteurs de « voir » tant qu'ils se maintiennent au niveau de la diégèse[301]. Et peut-être la cartographie alternative pour *NW* se situe ici, dans le métatextuel. Eneffet, depuis le début de notre travail, nous avons signalé à plusieurs reprises l'attention à la forme qui était une préoccupation majeure de Smith. Le découpage ostensible et singulier des parties et des chapitres, la présence de calligrammes, la typographie très variable, toutes ces caractéristiques[302] participent d'une carte alternative pour entrer dans le roman. La description de Londres depuis le « pont des suicidés », qui, à juste titre, a beaucoup été citée en exemple du style postmoderne de Smith[303], est qualifiée de « catalogue » par David James : « The catalogue of trees, cars, spires, and squares firmly lines up the discourse with Natalie's perspective. The language responds in turn to this characterological alignment, as Smith's choppy syntax bluntly eschews the lyrical-realist impulse to spread a sweet glaze over sightings of ordinary sites. » (James 2013, 209) Nous commençons à voir s'esquisser ici la notion de défamiliarisation que nous allons amplement étudier dans notre troisième partie. Nous nous concentrons pour le moment sur l'esthétique propre à Zadie Smith. L'énumération coïncide avec un style haché, des phrases nominales ou très courtes. Le style, en phase avec le sujet, nous l'avons vu — qu'il soit emblème de précarité ou de trauma — nous guide dans la manière d'aborder le roman, avec le souci éthique de toujours garder les lecteurs conscients de la présence de l'écriture. Une forme de méta-carte leur est suggérée, qui leur est utile pour adopter l'attitude idéale à tenir dans la lecture aux yeux de Smith. C'est ce qu'exprime Wendy Knepper lorqu'elle écrit : « *NW* also provides a symbolic map or entry into its narrative. […] Finally, however, the reader might reflect that Smith has offered an allegory of reading and writing itself: that we must create our own maps. » (Knepper 117)[304] Nous retrouvons le souci éthique de Smith mis au jour au début de ce chapitre : elle donne des indications de lecture, sous forme

[301] Dans le chapitre 8 de son ouvrage intitulé *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Paul Smethurst étudie le lien entre le « *placelessness* » et le postmodernisme : «[this chapter] also explores the way in which placelessness might be considered as a representational mode or trope in the postmodern. » (Smethurst 270)

[302] John Hadlock remarque : « [*NW*] utilize[s] and juxtapose[s] multiple forms (like lists, concrete poems, postcards, song lyrics) as well as play[s] with the boundaries of paratextuality ([it] uses numerous different methods for identifying and numbering chapters and sections) to lay bare the artifice of their representational and novelistic strategies. » (Hadlock np)

[303] Bentley, Elkin, Guignery, James, Terentowicz-Fotyga, Tew.

[304] Wendy Knepper voit dans cette récriture de l'espace un appel à la justice sociale : « Smith maps a passionate connection to the planet as she traces Nathan and Natalie's crossing of NW, rounding the hill that links populated by both the rich and the poor. This 'crossing' bears witness to a new spatial narrative of the imagined community of Britain, which reclaims histories of resistance and presents alternatives to the divisive constructions of race, cultural difference and class. » (Knepper 122) Cette remarque propose une manière intéressante d'aborder le multi-culturalisme : « Through these interactive links between the space of the text, and the textual call for a new kind of space on earth, Smith reclaims a long history of calls for social justice. » (Knepper 123)

de méta-cartes, tout en attendant des lecteurs qu'ils se fassent leur propre carte de compréhension du roman[305] et, dans *NW*, leur propre vision des précaires. Percevoir les subalternes ne peut pas résulter de la lecture d'un texte trop directif et totalisant.

D'autres listes ou catalogues, eux aussi liés à l'humain, sont un peu différents car ils ne listent plus des objets mais recensent des parties du corps, comme celle figurant dans ce passage de *King,* qui se situe au cœur du roman, décrivant les protagonistes qui se rencognent dans l'entrée d'un magasin :

> This is a list of the places where I prefer to rest my head. On Vico, below his last rib near the solar plexus, or beside his neck with his collarbone under my jaw. On Vica my favourite places are between her belly and the top of her thighs when she's sitting, the small of her back when she is sprawled on her front, and the side of her head when she's asleep. (Berger 126)

Ici, l'énumération relève encore de la cartographie, les repères ainsi cités sont des parties du corps et toute une cartographie est à l'œuvre dans les romans en lien direct avec les corps. Toujours dans *King*, le plan du campement, donné par le manteau, s'il suggère fortement une carte dans la précision de sa description, évoque un corps par métonymie[306]. Il le représente dans sa pure vulnérabilité puisque c'est l'élément premier qui vient à l'esprit pour le protéger. Ici, la cartographie est signifiante, elle protège les précaires ; la carte est singulière, délicate, elle ne contient pas de pouvoir. Dans les romans de notre corpus, d'autres repères sont en lien avec le corps, sous la forme, par exemple, des signes que Perowne interprète dans *Saturday* : « That girl should be wearing a coat. Even from here he can see the pink trails made by her scratching. A tyrannical fashion compels her to bare her umbilicus, her midriff, to the February chill. The pruritus suggests that her tolerance of heroin is not well yet developed. She's new on the job. » (McEwan 64) Il décode l'état de santé de la jeune fille à partir de signes extérieurs,

[305] Dans un article intitulé « Binary Spaces in the Short Story: Beach and Sea in Graham Swift's "Learning to Swim" », Renate Brosch remarque au sujet de la nouvelle de Swift *Learning to Swim*, — toutefois nous pouvons tout à fait appliquer sa remarque à *NW* de Smith : « Cognitive mapping of narrative space is part of the experiential process of reading, and in the following interpretation of Graham Swift's story[…] narrative space in the sense of thematized space, metaphorical space and imaginative space; all these variants are versions of interaction between text and reader or in other words constructed by the reader along the lines determined by the text […] » (Brosch 175). Elle évoque un peu plus loin : « a cognitive mapping performed by the reader in processing the text. » (180)

[306] Ce lien est confirmé par la première vision singulière qui nous est donnée de Vico et Vica : « Vica and Vico have an overcoat which hangs over the foot of their bed. At night, if either of them has to go out, they put it on. […] It's lined with sheep-skin, and its colour is a dirty white, like snow after they've put salt down. » (Berger 8) Nous les découvrons par leur manteau avant de connaître la moindre indication sur leur physique. Le lien entre le corps et la protection nécessaire est poussé au maximum dans ce roman.

comme il le fait d'ailleurs lors de son accrochage avec Baxter[307]. Ces signes ne sont déjà plus une carte à proprement parler, ce sont des signes cliniques, en fait, qui lui permettent de décoder l'état de santé des gens. Nous assistons ici à un glissement, depuis des passages qui sont encore des listes, y compris des listes de parties du corps, à des signes émis par le corps, puis à des traces, qui sont des émanations directes de l'humain. Dans nos romans, tout un jeu s'effectue à partir de ces traces, quelquefois encore qualifiées de cartes, comme les taches sur les draps dans *Mothering Sunday* :

> Even Ethel, […], would know what such a stain was. It was the common lot of her kind to come upon them, in bedrooms. So much so that they were sometimes know, in below-stairs parlance, as 'come-upons'. There were other expressions, of varying inventiveness, including '*maps of the British Isles*'. (Swift 45 ; souligné par nos soins)

Le lien entre ces traces et la notion de cartographie est explicité dans le texte : « She pressed the book to her, then replaced it. No one would know. No one would know about the book's little wandering and adventure. No one would know about *the 'map' on the sheet upstairs*. » (71 ; souligné par nos soins) Au-delà de l'ironie sociale — la Grande-Bretagne et ses valeurs de transmission étant réduites à une tache de sperme sur un drap —, le texte inverse la hiérarchie sociale puisqu'il dote les bonnes d'un outil cartographique assez sûr, presque scientifique[308]. En dépit de leur caractère intrinsèque d'invisibilité, elles possèdent leurs propres codes d'interprétation du réel, et disposent même de la faculté de rendre invisibles les choses : « […] Mister Paul, if he'd taken stock of the stain at all, would have known that she, Ethel, would make it vanish, like the good fairy she was. » (47) A nouveau, l'univers du conte est convoqué pour entrevoir le pouvoir des *housemaids*, dès l'instant où elles disposent d'une cartographie différente, corporelle. Dans *Saturday*, la description du cerveau de Baxter peut être rapprochée de ce procédé comme en miroir : la carte que nous avons mise au jour pour la représentation de son cerveau devient touchante et vulnérable lorsqu'elle est rapprochée de la vision d'objets : « This part of Baxter's skull now resembles crazy paving, or a broken china doll's head clumsily repaired. » (McEwan 256) La métaphore réifie le cerveau de Baxter, dans un mouvement

[307] « As Baxter stares at the marchers, he makes tiny movements with his head, little nods and shakes. […] Perowne suddenly understands—Baxter is unable to initiate or make saccades—those flickering changes of eye position from one fixation to another. » (McEwan 91)

[308] Les tâches deviennent des grandeurs extensives lorsque, passant par la réflexion de bon sens poussé à l'extrême de Jane, elles permettent d'évaluer le nombre d'invités : « Though it was one of the things that could make a maid's work interesting. All the stains, all the permutations. A summer house party with twenty-four guests. Oh Lord. » (Swift 46)

inverse de celui qui objective des traces de sperme sur les draps. Dans les romans de notre corpus, tout un jeu de repères différents, signes de reconnaissance, liés plus ou moins directement au corps est à l'œuvre.

La carte alternative fait appel à l'humain, jusqu'au stade ultime où ce sont les personnages eux-mêmes qui deviennent repères pour les autres ; dès lors, la cartographie devient le lien à l'Autre, comme dans c'est le cas dans *NW* : « At the door, Michel took Natalie's hand and led her down the hall, through the kitchen and across the grass as if it were an expedition and she wouldn't be able to find her way without him. » (Smith 330)[309] Les personnes constituent le fondement des repères, même à l'extérieur, et remplacent les jalons objectifs : « She turned left. Walked to the end of her road and the end of the next. Walked quickly away from Queen's Park. She passed into where Willesden meets Kilburn. Went by Leah's place, then Caldwell. » (299) Cette suite de phrases constitue le début de la partie « Crossing », le pronom she n'ayant pas de référent. L'évolution spatiale de Keisha est repérée par référence aux personnages (« her road », « Leah's place »). Ainsi, les repères devenus humains, permettent aux personnages de s'approprier leur espace. Ils deviennent singuliers et relatifs, non totalisants. C'est ce que souligne Molly Slavin lorsqu'elle remarque à propos des jalons personnels établis par les personnages[310] : « Their [these maps's] geographies, both individualistic and communal, map visions of London that resist dominant narratives. » (Slavin 114) Le repérage des personnages par leurs *alter ego* propose une cartographie singulière, pour le coup, non-totalisante. Les lecteurs, qui sont guidés dans la compréhension du roman par les repères que constituent les personnages, en ont une vision dans le même temps où ils se figurent le plan des lieux.

Dans les romans du corpus, la substitution des cartes traditionnelles, de pouvoir, par des cartes plus intimistes et singulières, offre une proposition originale pour percevoir les subalternes. Les repères que constituent ces cartes, constituées de collections d'objets du quotidien, éclairent sur le rapport des précaires à l'ordinaire et contribuent à poser un regard autre sur leur condition.

[309] Ou bien encore : « […] for who else but Franck De Angelis—*or someone exactly like Franck De Angelis*—could she ask to accompany her on the strange life journey she was preparing to undertake? » (Smith 209 ; souligné dans le texte)

[310] « […] Leah and Natalie's imaginative mapping of their space reflects reactions against attempts to impose power over their experiences and their lives. Different characters, by their presence and experiences and the effect they have on their surroundings, remake the city, myth, and map of London. » (Slavin 101)

Ainsi, notre deuxième partie a montré la manière dont le traitement de l'espace dans les romans du corpus attire l'attention sur la difficulté à représenter les précaires, dans le même temps que l'esthétique qu'ils déploient permet aux lecteurs d'expérimenter des situations qui ouvrent et modifient le regard. Ces œuvres offrent des espaces dont les subalternes manquent cruellement — nous pensons ici à l'expérimentation de frontières éthiques proposée aux lecteurs —, leur permettant ainsi d'approcher une perception nouvelle de la précarité, qui autorise une vision plus riche. Aborder la mise en visibilité des subalternes par le biais de l'espace intègre ces derniers dans un ensemble plus vaste, dans lequel le regard est habituellement conditionné par des préconstruits implicites, le plus souvent assujettis à des jeux de pouvoir. Le lien communément établi entre la moralité et la sédentarité constitue un exemple de cette connexion. En offrant une appréciation différente de la mobilité, les romans du corpus contribuent à modifier le regard que nous pouvons porter sur les précaires. Une perception singulière de la fluidité, proposée dans les romans du corpus, favorise également une appréciation autre de la condition des invisibles. Le traitement de la représentation par les cartes, et ce dans les cinq romans du corpus, souligne les problèmes de la représentation, directement altérée par les rapports de pouvoir dans le cas de cartes traditionnelles, dans le même temps qu'elle propose des cartes alternatives composées de collections d'objets de l'ordinaire. Notre troisième partie va s'attacher à approfondir la notion d'ordinaire (nous évoquerons l'éthique de l'ordinaire portée en France par Sandra Laugier dans le sillage de la philosophie analytique américaine), en lien avec celle de pouvoir, ce qui permettra de mettre au jour des mécanismes de glissement de la perception, autorisant une modification des regards sur les invisibles.

Partie III

Perception et pouvoir

L'étude des romans de notre corpus sous l'angle spatial nous a conduit à observer que les cartes traditionnelles ne permettaient pas une mise en visibilité des précaires. Soit, elles sont simplement inutiles — à tout le moins insignifiantes — soit elles imposent la grille de lecture du « nous » qui peut s'avérer totalisante, voire oppressante. Nous avons mis au jour la manière dont, au contraire, des cartes constituées de listes d'objets, que nous avons qualifiés d'objets de l'ordinaire, permettent d'amorcer un regard attentif porté sur le « eux ». Ces cartes prennent sens dès l'instant où ces objets sont dans une collection — un arrangement — réalisé par l'humain, qui peut aller jusqu'à donner à ces listes une nature artistique. Se pose ainsi la question de l'ordinaire en lien avec la condition de subalterne.

Dans le chapitre 7, nous allons nous attacher à approfondir la notion d'ordinaire présente dans les romans. Ce sont des narrations de l'ordinaire, qui mettent en scène le quotidien aussi bien qu'elles mettent en avant la valeur du « local » pour éclairer les invisibles. Aborder « l'éthique de l'ordinaire », qui est à l'œuvre à des degrés divers dans les cinq romans, permet de modifier les hiérarchies de perception, autorisant ainsi une mise en visibilité des précaires. Les expériences éthiques vécues par les lecteurs créent une possibilité de regard, dans un effort consenti en miroir d'une écriture exigeante.

Cette inversion des hiérarchies a pour conséquence une dimension politique dans les relations de pouvoir qu'elle met en évidence. Notre chapitre 8, et dernier, va approfondir l'analyse de ces rapports de pouvoir. Les subalternes, outre qu'ils apparaissent, grâce à l'écriture, dans leur singularité, sont perçus au cœur de ces liens de pouvoir, le défaut de perception qui les caractérise prenant dès lors une teinte politique. La littérature, en altérant la perception dominante du sensible, va modifier en profondeur les lignes de perception.

Chapitre 7
L'attention à l'ordinaire

D'un premier abord, essentiellement intuitif, la notion d'ordinaire peut s'entendre dans le sens de quotidien ou de banal, et nos romans incarnent complètement cette première acception. Dans sa monographie sur Graham Swift, Daniel Lea évoque le souci de rendre compte de l'ordinaire chez cet auteur, en l'associant au fait — les choses ont évolué depuis le texte qui date de 2005 — qu'il est peu remarqué par la critique littéraire : « The subject-matter of his fiction also possibly deflects attention : his contemplations of the smallness of ordinary lives […] are tonally distinct from the pyrotechnic ostentation of some of his contemporaries[311]. » (Lea 2005, 3) Ainsi, la notion d'ordinaire en lien avec la littérature connote une position humble demandée à l'écriture aussi bien qu'aux lecteurs. Dans ce chapitre, nous allons commencer par observer les manières dont les romans du corpus sont des narrations de l'ordinaire. L'éthique de l'ordinaire[312], qui sous-tend les romans du corpus, sera à l'origine d'une nouvelle sensibilité et d'un sens du commun qui, en modifiant les hiérarchies de perception, autorisent une mise en visibilité des précaires.

7. A. Des romans de l'ordinaire

Les objets qui constituent les cartes que nous avons qualifiées d'« alternatives » sont des objets ordinaires, de la vie de tous les jours, et nous pouvons approfondir la manière dont les romans du corpus s'attardent tous sur le quotidien des précaires. Que ce soient les trésors accumulés par Vico et Vica, à l'abri sous leur vitrine ou les traces collectionnées par le garçon du numéro 18, tous ces objets sont des éléments de la vie de tous les jours. Ils constituent même une représentation sociale : le fait que ce dernier a pu collecter une valise entière de seringues fournit un indice sur les problèmes sociaux liés au quartier dans lequel se situe la rue de *If Nobody Speaks of Remarkable Things*. Les objets accumulés dans les différentes décharges, que ce soit dans le *wasteland* dans *King*, sur le rond-point dans *NW* ou l'arrière-cour de l'homme à la moustache dans le roman de McGregor, s'ils ne constituent pas des cartes, nous l'avons

[311] « In contrast to the formal subversiveness of Jeanette Winterson, the self-conscious allusiveness of A.S. Byatt and Ian McEwan or the ludic ironies of Martin Amis (authors with whom he is customarily grouped), Swift's brand of intense attention to the detail of daily living and his nostalgic yearning for lost certainties appears old-fashioned and overly scrupulous. » (Lea 2005, 3)

[312] Nous développerons cette notion en nous fondant sur les travaux que Sandra Laugier a consacrés à cette question.

souligné, sont tout de même révélateurs d'un ordinaire de consommation et d'un certain mode de vie consumériste. Dans *Saturday*, les objets de l'ordinaire sont plutôt remplacés par des situations de l'ordinaire. Le roman décrit un samedi *a priori* classique du neurochirurgien Perowne, qui effectue ses rituels de détente : sa journée débute par un jeu de squash avec son collègue, puis il fait des courses, dont on perçoit qu'elles sont pour lui une habitude, en vue du repas du soir ; ensuite, il rend visite à sa vieille mère, et passe assister à la répétition de son fils, qui fait partie d'un groupe de *blues*. Ce sont autant d'activités dont on pressent qu'elles se reproduisent certainement tous les samedis. Même les descriptions de son travail, aussi pointu soit-il, sont associées à des rituels, des répétitions comme le choix de la musique lorsqu'il opère. De fait, les romans du corpus livrent dans leur simplicité des moments de vie banals des personnages, en offrant aux lecteurs des images simples, des instantanés : King qui accompagne ses maîtres en ville pour une journée habituelle d'errance, ses divagations dans la ville, les anecdotes qui lui reviennent en mémoire : la manière dont il aidait son ancien maître à voler de la viande ou l'épisode où ce dernier s'était vu refuser d'être guide à bord d'un bateau, sont des scènes de la vie ordinaire des personnages. Trois des romans du corpus décrivent le quotidien des subalternes un jour de loisir[313], ce qui les éloigne mécaniquement des « *misery memoirs* » qui narreraient la douleur d'un travail oppressant ou l'accablement d'une vie de souffrances. L'ordinaire est alors abordé avec délicatesse, dans ce qu'il permet de porter un regard attentif, pas forcément compassionnel sur les invisibles : la rue de *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, par exemple, est le théâtre des occupations routinières d'un dimanche dans un quartier populaire d'Angleterre. A propos de ce roman, Neal Alexander évoque le : « subtle rhythms of daily routines ». (Alexander 728) *Mothering Sunday* se situe lors d'un jour exceptionnel, il est vrai, le jour de repos annuel des bonnes. Toutefois, il y est fait continûment allusion à leur vie de tous les jours, en particulier dans les tâches ménagères qui constituent leur quotidien et la spécificité de leur condition. *NW* témoigne aussi d'une certaine quotidienneté, que ce soit dans les sections « Visitation » ou « Guest », écrites de manière traditionnelles, ou dans les vignettes, dans lesquelles les images, aussi étranges soient-elle parfois, font écho à du quotidien, revêtant les caractéristiques de tranches de vie.

En présentant les choses ainsi, et elles le sont d'une certaine manière, nous assimilons pour l'instant ordinaire à quotidien[314], si bien que nous occultons le ou les événements qui

[313] Nous venons d'exprimer le fait que l'action de *Saturday* se déroule un jour de loisir pour Perowne. Toutefois, si le personnage est vulnérable, il n'est pas un subalterne et Baxter n'apparaît que dans ses rencontres violentes avec Perowne. Il n'est pas fait part dans le roman de son ordinaire.

[314] Nous n'utilisons pas ici la distinction philosophique entre « ordinaire » et « quotidien » établie par Barbara Formis dans son article « Plaidoyer pour un art (de l') ordinaire ». Elle souligne « l'indétermination du quotidien »

interrompent le cours des choses. Les romans du corpus font pourtant état de tels événements : dans *King* la journée, décrite heure par heure, s'achève par le démantèlement du camp, le roman de McGregor pourrait être qualifié de plan-séquence qui se termine sur l'accident au cours duquel le jeune Shahid est blessé. De plus, dans les parties homodiégétiques, les questions de la jeune fille tournent autour de l'acceptation de sa grossesse, ce qui constitue aussi un événement hors du commun. En outre, le thème de l'accident de voiture est récurrent dans les romans du corpus puisque la journée de Perowne est perturbée par son accrochage avec Baxter, et, dans *Mothering Sunday*, le tournant narratif du roman est constitué par l'accident de Paul Sheringham. L'accident est par définition le moins prévisible des événements. Toutefois, il semble que ces imprévus, s'ils permettent à la diégèse d'évoluer et marquent un avancement dans l'intrigue, ne sont pas des « événements déclencheurs » au sens prêté à ce terme dans l'étude classique des romans. Au contraire, ils constituent plutôt des révélateurs qui mettent en valeur la quotidienneté dépeinte antérieurement à leur occurence. Il n'y a pas vraiment un « avant » et un « après » événement. L'accident dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things* est annoncé dès le début, si bien que, pour les lecteurs, toute la question est de savoir qui est blessé, et le roman s'attache à décrire comment une journée qui avait commencé de manière paisible s'achève par la mise en danger de la vie d'un enfant, plutôt que de montrer comment l'événement ferait dévier le cours des choses. S'il y a un après, cet après n'est pas dans la logique d'un avant modifié par l'événement— sauf peut-être dans *Saturday* où l'accident produit la rencontre avec Baxter, où toutefois, l'événement serait plutôt la révélation éthique de Perowne à la vue de la métamorphose de Baxter écoutant le poème que récite la fille du chirurgien. La réflexion de Sandra Laugier peut nous aider ici à éclaircir cette contradiction. En effet, elle perçoit ainsi le lien entre l'ordinaire et l'événement dans la fiction :

> Le concept de l'ordinaire n'est jamais mieux défini que dans sa perte, si souvent représentée dans la fiction (situations de catastrophe, perte de ce qui fait la trame de l'humain et quotidiennement dans les moments de dissolution des échanges ou du cours de la vie ; situations qui incitent à réaliser et représenter ce qui est perdu : d'une normalité tenue pour acquise et invisibilisée, jusqu'au moment où elle s'effondre, et où il faut alors la réinstaurer, […] Mais dans tous ces cas, la

(Formis 298) par rapport à « l'idée d'ordinaire [qui] paraît bien plus rigide » (298) Elle préfère parler d'ordinaire que de quotidien en raison de son ouverture temporelle (« première raison, donc, l'ordinaire reste foncièrement indéterminé à l'égard de la temporalité selon laquelle les gestes se déroulent » (299)), et au statut de la subjectivité (« si le quotidien est subjectif et individuel, l'ordinaire est intersubjectif et pluriel. » (300)). Nous prenons ces termes dans leur sens courant en considérant le quotidien comme une illustration possible de l'ordinaire, cohérente avec la temporalité et l'esprit des romans du corpus.

> rupture a mis en évidence la vulnérabilité de l'ordinaire, le fait qu'il est toujours déjà perdu ou d'emblée mythologique. (Laugier 2021, 165)

L'accident, présent dans nos romans, est la situation modèle qui représente une rupture du cours de la vie. Il y remplit la fonction que lui prête Sandra Laugier, pour souligner la perte d'un quotidien paisible ou rassurant. Ainsi, l'événement vaut pour la fin de la période qu'il clôt dans le même temps qu'il en éclaire la vulnérabilité.

En outre, dans le roman de McGregor, ce rapport entre l'événement et la narration est porté à son paroxysme puisque l'accident qui blesse l'enfant encadre le roman, il est mentionné dès le premier chapitre de la partie extradiégétique et la narration monte en tension jusqu'à en expliciter les conditions. Le drame qui advient attire l'attention, par contraste, sur tous ces instants, banals et pourtant si « remarquables », de la vie de cette rue. Le récit se déroule comme une sorte de ralenti entre la scène du choc dans le souvenir de la jeune fille, et la description proprement dite du drame. Si l'événement joue un rôle narratif — au-delà de l'effet de suspens — c'est celui de cadrer la vie quotidienne des personnages, si bien que l'insistance est portée sur le quotidien de la rue. Il éclaire l'éphémère et la vulnérabilité des habitants pris dans leur situation ordinaire et intéresse surtout la narration pour ce qu'il révèle de leur quotidienneté. Cette conception, est commune aux romans du corpus : ils ne décrivent pas une crise, ils proposent encore moins de progression narrative à la manière d'un *Bildungsroman*. McGregor va plus loin en portant l'attention, dans le prologue, sur l'éveil d'une rue urbaine, sans même dépeindre les personnages. Ici, l'ordinaire est presque cosmique, à tout le moins naturel, au sens d'appartenant à la nature. La ville est un élément naturel dans le sens de « nature urbaine » (ou *urban nature*)[315] que lui prête Astrid Bracke. La demande d'attention est faite sur les sons : « If you listen, you can hear it. » (McGregor 1) Dans cette symphonie poétique les objets de l'ordinaire contemporain sont encore présents : « The low soothing hum of air-conditionners », « tyres rolling across tarmac », « restless machines in workshops and factories ». (McGregor 1) L'ordinaire, ici, est celui d'un mode du travail peu remarqué, évoqué par métonymie de manière analogue à ce que nous avons observé dans le chapitre précédent. L'attention sollicitée par le détail attire le regard des lecteurs sur des mondes rarement placés

[315] Dans son article intitulé « The Contemporary English Novel and Its Challenges to Ecocriticism » elle définit ainsi la ville dans le roman de McGregor, du point de vue de l'écocritique : « In *If nobody Speaks of Remarkable Things*, then, nature is sometimes much more ambiguous than it seems at first sight: neither nature nor culture, it is an example of urban nature. » (Bracke 428)

sous les projecteurs. C'est ce que souligne Jean-Michel Ganteau dans son article publié dans *Etudes anglaises* et intitulé « Vistas of the Humble: Jon McGregor's Fiction » :

> […] a similar attentiveness to detail is at work in *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, as early as the prologue that calls for a ceaseless consideration of the instant echoing with the invisible activities of the city, in the small hours of an ordinary night:
>
> So listen.
>
> Listen, and there is more to hear.
>
> The rattle of a dustbin lid knocked to the floor [(McGregor 2-3)] (Ganteau 2015b, 179).

L'ordinaire est ici révélateur d'objets, et par métonymie de vies auxquelles il n'est pas prêté attention, qui appartiennent au quotidien, ce qui les rend généralement transparentes aux regards de sorte qu'elles ne sont pas remarquées. La fragilité de l'ordinaire baigne le roman de McEwan. En effet, Perowne, qui est en perpétuelle introspection et qui est le personnage focalisateur du récit, est conscient de cette vulnérabilité de l'instant d'une manière obsessionnelle, au point de ne pouvoir vivre son ordinaire, son quotidien, que dans la perspective de son effondrement proche. L'avion qui perturbe sa matinée est bien sûr symbole de l'angoisse occidentale après le 11 septembre. Toutefois, il incarne également l'anxiété permanente de la perte chez le personnage. Si nous rapprochons le traitement du quotidien réalisé dans *Saturday* de celui à l'œuvre dans le roman de McGregor, où pourtant, nous savons dès le départ qu'un drame a lieu, nous observons une différence profonde : dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, le drame souligne par contraste l'importance du quotidien, sa valeur profonde, inestimable, qui, si elle est ébranlée, n'est pas remise en cause par l'accident. Chaque tableau est une scène de la vie de tous les jours qui ancre les personnages dans la réalité de leur vie. Même le garçon du numéro 18, dont la captation archéologique du quotidien est volontariste, destinée, on le devine, à combler une angoisse, est valorisé dans son activité. Les scènes de la vie de tous les jours entre l'homme aux mains brûlées et sa fille, leurs jeux, sont ses seuls moments de répit. Au contraire, dans *Saturday*, la valeur du quotidien est sapée par la conscience profonde de son évanescence. Perowne n'est pas très différent de sa mère atteinte d'Alzheimer qui ne se souvient pas de l'instant qui précède : il vit dans la conscience permanente de la fragilité de l'instant, et par là même dans l'effacement de cet instant. Il est vrai que sa profession lui permet d'anticiper la décadence de sa mère : « The disease proceeds by tiny unnoticed strokes in small blood vessels in the brain. […] She unravels in little steps. Now she's lost her grasp of the concept of

a gift, and with it, the pleasure. » (McEwan 162) Lui-même vit cette visite à la maison de retraite en anticipant le caractère éphémère de la vie, en une appréhension paradoxalement rétrospective et prospective que lui inspire la photo de ses parents jeunes : « The couple appear vulnerable, easily mocked for appearing not to know that their youth is merely an episode […] ». (161) Dans ce roman de McEwan, l'ordinaire est déjà perdu dans la conscience permanente et aiguë de sa fragilité qu'en a le protagoniste, le quotidien n'y est qu'un sursis dans l'attente des échéances graves de la vie. En ce sens, *Saturday* est peut-être le plus pessimiste parmi les romans du corpus. Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous allons développer cette notion d'ordinaire en liaison avec la visibilité faite sur les invisibles. Auparavant, nous souhaitons continuer à observer les différents aspects de l'ordinaire tels qu'ils se présentent dans les romans du corpus, en prenant le mot « quotidien » dans son sens premier, c'est-à-dire lié à la durée de la journée.

Le choix du jour exceptionnel — celui de la marche pour la paix contre l'invasion de l'Irak dans *Saturday*, de la Fête des Mères dans le roman de Swift ou de l'accident de Lady Di dans celui de McGregor — souligne également l'ordinaire des personnages : l'accident du jeune garçon, mis explicitement en parallèle avec celui de la princesse Diana, renvoie à l'humilité de sa condition, comme nous l'avons vu[316]. Le caractère exceptionnel de la journée consacrée aux mères est relevé avec beaucoup d'ironie à plusieurs reprises pour insister sur la difficulté de la condition des bonnes (« Were all maids being offered rides today? » (Swift 117)) Le quotidien, entendu au sens de banal, répétitif, de la vie courante dans sa simplicité, est aussi une notion temporelle : montrer l'ordinaire de la vie de tous les jours n'est jamais si abouti que lorsque le roman est placé dans le temps du quotidien. La vulnérabilité apportée par la fragilité du quotidien, des scènes de la vie de tous les jours, est accentuée par le fait que les romans se déroulent sur une journée s'apparentant aux « *one-day-novels* » ou « *circadian novels* » modernistes auxquels ils font écho (de ce point de vue, nous avons déjà mentionné la référence à *Mrs Dalloway* soulignée par de nombreux critiques ou à *Ulysses*).

La quotidienneté trouve sa représentation dans le fait que ces récits se déroulent sur une journée : McEwan et Swift le rappellent dans les titres respectifs de leurs romans : *Saturday*

[316] C'est ce qu'évoque Jean-Michel Ganteau à propos de l'ensemble de l'œuvre de Jon McGregor : « […] a sharp attention to the other in his/her singularity and to the ordinary in all its guises seems to typify McGregor's fiction. » (Ganteau 2015b, 178)

décrit le cours d'un samedi type pour le neurochirurgien Perowne[317], le dimanche de la Fête des Mères, s'il est un jour exceptionnel, nous venons de le voir, n'en est pas moins dépeint dans le roman comme la succession d'activités qui ont lieu lors de ce genre de journées insolites qui, dans un souci affiché d'humanité, révèlent, par contraste, la dépendance des bonnes à leur condition. Le bon sens empreint d'ironie de Jane attire notre attention sur ce point : « The docile and dutiful Ethel had decided, as if unequipped for her day of freedom, to return in time even to make the Sheringhams their tea, should they be back early enough to require it. » (Swift 116) Toutefois, si notre attention est attirée sur le fait que son personnage n'est même pas apte à profiter de cette liberté accordée (« Her 'day' with her mother must have been a matter of just a couple of hours, and perhaps, for her own reasons, she had preferred not to stretch it out any longer » (116)), le titre du roman place la diégèse dans ce cadre. *If NobodySpeaks of Remarkable Things* se déroule, également, sur une journée pour sa partie hétérodiégétique. Le rythme temporel de la journée est tellement présent qu'il imprègne le roman dans sa totalité, d'autant plus que, dans la partie homodiégétique du récit, la jeune fille revient continuellement aux souvenirs de ce jour. Comme nous l'avons souligné en introduction en remarquant l'héritage moderniste de *Saturday*, de nombreux critiques ont rapproché ce roman de *Mrs Dalloway*. Le fait qu'il se déroule sur une journée permet d'observer des traits relatifs à ce que Bryony Randall nomme : « the one-day-ness of the one-day novel ». (Randall 591) Dans un article intitulé « A Day's Time: The One-Day Novel and the Temporality of the Everyday », elle montre la manière dont ce format offre la possibilité d'observer la relation entre le déroulement sur une seule journée et l'étude de l'ordinaire de la vie de tous les jours (« the relationship between the single day and the everyday, the study of the everyday » (Randall 591)). Elle souligne le lien entre la quotidienneté dépeinte dans un roman qui se déroule sur une journée (« the one-day novel » (591)) et l'attention à l'ordinaire en ces termes : « Does "casual inattentiveness" always define the everyday experience of everyday life? Many of these novels present days in which heightened sensitivity to microscopic detail (on the part of the narrator or characters or both) does not […] remove what is attended to from the realm of the everyday. » (598) *If Nobody Speaks of Remarkable Things* est emblématique d'un tel roman circadien[318].

[317] Dominique Head relève le caractère journalier de ce roman en le rapprochant des grands romans du courant moderniste : « *Saturday* reveals literary parallels, […], the most pertinent of which is the modernist stream-of-consciousness especially enacted in novels that span in a day, like *Ulysses* and *Mrs Dalloway*. » (Head 2007, 192)

[318] Byrony Randall souligne la forme nécessairement impure d'un roman se déroulant sur une seule journée : « Indeed, none of the novels I describe confine themselves strictly to narrating's a day's events, by which I mean events only taking place on that day. […] *Mrs Dalloway*, of course, includes several personal histories through its "tunnelling" methods; the reader is given, as Miller puts it "the 'story' of *Mrs Dalloway*… something which happened long before the single day in the novel's present." McEwan's *Saturday* employs a similar technique, though unlike *Mrs Dalloway* his novel is focalized exclusively through a single character, meaning we only have

De nombreux détails de la vie ordinaire y sont dépeints, comme le jeune homme qui nettoie ses chaussures ou l'homme qui peint ses volets. Nous avons remarqué que les personnages sont saisis, justement, par leurs activités quotidiennes plutôt que par une description physique traditionnelle. Neal Alexander remarque : « McGregor's narrative technique is perhaps more obviously Woolfian in its dispersive and democratized attention to multiple perspectives and experiences. » (Alexander 725) Concernant notre travail, les caractéristiques « woolfiennes » du roman de McGregor peuvent s'entendre au sens que leur prête Monica Latham dans son article « Variations on *Mrs. Dalloway*: Rachel Cusk's *Arlington Park* » : « Her typically Woolfian narrator focuses on moments of the characters' everyday lives. » (Latham 200) Dans cet article, elle souligne l'influence directe de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf à l'œuvre dans *Arlington Park* de Rachel Cusk[319] et conclut à l'attention à l'ordinaire, au prosaïque, induits par l'écriture de ces romans circadiens : « Like Woolf, Cusk stakes everything on her ability to make art out of the details of ordinary life, applying to the most mundane objects and moments an attentiveness that brings ordinariness to a state of magnetism. » (Latham 211) Nous pouvons remarquer que cette durée d'une journée, qui renvoie forcément, par la force de la synecdoque, à d'autres journées, futures ou passées, plus ou moins identiques, n'est pas teintée de la monotonie, voire de l'accablement inhérents aux romans cités par Monica Latham (« the monotony of their everyday lives » (207)). Le quotidien est toujours empreint de sécurité, de réassurance dans les romans de notre corpus. Il est ce à quoi aussi bien Perowne que Vico et Vica se raccrochent, en protection des dangers qui les menacent. Si dans nos romans l'ordinaire est vulnérable dans « sa perte […] représentée dans la fiction » (Laugier 2021, 165), il reste souhaitable et valorisé.

NW ne se déroule pas exactement sur une journée (nous retrouvons ici l'aspect « impur » du roman circadien), toutefois, toute la partie « Guest » décrit la journée fatale à Felix, à laquelle la fuite de Keisha narrée dans la partie « Crossing » est étroitement liée. Même la partie « Host », celle constituée des vignettes, si elle balaye l'enfance et l'adolescence des deux protagonistes féminines, est une mosaïque de situations journalières de l'ordinaire. Elle est évoquée par David James en ces termes : « […] this prismatic refraction of prosaic events that also takes center stage in [*NW*] » (James 2015, 52). Les événements narrés sur toute cette durée sont liés à des vies de tous les jours, ce qui les transforme en épisodes du quotidien. En outre,

access to one individual history from within. McGregor's *If Nobody Speaks of Remarkable Things* strictly alternates between a narrative of (or within) a single day, and the narrative of his protagonist's discovery of her pregnancy and its repercussions over a number of months. » (Randall 597)

[319] « […] that is to say features and templates of her predecessor's circadian novel, and transposes them to the present-day novel to dissect domestic middle-class suburban life in Britain. » (Latham 194)

des sujets sociétaux comme par exemple le comportement des enfants face à la pauvreté y sont également exprimés par des images prosaïques, comme nous pouvons le remarquer à la lecture de la vignette numéro 15 :

> *15. Evian*
>
> The exact same thing had been achieved with water. When Marcia Blake spotted the bottle hiding under a bag of carrots she cussed Keisha Blake, snatched it out of the trolley and placed it back on the wrong shelf next to the jams. (Smith 181)

Ainsi, le fait de dépeindre des petites gens dans leur vie de tous les jours, au travers de leurs occupations en une journée emblématique, permet de porter un regard sur eux en « sauvant le quotidien de l'anonymité », ainsi que le souligne Chiara Briganti dans son étude de trois romans modernistes féminins qui se déroulent sur une journée, *Mrs Dalloway, A Day Off* qui est une '*novella*' de Margaret Storm Jameson, et *One Fine Day* (1947) de Mollie Panter-Downes (« rescuing the quotidian from anonymity » (Briganti 175)). En d'autres termes, le caractère circadien des romans provoque un regard précis sur leur condition en rehaussant l'humilité des actions dépeintes par la narration.

Un autre aspect de l'ordinaire, qui permettra lui aussi d'aborder la visibilité des subalternes de manière plus large est l'attention au local (en opposition au global), souvent étudiée par la critique littéraire britannique. A propos de la rue dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things,* Berthold Schoene déclare par exemple : « […] exposed rather than sheltered and only sketchily contoured rather than strictly demarcated, daily life in McGregor's street is always already steeped in the noise of the world at large. It forms part of the metropolitan organism of the city rather than existing separately in the form of an excrescent suburban offshoot. » (Schoene 177) L'échelle, humble, du quotidien, donc forcément locale, du regard posé sur les personnages n'exclut pas d'atteindre une portée plus large dans la mise en mots de leur condition. De nombreux critiques se sont penchés sur cette opposition entre le local et le global, surtout lorsque les personnages sont issus de l'immigration. La narration de leurs vies prête généralement au regard des images de leurs origines, ou des pratiques locales qui les rappellent, y compris pour les valoriser. Il n'en est rien ici, le « local » est constitué du quotidien de ces personnes, liées justement par cette vie de tous les jours, comme le fait remarquer Aarthi Vadde[320] à propos des personnages de Zadie Smith :

[320] « Smith's *NW* (2012) is another contemporary British novel that redefines locality in the wake of migration […] » (Vadde np).

> What unites them all [the residents of the estate] in the parlance of the novel is their status as 'local'. To be a local in Smith's novels means to be part of a place that was co-created and whose imagination is still an unfinished project. It is less about nativist insularity than it is about civic care and the storehouse of shared memories that come from living together despite having little in common. Smith's desire to divide locality from homogeneity explains her novel's tittle. A postal code is a state designation not a national one, and the initials NW connect Smith's multicultural estate to no particular ethnos […] » (Vadde np).

Dans son article intitulé « Narratives of Migration, Immigration, and Interconnection » issu de *The Cambridge Companion to British Fiction since 1945,* elle s'attache à décrire les grands courants de l'immigration liée à la fin du colonialisme au Royaume-Uni, ainsi que la manière dont les différentes strates en ont été représentées en littérature. Elle discerne une évolution dans cette littérature de l'immigration en considérant une nouvelle génération — à laquelle appartient Zadie Smith[321]. Elle souligne combien, dans les romans de Smith, l'appartenance à l'arrondissement du nord-ouest de Londres, incarné par le code postal NW, au « local », est centrale ; et il est vrai que, dans ce roman, l'accent est porté sur les liens sociaux quotidiens des personnages à leur quartier, relativement indépendants de leur origine ethnique. Leur « passé » se résume à leur enfance, ou à celle de leurs parents — nous avons vu la nostalgie qu'éprouvent les mères pour un état britannique plus social, les souvenirs du père de Felix dans la maison d'accueil : jamais n'y figure de nostalgie de pays d'origines, ni même de coutumes spécifiques. Les coutumes sont celles des communautés respectives « ici et maintenant », comme en témoigne la présence du carnaval de Notting Hill, élément structurant de la communauté de NW, à intervalles réguliers dans le roman. Le « local » est ce qui permet aux personnages d'exister et nous permet de les voir. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils ont gommé leurs origines. Simplement, c'est la description scrupuleuse et détaillée d'événements au caractère local, observés dans leur quotidienneté, qui permet une vision des personnages dans l'agitation du monde, comme en témoigne ce passage : « Many of the parents are immigrants—from Jamaica, from Ireland, from India, from China—and they can't understand why they have not yet been invited to live with their children, as is the custom in their countries. » (Smith 86)

[321] parmi d'autres comme Peter Ho Davis, Hilary Mantel, David Mitchell, David Peace — d'écrivains nés en Angleterre qui peuvent vivre ailleurs mais dont les romans sont ancrés dans un lieu : « […] what distinguishes them from other global network fictions are their singular setting and carefully constructed sense of place. » (Vadde np)

Vadde souligne l'importance de l'ordinaire chez Smith, qui aborde le sujet de l'immigration en le rendant banal, ce qui a pour conséquence de produire un regard apaisé sur les quartiers peuplés d'immigrés : « […] her novelistic project, begun with *White Teeth* (2000), makes migration and the communities that it grounds look casual and ordinary. » (Vadde np) Le travail de Zadie Smith, qui a pour thème la vie de citoyens issus de l'immigration, dépeint dans ces deux romans les rapports de personnages très liés à un quartier. C'est ce que suggère David James : « Despite its reputation for being emblematic of a new wave of multicultural and migrant fiction, Smith's work has always been distinctly localised. » (James 2013, 205)

David James est le critique qui, nous semble-t-il, s'est penché sur l'articulation entre le local et le global de manière la plus approfondie. C'est ce qu'il évoque au sujet de *NW* : « [The] emphasis on the regionally specific, microsociology of the everyday city […] » (James 2015, 52). Il a consacré deux articles à ce roman, le premier paru dans *Contemporary Literature,* « Wounded Realism » (2013) ; le deuxième dans l'ouvrage *Postmodern Literature and Race*, « Worlded Localisms: Cosmopolitics Writ Small » (2015). Dans les deux, il montre la manière dont, chez Zadie Smith, l'attention au local — qui rejoint, dans le cadre de notre travail, celle portée à l'ordinaire — permet une vision plus large des déplacements de migrants ou de réfugiés[322]. L'expression littéraire autorise une perception des problèmes raciaux ou culturels des migrants en éclairant les problèmes post-coloniaux au prisme de la description de la vie locale et ordinaire de ces personnes, ce que James évoque en ces termes : « […] addressing profound questions of racial difference, cultural displacement and assimilation through narrative actions confined to specific domestic spheres or urban precincts. » (James 2015, 48) Il reprend les termes de David Harvey qui parle de « militant particularism » pour qualifier la démarche de Zadie Smith : « Such is Smith's 'militant particularism', […], an interest in local places as sites for the struggle towards an unromanticized, yet—for that reason— potentially durable cosmopolitan vision. » (James 2015, 52) L'attention aux détails permet justement un regard fécond sur des populations cosmopolites au passé géo-politique plus large. Grâce à son attention à l'ordinaire, la description du 'local' que propose Smith garantit la portée universelle de cette représentation : « Smith's cosmopolitan imaginary, then, is at once unsentimental and vigilant. » (55) A ce propos, James prend l'exemple du passage de la section « Crossing » dans lequel Natalie contemple la ville depuis Hornsey Bridge. Devant cette image qui s'apparente à un tableau cubiste, une femme passe, qui commente la vue (« Beautiful view, said the woman »

[322] « […] narrative fiction seems well suited to engage this question of how to render worldly experiences of racial dis-enfranchisement or cultural displacement while expanding its readers' affective 'scale of compassion. » (James 2015, 47)

(Smith 319)). Nous ignorons si la remarque est adressée à son compagnon où à Natalie, ce qui produit un effet étrange qui sollicite les lecteurs, ainsi que le précise James : « Who cares about such miniscule ambiguities within such a localized scene? Zadie Smith does, and she wants us to care too. » (James 2015, 57) En d'autres termes, l'attention des lecteurs est sollicitée devant la description d'une scène locale (pas exactement banale ici puisque nous sommes devant le « pont des suicidés ») par le biais d'un échange ordinaire.

Pour sa part, Neal Alexander place plutôt l'opposition qui existe entre la singularité du local et l'universalité du global, entre l'ordinaire du local et la totalité du regard porté sur les précaires, souvent cosmopolites dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things*. En effet, depuis le début de ce chapitre, nous associons l'idée d'ordinaire à celle de quotidienneté, ce qui est juste mais insuffisant car les différents aspects de l'ordinaire que nous avons évoqués ne permettent pas de totalement voir les précaires. De manière intuitive, nous pouvons penser que le thème de l'ordinaire est cohérent avec celui de l'invisibilité. En effet, les personnes invisibles ont une vie au mieux ordinaire, souvent accablante, aux yeux du « nous » à tout le moins. Une attention portée à leurs faits et gestes de tous les jours est une condition nécessaire pour permettre de poser un regard sur eux. Il convient toutefois de prendre ici quelques précautions : il ne s'agit pas de penser que ces personnes ont « une vie ordinaire » qu'il suffirait de dépeindre pour parvenir à la saisir en en lisant le récit. Le lien entre précarité et vie ordinaire ne va pas de soi. Nous pourrions imaginer un roman qui offrirait un destin extraordinaire à un SDF par exemple, l'histoire pourrait être attachante mais nous n'aurions pas plus de visibilité sur les précaires. C'est d'ailleurs un peu le principe des contes de fées qui, après la description rapide d'une misère codifiée, permettent à l'héroïne (féminine le plus souvent) de sortir de sa condition[323]. Pour affiner le lien entre ordinaire et visibilité, nous pouvons nous tourner vers la notion d'ordinaire telle qu'elle est proposée par Sandra Laugier. En effet, cette philosophe française s'est beaucoup penchée sur ce sujet en traduisant les textes de la « philosophie du langage ordinaire » (« *Ordinary Language Philosophy* »), en particulier ceux de Cora Diamonds, l'une des philosophes américaines les plus respectées sur ce sujet. Elle propose une nouvelle conception éthique qui s'appuie sur la philosophie du langage ordinaire : « OLP is the basis for redefining ethics as attention to ordinary life and care for moral expressivity. » (Laugier 2015a, 221) Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous allons nous appuyer sur ses travaux portant sur l'ordinaire, pour approfondir la manière dont l'éthique de l'ordinaire peut permettre de voir les précaires.

[323] Nous avons remarqué comment, *Mothering Sunday*, par exemple, était un anti-conte de fée, si bien que ce lien entre le conte de fée et l'ordinaire donne encore plus de saveur au sous-titre, « A Romance », du roman de Swift.

7. B. L'éthique de l'ordinaire

Sandra Laugier se place dans le sillage de Ludwig Wittgenstein[324], philosophe du langage et précurseur de la philosophie analytique américaine, pour expliquer le fait que, s'attacher à l'ordinaire, accorder notre attention à, et surtout, théoriser sur l'ordinaire modifie radicalement les fondements de la philosophie[325] : « La question [n'] est [plus de connaître la « raison ultime » des phénomènes de la Nature, mais] d'instituer un rapport inédit au quotidien dans ses formes. » (Laugier 2021, 166) Partant, décrire et valoriser l'ordinaire peut être un levier pour « voir les invisibles », à tout le moins, une littérature de l'ordinaire peut contribuer à cette tentative. En effet, Jean-Michel Ganteau remarque que le courant philosophique de la « philosophie du langage ordinaire » (ou *Ordinary Language Philosophy*), qui s'attache aux questions du langage, peut offrir un support théorique pour exprimer l'ordinaire. En mettant en correspondance l'ouvrage *The Salt Path*, de Raynor Winn, avec la philosophie du langage ordinaire, il souligne le

> pouvoir de description de l'ordinaire déployé par le langage […] nécessaire pour inventorier, de manière toujours partielle certes, les objets ordinaires. […] Décrire, mais aussi faire partager, faire sentir : loin des abstractions et des décalogues, une éthique de l'ordinaire consiste en l'apprentissage incarné de perceptions bien concrètes, en une pratique quotidienne de l'attention au détail non moins quotidien. (Ganteau 2022, 87)

La philosophie du langage ordinaire nous permet d'ouvrir les yeux sur une écriture de l'ordinaire qui permet aux lecteurs de percevoir les objets et par là même les vies ordinaires. Une telle démarche fait écho à la phénoménologie présentée par Maurice Merleau-Ponty que nous avons évoquée dans le chapitre sur l'éthique : la perception, l'expérience sont au cœur de cette philosophie du langage ordinaire, ce qui place cette démarche en parfaite cohérence avec notre première partie sur l'éthique. En effet, nous nous sommes fortement appuyés sur

[324] « C'est le projet de recherches philosophiques de Wittgenstein : voir l'ordinaire, ce qui nous échappe parce que c'est proche de nous. » (Laugier 2021, 176)

[325] Michel Foucault explicite en ces termes la démarche de la philosophie analytique américaine : « […] on a tout près de nous un certain modèle d'un pareil usage de la philosophie dans la philosophie analytique des Anglo-Américains. Après tout, la philosophie analytique anglo-saxonne ne se donne pas pour tâche de réfléchir sur l'être du langage ou sur les structures profondes de la langue ; elle réfléchit sur l'usage quotidien qu'on fait de la langue dans les différents types de discours. Il s'agit […] de faire une analyse critique de la pensée à partir de la manière dont on dit les choses. » (Foucault 2001, 541)

l'ouvrage *Le Primat de la perception*, de Merleau-Ponty, pour observer les courants éthiques à l'œuvre dans les romans du corpus. Nous avons souligné la manière dont la conception phénoménologique du monde induit une éthique fondée sur l'interdépendance entre les sujets et autorise, en ce qui concerne notre propos, un regard différent sur les précaires. Nous avons remarqué que la perception, facilitée par la lecture, induit une éthique fondée sur une présence corporelle au monde, non sur un code moral abstrait. Cette remarque est en droite ligne avec l'appel au concret de l'OLP, « loin des abstractions et des décalogues ».

L'éthique de l'ordinaire, telle que proposée par Sandra Laugier, est exactement l'éthique qui est à l'œuvre dans les romans du corpus, les objets — y compris au sens premier — de l'ordinaire y sont inventoriés, ainsi que nous l'avons souligné à plusieurs reprises. Nous avons par exemple rappelé plus haut que le thème de *If Nobody Speaks of Remarkable Things* est, somme toute, la description minutieuse et délicate des occupations dominicales ordinaires des personnages de la rue. Neal Alexander souligne l'attention à l'ordinaire qui parcourt l'œuvre de McGregor :

> The fiction of Jon McGregor is distinguished by its attentiveness to the mundane and the profane, the overlooked and the discarded. Provincial and urban in outlook and setting, but absorbed in the apparently trivial details of their character's lives, his novels and stories discover the extraordinary in ordinary routines or relationships while remaining alert to the alienations that inhere in the very texture of everyday life. (Alexander 720)

Nous pouvons en outre remarquer que les objets de l'ordinaire ont un rôle rassurant pour les personnages, comme cela est explicité dans le passage suivant : « […] the others follow him inside, whirling slowly around, gathering the objects they need to keep them safe, cartons of fruit juice and bottles of coke, bars of chocolate and tubes of crisps, tapes, CDs, cushions, duvets, cigarette papers, cigarettes, candles and burners and matches and drugs. » (McGregor 14) Cette simple image suffit à faire écho à des comportements de la jeunesse contemporaine, en soulignant son besoin de réassurance dans sa fragilité, et éclaire d'emblée différemment le caractère immoral de la prise de stupéfiants. Il n'est pas besoin d'initier un débat sur les jeunes et la drogue. Par le biais de la métonymie (les objets jetés renvoyant à celles et ceux qui les ont utilisés) nous avons accès à ces jeunes, dans leur singularité, dont les comportements, aucunement jugés ou valorisés ici, trahissent une grande vulnérabilité. Cette scène, comme beaucoup d'autres dans le roman, est une illustration concrète de ce que Sandra Laugier exprime en ces termes : « This ethics is not founded on universal principles but rather starts from

experiences of everyday life and the moral problems of real people in their ordinary lives. » (Laugier 2015, 223) Cette remarque est extraite de l'article « The Ethics of Care as a Politics of the Ordinary », paru dans *New Literary History*. Si elle cible la spécificité de l'éthique de l'ordinaire, elle est toutefois précédée de : « The idea of an ethics formulated in a *different voice* and expressed in women's voices is 1) an ordinary conception of ethics, and 2) an expressivist conception of ethics. » (223 ; souligné dans le texte) L'expression « in a different voice » fait écho aux travaux que Carol Gilligan a consacrés au *care*, de même que l'expression « expressed in women's voice » ne laisse pas de doute sur le type d'éthique mentionnée ici. En fait, dans cet article, Laugier montre le lien étroit entre l'éthique de l'ordinaire et l'éthique du *care* : « Care is something concrete, embedded in the ordinary details of human life, and it ensures the maintenance, sustainability, and continuity of the human world.[326] » (224) L'éthique du *care*, que nous avons évoquée dans notre première partie devient un corollaire de l'éthique de l'ordinaire[327]. Nous avons montré dans notre première partie la manière dont l'éthique du *care* mise en jeu dans les romans du corpus permet un regard, de plus respectueux, sur les invisibles. Nous avons également mis en lumière le fait que le *care* exprimé dans les romans va jusqu'à prendre en charge la narration, comme dans *Mothering Sunday*, où *c'est précisément la fonction de bonne* du personnage de Jane qui autorise la description des scènes. Sandra Laugier ajoute plus loin :

> Le *care* prend alors en compte ce à quoi on ne *fait pas attention* […] (une première façon d'exprimer le *care,* faire attention à, être *attentionné*). *Attention* serait une traduction possible en français du terme *care* et de son sens éthique *ordinaire* : il faut prêter attention à ces détails de la vie que nous négligeons et qui en font une forme de vie. […] Le *care* se définirait à partir de cette attention spécifique à l'importance *non visible* des choses et des moments.[328] (Laugier 2021, 176 ; souligné dans le texte)

Nous retrouvons ici une autre idée que nous avons rencontrée dans le cours de notre travail, celle de l'attention aux invisibles, qui prend ici une dimension plus large d'attention à

[326] « Such a definition of ethics, which may be called a paradigm shift, requires attention to and repossession of ordinary language, thus transforming the very notion of ethics, enhancing the question of human vulnerability, and connecting it to the vulnerability of language use. » (Laugier 2015, 224)
[327] « […] éthique de l'ordinaire, éthique des vulnérabilités et éthique du *care* sont liées, au sein d'une éthique de l'altérité qui pose comme centrale l'attention à l'autre, invisible ou visible, dans un contexte donnant à expérimenter les interdépendances. » (Ganteau 2022, 94)
[328] « L'enjeu du *care* s'avère épistémologique : il faut mettre en évidence le lien entre notre manque d'attention à des réalités négligées et le manque de théorisation (ou, de façon plus directe, le rejet de la théorisation) de réalités sociales 'invisibilisées'. » (Laugier 2021, 176)

l'ordinaire. Le *care*, l'attention à l'ordinaire, qui permet de prendre la peine de voir, de considérer ce à quoi on ne fait pas attention, ouvre la voie à la mise en visibilité des précaires. L'attention, qui, si l'on reprend les propos de Marielle Macé, trouve son aboutissement dans la considération[329], comme nous l'avons développé dans le chapitre 3, permet de voir les subalternes de manière respectueuse tout en leur donnant une existence propre, en leur reconnaissant de plus durablement une existence sociale. L'éthique de l'ordinaire, par l'attention aux détails qu'elle sollicite lors de la lecture, donne une force à l'éthique de la vulnérabilité car elle permet la considération, de manière durable[330].

Ces notions de visibilité ou d'invisibilité liées à l'éthique de l'ordinaire méritent, en particulier dans le cadre de notre sujet, d'être analysées plus profondément. Laugier évoque des vies « invisibilisées » (176). Ainsi, l'éthique de l'ordinaire serait une réponse possible au « défaut de perception » signalé par Guillaume le Blanc, « ce 'défaut' selon lequel nous ne voyons pas même l'autre comme une chose mais selon lequel nous ne le voyons pas du tout [qui] suppose une économie du visible et de l'invisible qui suscite des formes autorisées de perception et en rejette d'autres. » (Le Blanc 2009, 13) S'attacher à décrire l'ordinaire pourrait permettre de corriger ce défaut de perception, les tenants de la philosophie du langage ordinaire « s'inscriv[a]nt dans un mouvement correctif visant à rééquilibrer les perceptions, à les réorienter et à les aiguiser, afin de mettre un terme au déni de l'ordinaire, ou à tout le moins de le contrebalancer. » (Ganteau 2022, 86)

Dans l'introduction à l'ouvrage *L'Infra-ordinaire*, intitulée « Approches de quoi ? », Georges Perec regrette que « ce qui nous parle [soit] toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire. » (Perec 1989, 9)[331] Les romans du corpus, à l'inverse des romans réalistes traditionnels, chez Dickens par exemple, ou, en France, chez Hugo, qui pourtant dépeignent les petites gens de manière respectueuse mais dans des événements marquants — qui ont certes pour toile de fond la peinture sociale de leurs vies —, s'attachent à mettre en valeur cet ordinaire. La notion d'attention dont nous avons souligné l'importance plus haut pour *voir* les

[329] « Considérer, en effet, c'est regarder attentivement, […] » (Macé 26).
[330] Un exemple de cette force que n'a pas eu l'éthique du *care* dans la réalité est celle des récents confinements, pendant lesquels toute la population applaudissait les soignants lorsqu'elle avait besoin d'eux dans le même temps que les forces de pouvoir leur promettaient une reconnaissance. L'épidémie (temporairement) finie, les problèmes de reconnaissance et de personnel dans les structures de soins se sont reposés de manière plus aiguë encore. L'échelle des valeurs n'a pas été durablement inversée car les rapports de force économiques ont repris le dessus, balayant les velléités éthiques.
[331] « Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel : le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible : le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. » (Perec 1989, 10)

subalternes trouve dans leur narration un ancrage dans l'attention à l'ordinaire, qui permet de transformer le regard et l'importance donnée aux choses. Tous les romans du corpus s'attachent à faire voir, percevoir, ceux et ce qui ne se voient pas habituellement. Nous avons, tout au long de notre travail, observé la manière dont, dans les romans du corpus, le regard était porté sur les invisibles, un regard différent, attentif, en premier lieu un regard qui permet de les discerner ainsi que nous l'avons évoqué dans le premier chapitre. La singularité autorisée par la littérature permet d'emblée de porter un regard respectueux sur les précaires. Ces romans nous invitent à percevoir l'invisible et, par là même, éduquent notre perception ainsi que le souligne Jean-Michel Ganteau :

> Percevoir l'invisible, c'est précisément ce à quoi nous invitent les tenants de la philosophie du langage ordinaire […] le but [de la philosophie du langage ordinaire est de] repérer ce qui, précisément, n'est pas repéré, ce qui, relevant d'objets ou de pratiques ordinaires, se trouve frappé d'invisibilité. C'est donc une éducation à la perception et un apprentissage de l'attention à ce qui est échappe aux regards qu'une éthique de l'ordinaire. » (Ganteau 2022, 86)

Ce regard, proche des personnages, tendre, nous l'avons vu, presque enveloppant, nous permet de discerner chez eux des qualités difficiles à percevoir en position extérieure, comme par exemple de les observer porteurs d'agentivité, voire de courage, ainsi que le remarque Berthold Schoene : « The two portrayals of contemporary suburbia at once celebrate and problematise people's daily struggle for world-creative neighbourliness. » (Schoene 176) Les décrire dans leurs vies de tous les jours les fait nécessairement apparaître sous un jour nouveau, évolutif, actif, puisque ce sont ces qualités qu'ils doivent déployer pour vivre, ou survivre. Percevoir ces qualités, en posant ce regard différent, s'appuie sur la description de scènes de l'ordinaire. Il n'y a qu'en observant l'homme du numéro 20, celui aux mains brûlées, dans ses jeux matinaux avec sa fille, que nous pouvons mesurer la force qui lui est nécessaire pour continuer à vivre ; ou en contemplant l'attention de King pour ses maîtres, dans leur quotidien, que nous nous rendons compte de l'énergie dont il fait preuve pour faire face à l'heure suivante. Ces romans « mett[ent] en crise [le] dispositif de relégation des vies ordinaires […] en suscitant le dévoilement de l'agir créateur des vies invisibles. » (Le Blanc 2009, 192) Dans *Mothering Sunday*, l'ordinaire de Jane est symbolisé par sa bicyclette, « *the second bicycle* », celle qui lui offre une sensation de liberté infinie le jour de la Fête des Mères, nous l'avons vu, qui symbolise son statut à Upleigh. Elle est cachée derrière les buissons lorsque Jane est bonne, amante clandestine, pour être garée bien en vue devant la porte principale, au risque de la trahir, le jour

où elle est « hôte ». Surtout, elle lui sert d'étayage lorsqu'elle apprend la mauvaise nouvelle : « But she wasn't going to faint. She was still clutching the handlebars of her bicycle. » (Swift 108) Ce simple geste, en donnant toute son importance à un objet de l'ordinaire, traduit la nature des émotions, forcément retenues, peut-être même autrement ressenties, réservées aux gens humbles de sa condition. L'économie des mots, la force de l'image, rendent compte de la dignité de Jane face à cette nouvelle extrêmement violente, grâce à un objet affectif certes, mais relevant de l'ordinaire.

Dans son ouvrage *Temps et récit 2, la configuration dans le récit de fiction*, Paul Ricœur s'emploie à une étude détaillée de *Mrs Dalloway*. Dans le sous-chapitre bien connu du chapitre 4, intitulé « Entre le temps mortel et le temps monumental », il s'attache essentiellement à l'étude temporelle de ce roman phare du modernisme[332]. Nous n'étudions pas dans le détail les « *one-day-novels* », mentionnés plus haut, sous leur aspect temporel plus avant dans le cadre de notre travail. Ce qui nous intéresse chez Ricœur est ce qu'il note à propos de la fiction : « L'art de la fiction consiste ainsi à tisser ensemble le monde de l'action et celui de l'introspection, à entremêler le *sens de la quotidienneté et celui de l'intériorité*. » (Ricœur 1984, 195 ; souligné par nos soins) Les personnages sont révélés par leurs gestes, leurs comportements du quotidien dans le même temps que nous avons accès à leurs pensées, le plus souvent par du monologue intérieur et par le recours au procédé du courant de conscience dans le cas de certains romans modernistes, de Woolf notamment. Ricœur précise la manière dont l'appel aux souvenirs contribue à donner de l'épaisseur aux personnages :

> Pour une critique littéraire plus attentive à la peinture des caractères qu'à l'exploration du temps raconté, et, à travers celle-ci, du temps vécu par les personnages du récit, il n'est pas douteux que cette plongée dans le passé […] contribue[…], à côté des gestes décrits du dehors, à reconstruire par en-dessous les caractères dans leur état présent ; en donnant une épaisseur temporelle au récit, l'enchevêtrement du présent raconté avec le passé resouvenu confère une épaisseur psychologique aux personnages, sans jamais toutefois leur conférer une identité stable, […]. (196)

Ce procédé serait celui à l'œuvre dans *Saturday*, dans lequel Perowne est saisi dans ses activités

[332] Il s'intéresse en particulier au « tunnelling process » initié par Virginia Woolf selon lequel, dans le même temps que le récit est « tiré en avant » par le déroulement du temps de la journée, marqué par les coups de Big Ben, il est « tiré en arrière » par « d'amples excursions dans le passé » qui « amplifient de l'intérieur les moments du temps raconté » par les « pensées rapportées » ou les « discours intérieurs » (Ricoeur 1984, 195).

quotidiennes, au cours de scènes dans lesquelles se mêlent les souvenirs ainsi que ses réflexions présentes, l'ensemble permettant une vision assez fine du personnage. Cette technique, parfaitement maîtrisée par McEwan, devenue assez classique, est employée, de manière plus légère dans *King*. Nous avons accès, par bribes, à des périodes de la vie de King ou de ses maîtres, utilisées en particulier, nous l'avons mentionné, pour montrer aux lecteurs que les précaires dépeints dans leur dénuement ont eu une vie antérieure, au cours de laquelle ils étaient capables de faire œuvre. C'est beaucoup moins le cas avec le roman de McGregor dans lequel seulement quelques personnages se remémorent leur passé, le plus souvent traumatique, comme c'est le cas de l'homme aux mains brûlées ou du vieux du numéro 20 qui se souvient de la guerre. Toutefois, la focalisation glissante sur les personnages, que nous avons mis en évidence, est un moyen de porter un regard singulier sur l'ordinaire.[333] C'est ce que souligne Berthold Schoene : « McGregor adapts the traditional novel to enable it better to capture everyday individual and communal existence in the twenty-first century, and he does so by self-consciously pioneering a new mode of focalised representation. » (Schoene 176) Loin de toute tentative de description psychologique, les descriptions de la vie ordinaire ne cherchent à révéler rien de plus que ce qu'elles livrent : l'humanité captée dans sa vulnérabilité par un regard attentif et respectueux, qui serait celui présent dans la mémoire du narrateur disposant de tous les regards des différentes focales de tous les personnages.

Ce roman de McGregor nous semble pousser plus loin l'originalité du regard requis, si nous considérons l'exemple des jeux d'enfants : *If Nobody Speaks of Remarkable Things* souligne la vulnérabilité de l'enfance dans de nombreuses scènes qui mettent en scène leurs jeux, des parties de cricket des jumeaux aux déambulations du petit enfant sur son tricycle. Ces scènes de la vie ordinaire, consciencieusement décrites, rythment la vie de la rue ainsi que la narration. Ce sont des moments de la vie de tous les jours, qui nous semblent naturels et, par là même, échappent habituellement à notre perception. L'échange entre les petites filles clarifie encore la nature de ces descriptions. En effet, alors que l'aînée initie la plus jeune à l'existence d'anges (« do you know what, I can see angels » (McGregor 162)), et qu'il semble dans un premier temps aux lecteurs que ces anges incarneraient l'idée d'une évocation éthique (« The young girl is pulling a frowning face and she says what do they say? / Just things says the girl, […], they tell me things about people, things they can see » (163)), la narration ramène le regard vers le concret de ce que l'on perçoit : sans aucunement se moquer de sa fille (« He says angels?

[333] A propos de la focalisation dans ce roman de McGregor, Daniel Lea observe : « McGregor's use of tableaux facilitates a narratorial omniscience because it enables him to establish a scene and then move within it, assuming a number of perspectival positions and moving his actors around. » (Lea 2017, 206)

He says I do not know, I do not think so but I will keep looking » (238)), l'homme aux mains brûlées, qui est, de par ses souffrances antérieures, la voix respectée du roman, rend la présence des anges à sa réalité première, celle des pigeons qui, pour être les plus banals des oiseaux, n'en sont pas moins « spéciaux » :

> He says do you want to see another special thing, and he points to the rooftop opposite, he says can you clap your hands for your daddy, and when she does so the whole ridgepole of pigeons springs up into the air, ballooning off down the street […]
>
> He says, do you see them now, do you see they do not bump into one another, do you think this is special? and she looks at him and she thinks she should nod so she does. (238)

Ici, une recommandation métafictionnelle est faite aux lecteurs, celle d'en rester à l'apparence des choses, et de trouver leur grandeur dans ce qu'elles sont. C'est ce que Neal Alexander exprime en ces termes : « […] just as the girl's attention is directed from "angels" to feral pigeons, from the numinous to the mundane, so the reader is prompted to consider common, worthless, or boring experiences as stimuli for communication and reflection, as literally *remarkable*. » (Alexander 726 ; souligné dans le texte) Loin de toute transcendance, l'idée est de percevoir le beau, l'utile dans le banal, dans le visible, de valoriser l'ordinaire visible.

Loin de toute mystique, « percevoir l'ordinaire dans ce qu'il a de visible, précisément, demande travail et entraînement de la perception afin non point d'aller au-delà des apparences mais bien de les prendre en compte » (Ganteau 2022, 92) ; ainsi que le rappelle Sandra Laugier en s'inspirant du Foucault de *Dits et écrits*[334] : « The ordinary exists within this characteristic difficulty of access to what is right before our eyes. » (Laugier 2015b, 1044) Ainsi, ce qui est sous nos yeux n'est paradoxalement pas immédiatement perceptible[335]. Cette demande d'attention est explicitement formulée par le biais des personnages, dans la scène où l'homme aux mains brûlées, explique à sa fille :

> He says my daughter, and all the love he has is wrapped up in the tone of his voice when he says those two words, he says my daughter you must always look with both of your eyes and listen with both of your ears. […] He says there are

[334] Michel Foucault indique précisément : « Il y a longtemps que l'on sait que le rôle de la philosophie n'est pas de découvrir ce qui est caché, mais de rendre visible ce qui précisément est visible, c'est-à-dire de faire apparaître ce qui est proche, ce qui est si immédiat, ce qui est si intimement lié à nous-mêmes qu'à cause de cela nous ne le percevons pas. […] le rôle de la philosophie est de faire voir ce que nous voyons. » (Foucault 2001, 540)

[335] « Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est […] ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. » (Perec 1989, 12)

> remarkable things all the time, right in front of us, but our eyes have like the clouds over the sun and our lives are paler and poorer if we do not see them for what they are.
>
> He says, if nobody speaks of remarkable things, how can they be called remarkable? (McGregor 239)

Le texte se fait insistant et nous sentons affleurer comme un « principe » que l'auteur souhaiterait mettre en avant : « He looks at her and he knows she doesn't understand […]. But he tells her these things all the same, it is good to say them aloud, they are things people do not think and he wants to place them into the air. » (239) Cet appel, semé dans les airs, à percevoir le visible, à le valoriser, est le thème principal de ce roman, dont le titre-même est une invitation à observer les choses « remarquables » qui, à tout le moins, le deviennent pour peu qu'on leur prête attention. Cette attention est portée par l'écriture du roman, dans de nombreuses scènes poétiques, nous l'avons remarqué, c'est ce que souligne Daniel Lea :

> However, the unspectacular materiality of stuff is never merely a means to the revelation of a higher order of meaning or truth. Instead, it contains its own quiet beauty and transcendent potential, which, in the correct visual frame, becomes apparent. It is not too grandiloquent to describe McGregor as a *poet of the unregarded* […] (Lea 2017, 212 ; souligné par nos soins).

L'attention aux petites choses peut même produire des miracles, à tout le moins aider la vie à se perpétuer si nous considérons la scène de la « résurrection » de Shahid[336] de ce point de vue. Plutôt qu'une quelconque mystique, le fait que Shahid revienne vers la vie, au moment où le garçon du numéro 18 — celui qui justement collecte et valorise l'ordinaire[337] — jette la statuette à terre, nous semble emblématique de cette force du remarquable.

En effet, « prendre en compte les apparences », peut modifier de manière radicale le regard sur le monde, comme l'explicitent Mieke Bal et Miguel Hernandez-Navarro à propos des œuvres d'art : « Many details of those works we thought we knew so well kept changing in front of our very eyes. Thus, they demonstrated what we call in this volume "becoming visible." In short, that appearance is being and being is becoming. » (Bal et Hernandez-Navarro 12) Cette

[336] « But in the end Shahid does not die […]. As the novel puts it, 'there is an interruption in the way of things, […] something unexpected. Something remarkable' (273). » (Schoene 175)

[337] « But the boy's obsessive compulsive behaviour is not a simple collection of random objects; there is an art to these efforts, and a determination to valorize the ordinary. He describes his finds as 'urban diamonds' […] » (Lea 2017, 209).

proposition inverse la logique même de la représentation — en littérature pour ce qui nous concerne —, la question n'étant plus de dépeindre au plus près l'essence des choses ou des êtres, mais de rendre compte des apparences. Dans *Another Way of Telling: A Possible Theory of Photography,* John Berger précise cette idée à propos de l'agencement des images et du texte : « And there, their ambiguity at last becomes true. The world they reveal, frozen, becomes tractable. The information they contain becomes permeated by feeling. *Appearances become the language of a lived life.* » (Berger et Mohr 2016, 291 ; souligné par nos soins) Ces deux déclarations sur l'art, qui nous exhortent à prendre en compte l'apparence visible comme réalité, sont exprimées, à propos de l'art au sens large, par des personnes qui sont aussi des critiques d'art. Toutefois, Mieke Bal intègre la littérature dans cette étude critique, et Berger était tout à la fois écrivain et critique. Elles nous semblent donc s'appliquer à la littérature, d'autant que nous avons insisté sur l'aspect graphique et visuel des romans du corpus. Ainsi, voir le visible induit une position éthique, voire ontologique, comme le souligne Daniel Lea :

> The habitual and unconsidered shapes of relationships with others still have the potential to be revelatory if they are acknowledged: small acts of loving kindness, moments of tenderness in the run of things, dutiful attention to others, […] even the shared wonder at the torrential rain storm allow McGregor's protagonists breaks in vision which temporarily surprise them into a fresh relationship with the ordinary. And that shift of perception, however brief, carries an ethical importance, for through it the protagonists evaluate their lives as ventures that extend beyond themselves. (Lea 2017, 213)

Dès lors, percevoir et valoriser l'ordinaire permet, plus que de voir l'invisible, de percevoir le visible, d'y être attentif, dans une démarche éthique qui met en jeu la responsabilité de l'écriture, et en miroir, des lecteurs[338], puisque l'attention à l'ordinaire, si éthiquement nécessaire, autorise un regard original sur le monde qui autorise la mise en visibilité des subalternes. Dans sa conclusion à *L'Invisibilité sociale*, intitulée « Le visible et l'invisible », Guillaume le Blanc note que : « Le visible[339] « qui est toujours plus loin » *n'est jamais présenté en tant que tel*. Selon Merleau-Ponty, le visible doit être décrit comme invisible, c'est-à-dire comme ce qui se dérobe au sein même de la présence. C'est pourquoi le visible est constamment

[338] Dans l'entretien qu'il a accordé à Vanessa Guignery, Ian McEwan déclare : « […] the key to any important scene is to get the reader to see it, to *really* see it. » (Guignery 2018, np; souligné dans le texte)
[339] « Voir ne revient pas à disposer d'un étant sous la main, propre à faire surgir la qualité corporelle des choses qui gisent à distance de soi, à procéder à la restitution naturelle du monde devant soi. » (Le Blanc 2009, 193)

relancé par l'invisible, qui est son fonds indifférencié. Du visible à l'invisible, il n'y a donc pas contradiction mais passage à la limite. » (Le Blanc 2009, 193 ; souligné par nos soins) L'étude des romans du corpus, en particulier de celui de McGregor, éclaire ce passage à la limite, en plaçant les personnages en permanence dans cette zone d'invisibilité repoussée. Cette tentative de description du visible ouvre la voie à des techniques littéraires particulières que nous allons tenter de cerner dans le sous-chapitre suivant.

,

7. C. L'écriture de l'ordinaire : l'expérience éthique fictive

« Comment parler de ces 'choses communes', comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. » (Perec 1989, 11) L'objet de notre travail est de tenter de cerner l'univers esthétique des romans du corpus, qui permet de porter un regard singulier sur les invisibles. Nous avons beaucoup insisté sur le rôle de l'attention requise de la part des lecteurs, par divers procédés, en particulier en les intégrant dans les diverses postures éthiques développées. Nous avons montré que la littérature, celle mise en œuvre dans les romans du corpus, est un vecteur privilégié pour voir les précaires. L'attention à l'ordinaire renforce cette capacité. C'est ce que souligne David James dans le chapitre intitulé : « Space and the mundane », de son ouvrage *Contemporary British Fiction and the Artistry of Space: Style, Landscape, Perception* :

> writers have [experimented in recent decades] with the depiction of mundane territories that occasion our workaday routine." […] And because it can inspect the quiddity of ordinary places and the diverse habits they induce, fiction is able to represent those sites/spaces of the everyday which escape the purview of social control. (James 2008, 96)

Tous les exemples que nous avons pris dans le sous-chapitre précédent témoignent de la manière dont la littérature, dans notre cas le roman, provoque cette attention à l'ordinaire. Nous avons également longuement développé la sollicitation des lecteurs par les différents courants éthiques à l'œuvre dans les récits du corpus, présentés dans notre première partie sur l'éthique. Nous souhaiterions ici approfondir le lien entre l'expérience, inhérente à l'éthique de l'ordinaire, et les expériences de lecture que nous avons mises au jour. Sandra Laugier souligne l'importance donnée à l'expérience dans l'éthique de l'ordinaire : « To regain our contact with

experience and find a voice for its expression: this is the definition of an ordinary ethics. » (Laugier 2015, 233) L'expérience, pierre de soutènement de l'éthique de l'ordinaire, peut être vécue de manière artistique, comme le remarque Jean-Michel Ganteau, qui, dans les brisées de Stanley Cavell, souligne le rôle joué par l'art dans l'attention à l'ordinaire : « […] en outre, cette activité descriptive se double d'une fonction expérientielle, dans la mesure où c'est le vécu des spectateurs — partageant l'existence des gens ordinaires sur la pellicule […] — qui se nourrit à la fois de la perception des activités et objets ordinaires mais aussi d'une immersion dans ces derniers et d'un partage de ces derniers. » (Ganteau 2022, 87) Ce qui est énoncé à propos de langage filmique, pour des spectateurs, est également valable pour le langage de la littérature, l'expérience étant dès lors vécue par les lecteurs. Tout au long de notre travail, nous avons relevé, à de nombreuses reprises, le fait qu'ils partageaient, par l'expérience de lecture, et bien sûr humblement, la situation des précaires. Cette position de la philosophie du langage ordinaire permet de clarifier l'impression de partager, accompagnée par la conscience de ne pas être en situation de précarité pour autant, que nous avons identifiée plus haut.

Nous avons longuement détaillé dans notre première partie la manière dont les romans du corpus, travaillés par une éthique de la vulnérabilité, permettaient aux lecteurs, en partageant une expérience fondée sur des impressions de lecture, de percevoir l'expérience des précaires. Nous avons noté que Barbara Puschmann relève la manière dont les lecteurs partagent les émotions et le vécu du protagoniste de *Saturday*, ce qui permettait d'enrichir leur imagination, leur permettant de faire l'épreuve d'une compréhension différente des subalternes. Nous avons de plus montré que les lecteurs, face au brouillage des genres, déroutés par la perte de repères esthétiques, dans *Saturday* ou *Mothering Sunday*, se trouvent en situation de vulnérabilité et comment « la demande d'altérité qui [leur] est faite pour s'adapter à cet entre-deux constitue pour [eux] une expérience dont l'issue constructive n'est possible que grâce à une esthétique caractérisée par sa maîtrise. » (Chap. 2B 81) En outre, nous avons souligné la force des pages finales de *King* qui font éprouver physiquement le refus de tendresse aux lecteurs, travaillés par la frustration que leur procure la scène. Nous avons observé comment le vide et l'exclusion affective qu'ils ressentaient, placés en position d'inutilité, dépassait tout discours théorique, aussi fort et argumenté soit-il, sur la précarité des invisibles. Ce roman de Berger place également les lecteurs en position de personnes dont l'on prend soin car nous sommes bénéficiaires de *care* de la part de King. De plus, il nous permet de vivre une expérience de solidarité lors de notre lecture, comme nous l'avons longuement démontré. Ainsi, nous pouvons sans trop de risque affirmer que *King* est le roman de notre corpus qui joue le plus avec l'expérience éthique des lecteurs. Ils vivent ce que Jean-Michel Ganteau énonce à propos des

protagonistes de *The Salt Path* : « L'attention à l'ordinaire visible que les protagonistes choisissent de repérer relève d'une expérience éthique radicale. » (Ganteau 2022, 93)

Ce qui nous semble plus complexe, dans le cas des romans du corpus, est le fait que, en sus d'assister au vécu d'expérience par les personnages, les lecteurs *vivent* des ressentis analogues, grâce aux techniques d'écriture, comme nous l'avons longuement montré. L'analogie ne réside pas, bien sûr, dans la force et la gravité de la situation, nous avons d'ailleurs souligné que les lecteurs pouvaient se laisser aller à de l'empathie, justement parce qu'ils étaient en mesure de poser le livre, mais dans le type d'émotion vécue, comme le rejet, le *care*, la tendresse, … Les travaux de Paul Ricœur peuvent nous aider à mieux cerner ce procédé. En effet dans *Temps et Récit 2*, il souligne à propos de *Mrs Dalloway* : « […] si le récit est configuré de la façon subtile qu'on va dire, c'est afin que le narrateur […] offre [aux lecteurs] une brassée d'expériences temporelles à partager. » (Ricœur 1984, 192) Il oppose « l'expérience vive des personnages du récit » (191), qui peut toucher les lecteurs par empathie, à ce qu'il nomme l'expérience fictive (des lecteurs), qu'il décrit ainsi : « […] l'expérience du temps[340] ici en question est une expérience *fictive* qui a pour horizon un monde imaginaire, qui reste le *monde du texte*. »[341] (189 ; souligné dans le texte) La notion d'expérience fictive peut s'étendre au vécu éthique des lecteurs, sans se limiter à l'expérience fictive temporelle, puisque, de la même manière que les romans du corpus nous permettent de partager l'expérience vive des précaires par la visibilité qu'ils nous en donnent, dans un rapport classique des lecteurs au roman, ils nous permettent aussi, par la spécificité de cette littérature, de vivre une expérience fictive de la même nature que celle vécue par les personnages. C'est ce que nous avons jusqu'ici qualifié de « partager, bien sûr humblement », ou « partager sur le plan littéraire s'entend ». Lorsque nous sommes expulsés au bord du récit de *King*, nous vivons une expérience fictive d'expulsion. C'est ce que Ricœur précise en ces termes : « L'expression, à première vue paradoxale, d'expérience fictive,[342] n'a donc pas d'autre fonction que de désigner une projection de l'œuvre, capable d'entrer en intersection avec l'expérience ordinaire de l'action : une expérience certes, mais fictive, puisque c'est l'œuvre seule qui la projette. » (190) C'est ce

[340] « Or, l'analyse de cette structure temporelle de type réflexif a fait apparaître de donner pour *finalité* à ces jeux avec le temps la tâche d'articuler une *expérience* du temps qui serait l'enjeu de ces jeux. » (Ricœur 1984, 189 ; souligné dans le texte)

[341] « […] la notion de monde du texte exige que nous ouvrions […] l'œuvre littéraire sur un « dehors » qu'elle projette devant elle et offre à l'appropriation critique du lecteur. » (189)

[342] « Ce que nous appelons ici expérience fictive du temps est seulement l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposée par le texte. C'est de cette façon que l'œuvre littéraire, échappant à sa propre clôture, se rapporte à…, se dirige vers…, bref est au sujet de… En deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection entre cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le monde de l'œuvre constitue ce que l'appellerai une *transcendance immanente au texte*. » (Ricoeur 1984, 190 ; souligné dans le texte)

phénomène qui fait la force de nos romans en proposant une littérature qui permet de percevoir le vécu des précaires par différentes expériences fictives éthiques.

Dans sa démonstration, Paul Ricœur évoque un procédé « d'entassement progressif » d'événements « *infimes* ou considérables » (194). Les coups de Big Ben qui rythment *Mrs Dalloway*, certes marquent l'avancement de la journée, mais « ont leur véritable place dans l'expérience vive que les divers personnages font du temps. » (194) Pour nous, l'entassement progressif d'événements correspond plutôt à une collection progressive d'objets ou même un entassement d'objets au sens propre dans les différentes décharges ou ***wasteland***, tant les romans du corpus sont orientés du côté de l'espace. Nous sommes positionnés du côté des précaires, par l'expérience, et sommes amenés à réfléchir aux attitudes possibles à adopter. C'est ce que Berthold Schoene qualifie en ces termes, à propos du roman de McGregor : « As realist fiction it appeals to our conscience as much as our imagination, yet its chief aim is not to persuade or mobilise the reader. Rather, its aim is to make us see by involving us in an experience—always focalised and yet never entirely by proxy—of the world as it is. » (Schoene 179) Cette citation de Schoene à propos de *If Nobody Speaks of Remarkable Things* synthétise ce que nous montrons ici, à partir de nos analyses : ce roman social, qui fait appel au sens critique des lecteurs, en mobilisant notre conscience par le biais de notre imagination, nous emporte dans une expérience qui permet la perception de la condition des précaires. Dans ce roman, l'expérience de lecture n'est pas directement celle de l'exclusion (du récit) ou de la vulnérabilité par la perte de repères logiques ou esthétiques. Nous avons certes remarqué qu'il nous était difficile de nous faire une représentation de la rue dans son ensemble, et que nos espoirs d'y parvenir grâce à l'esquisse du garçon du numéro 11 étaient douchés. Toutefois, cet aspect de la frustration s'apparente plus à un jeu car elle éveille la curiosité et aiguise l'attention. L'expérience des lecteurs réside plutôt dans la difficulté physique qui est la leur pour accommoder leur vision. Nous avons évoqué à plusieurs reprises l'expérience optique vécue à la lecture de ce roman en mentionnant la perception floue qu'avaient les lecteurs des personnages et l'effort de représentation qui leur était demandé. Ce flou, récurrent, place les lecteurs dans une expérience de concentration nécessaire et de reconstitution active des scènes, qui peut aller, ici aussi, jusqu'à la frustration comme dans ce passage où la vision est sollicitée autour d'une expérience ordinaire :

> I can see a slow-motion image of the beer, frothing from the top of the can, a coil of it rising up like smoke, hanging in the light a moment before spreading flat into the grass and spraying across my lap.
>
> I don't know where that comes from.

> I don't know how I could possibly have seen these details.
> The fizz of the beer popping into sparkles of air.
> Blades of grass straightening themselves as the liquid soaks into the soil. […]
> The brightness of the light. (McGregor 8)

La délicatesse dont nous avons souvent fait mention se retrouve ici, le choc de la voiture étant remplacé par celui de la canette sur le sol. La mémoire de la jeune fille est floue. Cette oblitération du souvenir peut traduire une situation traumatique, nous l'avons vu[343]. Ici, elle place essentiellement les lecteurs en position active de rectifier la focale. Ils doivent se positionner dans l'espace et tenter de reconstituer la scène à partir d'éléments incomplets et flous, de manière analogue à la restitution de l'intrigue qu'ils doivent effectuer à partir des détails parcellaires et désordonnés dont ils disposent, en lisant *NW*. L'expérience devient alors enquête. C'est ce que suggère Jean-Michel Ganteau à propos du roman *The Salt Path* :

> En d'autres termes, le récit constitue un levier essentiel dans notre perception de l'ordinaire et des aspects invisibles de ce dernier car, nous embarquant dans une expérience incarnée, il nous fait mener une *enquête*, dans le sens où l'ordinaire n'est jamais donné mais est le fruit d'un effort d'accès (Laugier 2015c, 72). C'est précisément cette *pratique* de l'enquête à la recherche des singularités de l'ordinaire frappé d'invisibilité que le récit littéraire permet de mener. (Ganteau 2022, 88 ; souligné dans le texte)

L'expérience suppose de se laisser aller à la vivre, d'accepter la sollicitation faite et d'y répondre, ce qui s'opère au prix d'un effort de lecture, comme le souligne cette proposition.

Dans notre première partie, nous avons insisté sur l'effort demandé aux lecteurs, cependant, nous avons signalé qu'ils étaient toujours respectés et même accompagnés, dans une démarche qui va jusqu'à leur faire expérimenter le *care* dans le cas du roman de Berger. Cet effort est récompensé, esthétiquement s'entend, comme le soulignent Barbara Korte et Georg Zipp, à propos d'un autre roman de McGregor : « *Even the Dogs* makes demands on readerly attention and participation, but readers who permit themselves to be drawn into the novel's

[343] Dans son article publié dans *Caliban* et intitulé « Memory into Forgetting and *Vice Versa*: The Creative Uses of the Mundane in Jon McGregor's *Reservoir 13* », Jean-Michel Ganteau ne limite pas l'oubli à l'expérience traumatique, il en met en évidence le pouvoir de « mise en visibilité paradoxale ou indirecte. » (Ganteau 2018c, 115)

chorus of voices are rewarded […] » (Korte et Zipp 77). L'expérience que les lecteurs vivent est gratifiante, leur ouvrant les yeux sur le visible si bien qu'elle modifie leur vision des subalternes. Ils peuvent être déroutés (ou séduits) par un texte devant lequel il n'est pas aisé de se repérer, y compris physiquement, au risque de « lâcher » le roman. Ils sont sur le fil, hésitant entre admiration devant la qualité de l'écriture et difficulté à se retrouver dans la diégèse, la chronologie ou la perception des personnages. La critique littéraire elle-même fait part d'une telle difficulté, lorsque par exemple, David James souligne à propos de *NW* : « […] the first pages give a taste of a narrative that boldly catches the eye, for sure, but is not always simple to follow. » (James 2013, 206) Dans le chapitre intitulé « Notes on *NW* » de son ouvrage *Feel Free*, Zadie Smith elle-même met en parallèle l'effort de lecture avec celui d'écriture dans ses romans, qu'elle situe dans une transcription scrupuleuse des vécus ordinaires :

> […] an 'exercise in style' is not a superficial matter—our lives are also an exercise in style. The hidden content of people's lives proves a very hard thing to discern: all we really have to go on are these outward, manifest signs, the way people speak, move, dress, treat each other. And that's why I try to concern myself with in fiction: the way of things in reality, as far as I am able to see and interpret them, which may not be especially far. (Smith 2018, 248)

Elle lie ainsi la forme de son écriture à la captation de moments ou comportements de l'ordinaire, en soulignant la difficulté de les mettre en mots à l'attention des lecteurs. Ces derniers, qui ressentent cette attitude scrupuleuse à la lecture du roman, sont enclins à fournir à leur tour un effort. Wendy Knepper explicite cet effort demandé aux lecteurs, allant jusqu'à évoquer des nouvelles habitudes de lecture : « Through her spatial poetics, which requires new reading practices, Smith embraces experimentation in order to express alternative, ethically-oriented constructions of locality in a globalizing world. » (Knepper 112) Est à nouveau mentionné ici l'aspect spatial du roman chez Zadie Smith, ainsi que l'attention au « local » — pour nous, à l'ordinaire —, qui est nécessaire pour ouvrir les yeux sur des problèmes plus larges[344]. Cette écriture expérimentale prend naissance dans le cœur de sa démarche qui place l'expérience au centre de la vie de ses personnages, autant qu'au fondement de son écriture, ainsi que le souligne Laurent Mellet dans son article publié dans *Etudes britanniques contemporaines* et intitulé « 'Nothing survives its telling' (*NW*): Redefining the Literary Event

[344] C'est ce qu'indique David James : « Smith invites us to scrutinize what it is we seek to learn—and by extension, what fiction helps us to learn—from closely watching, and imaginatively securing sympathetic connections, to unfathomably diverse condition of subjecthood and subjection at the global scale. » (James 2021, 10)

in the Latest Novels of Zadie Smith, Jonathan Coe, Ian McEwan, Tim Pears and Pat Barker » :

> With Smith the narration of words and events becomes an act. Doing and saying what you do is the first way to make sure things happen, since they are narrated. 'Leah is naming all her actions', writes the narrator, before doing it as well (Smith 8). Sentences themselves are piled up (Smith 9), so that now words become actions, and not just what names actions. (Mellet 2013, np)

Expérience, réalité et narration sont étroitement liées chez Smith, et, comme pour Berger, l'expérimentation chez elle n'est pas gratuite : elle est l'expression d'un souci éthique pour tenter d'approcher l'ordinaire.

Ainsi, l'écriture de l'ordinaire, celle « qui prendrait en compte l'ordinaire comme sujet d'exploration mais aussi comme moyen d'expression » (Ganteau 2022, 85), induit mécaniquement une démarche éthique de la part des lecteurs, entraînée par celle à l'œuvre à l'écriture. Cette position leur permet de « percevoir l'ordinaire », ainsi que le signale Jean-Michel Ganteau : « C'est précisément ce que permettent les arts en général, les arts narratifs en particulier, et parmi eux le récit littéraire : percevoir de manière singulière l'ordinaire dans sa singularité, au-delà des écrans et des apparences. » (Ganteau 2022, 88) Depuis le début de notre travail, nous examinons la spécificité de l'écriture qui permet aux lecteurs de voir les précaires, en lien avec l'expérience fictive qui est la leur à la lecture des romans du corpus. Nous pouvons encore affiner cet examen en considérant l'écriture des romans comme une écriture de l'ordinaire.

Le langage de l'ordinaire est le plus souvent simple, dans la nature des termes employés, dans la construction des phrases, en général courtes. Il peut même être familier, comme c'est le cas chez Smith. Cela ne signifie pas qu'il est « facile », l'attention étant attirée, justement sur la présence de ce langage — nous l'avons montré à propos de *Mothering Sunday* — où l'accent est mis sur les niveaux de langue (« She had many words, by now, that did not enter a maid's vocabulary. Even the word 'vocabulary' » (Swift 31)). A propos de *NW*, Aarthi Vadde relève la nature d'une langue qui capterait l'instant, d'une langue de l'écriture simple, de tous les jours, pour mettre en visibilité les invisibles : « […] Smith's narrative voice suggests it is a fact of life best captured in the arch dissection of demotic speech […] » (Vadde np). Un glissement continu et permanent entre une narration extradiégétique focalisée sur un personnage, par exemple sur Leah dans la section « Visitation », des monologues narrativisés et des dialogues justes, couchés dans le langage des personnages, apporte un éclairage subtil sur les détails de la vie, tout en

gagnant l'attention des lecteurs. Le chapitre 18 de la section « Visitation » (Smith 75-76) en est un exemple d'école. Smith elle-même souligne : « If I have any gift at all it's for dialogue—that trick of breathing what-looks-like-life into a collection of written sentences. Voices that come from nowhere and live on in our consciousness, independent of real people… » (Smith 2018, 250) Dans le cours de notre travail, nous nous sommes parfois appuyés sur des dialogues pour montrer tel ou tel point mais nous n'avons pas explicitement relevé leur qualité dans les œuvres du corpus. Des dialogues vrais, tirés de l'ordinaire, font entendre la voix des personnages qui les prononcent en les plaçant dans des situations crédibles, ancrées dans la vie ordinaire, ce qui, paradoxalement, donne une force et une universalité aux propos tenus, comme lorsque Pauline, la mère de Leah, d'origine irlandaise, remarque : « Oh, I don't bother myself about her. She's perfectly harmless. It says Anglican on the door and it's been Anglican for a thousand years. That's good enough for me. People from the colonies, and the Russian lot, they're superstitious, and who can blame them? They've had a terrible time. Who am I to deprive a person of their comforts? » (Smith 77) Les mots simples, des gens dits simples, organisés dans un texte ainsi travaillé prennent une intensité inégalée.

En d'autres termes, cette simplicité n'est qu'apparente (nous avons souvent employé au cours de notre travail l'expression « apparemment simple »), car elle est placée au cœur d'un travail très élaboré, jusque dans l'aspect graphique de la syntaxe, qui fait amplement appel à une attention visuelle. La narration fait appel chez les lecteurs à une attention visuelle à la matérialité même du texte, et ce dans tous les romans du corpus, sauf peut-être *Saturday* qui, sur ce plan, est plus traditionnel. C'est ce que souligne Berthold Schoene à propos du travail de McGregor :

> In terms of both individual and communal existence, which invariably must coincide, Mc Gregor's world constitutes itself from 'small moments captured and enlarged by the context' (8). This is reflected by the narrative itself, whose structuring principles and appearance on the printed page are designed to assert that every moment, every observation, every movement, every aspect deserves its own indentation, and that the novel as a whole is an amalgamation of segments, distinct in tone, tense and perspective whilst augmenting the same deep-structural matrix of communal connectivity and correlation. (Schoene 169)

Nous avons, à plusieurs reprises signalé le caractère graphique de la mise en page de *NW*, l'alignement vertical du pronom « I » dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, l'impossible mise en mots devant la violence de l'assaut exprimée par un symbole dans King,

les phrases courtes, les lignes espacées dans ces trois romans ainsi que dans *Mothering Sunday*. Tous ces procédés graphiques contribuent à fixer l'attention des lecteurs sur des particularités du texte, qui permettent une attention au détail, dans la droite ligne de l'attitude éthique requise par l'éthique de l'ordinaire[345]. Un point commun à tous nos romans est qu'on pourrait les schématiser par des petits rectangles sur une page : les vignettes sont explicites, même numérotées dans *NW*, des paragraphes très courts, s'enchaînent dans *King* et *If Nobody Seaks of Remarkable Things.* La représentation de l'ordinaire ne peut pas être globale et entière. De même que pour *Mrs Dalloway*, Ricœur souligne que « [l]e narrateur […] se donne le moyen de passer d'un flux de conscience à l'autre, en faisant se rencontrer ses personnages dans un même lieu » (Ricœur 1984, 197), le narrateur du roman de McGregor passe d'un regard à l'autre, au fil des micro-paragraphes. Il s'en tient à ce que voient les personnages, toutefois, il est maître de l'agencement de l'ensemble et de la progression dans le niveau de visibilité. Dans *Les Bords de la fiction*, Jacques Rancière évoque à propos de la littérature qu'il qualifie de « moderne » :

> un tissu temporel dont les rythmes ne sont plus définis par des buts projetés, des actions qui cherchent à les accomplir et des obstacles qui les retardent mais par des corps qui se déplacent au rythme des heures, des mains qui effacent la buée des vitres pour regarder la pluie tomber, des têtes qui s'appuient, des bras qui retombent, des visages connus ou inconnus qui se profilent derrière les fenêtre, […], des minutes qui glissent les unes sur les autres et se fondent en une émotion sans nom. (Rancière 2017, 196)

Les mots « corps qui se déplacent au rythme des heures » pourraient constituer un résumé du roman de McGregor, ou de Berger, tant l'attention y est portée sur les personnages, sur leurs actions ordinaires mais aussi sur leurs mouvements comme dans de nombreux passages de *If Nobody Speaks of Remarkable Things.* Rancière évoque — lui aussi à propos de *Mrs Dalloway* — « un espace-temps inédit où les mêmes événements sensibles s'étendent de proche en proche, affectant semblablement tous les corps et notamment ceux que l'ordre ancien tenait à l'écart ou rendait invisibles. » (198) Dans son accomplissement de la mise en visibilité des corps des précaires, la littérature de l'ordinaire devient performative et porte leur existence aux grand jour, ainsi que l'explicite Jean-Michel Ganteau : « By embracing vulnerabilities in their ordinariness, by soliciting an unflinching attentiveness to the details, hence to the other, the

[345] En même temps, il n'y a pas de défamiliarisation violente qui pourrait être déclenchée par un vertige métafictionnel.

novel[ ] both perform[s] and signpost[s] [its] ethical and political purpose: [it] enlarge[s] the sense of the common by building on the invisibility of the ordinary […] » (Ganteau 2015b, 181). Toutes ces caractéristiques de la littérature de l'ordinaire, loin d'en faire une littérature plate et banale demandent au contraire une forte attention, ce qui place les lecteurs en position de responsabilité[346]. Nos romans répondent à la question de Georges Perec qui s'interroge sur la manière dont la littérature peut aider à percevoir l'ordinaire : « Ce qui se passe chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? »[347] (Perec 1989, 11)

Dans l'article de Michel Foucault sur l'ordinaire, sur lequel nous nous sommes appuyés plus haut, il ajoute : « En tout cas, nous sommes à l'un de ces moments où ces questions quotidiennes, marginales, *restées un petit peu silencieuses*, accèdent à un niveau de discours explicite […] »[348] (Foucault 2001, 543 ; souligné par nos soins). Il associe la marginalité de questions quotidiennes demeurées dans l'ombre au fait qu'elles n'ont pas trouvé de voix. L'ordinaire, invisible, ou visible, trouve rarement une voix, si ce n'est justement dans une littérature qui s'attache à le décrire. C'est ce qu'indique Daniel Lea en ces termes : « Often, the remarkable stands outside the vocal, but McGregor's title points towards the importance of sharing, of bringing into speech that which is ignored. » (Lea 2017, 214) Monica Latham exprime la même idée en montrant comment le roman de Cusk donne une parole au banal : « One lives these[349] moments without questioning them or tracking them down from the dross in which they remain mired. Cusk actually gives the banal a "tongue" to let it speak about the suburban housewives. » (Latham 202) Mettre l'ordinaire en écriture, en littérature, permet de porter un regard dessus, dans le même temps que cela autorise à voir les subalternes et à leur donner une voix. Être attentif à l'ordinaire modifie les cadres de perception. En donnant une

[346] « C'est donc un travail d'attention dans le but de prendre en compte le visible qui est requis : l'une des responsabilités du récit est précisément de décrire ce travail et d'en partager un contenu expérientiel […] » (Ganteau 2022, 92).

[347] « Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. » (Perec 1989, 11)

[348] « La folie et la raison, la mort et la maladie, la pénalité, la prison, le crime, la loi, tout cela est notre quotidien, et c'est ce quotidien-là qui nous apparaît comme essentiel. » (Foucault 2001, 543). L'article date de 1978 et des sujets comme la folie, la détention, commençaient à devenir des sujets de débats ou de luttes.

[349] « Georges Perec's definiton of "infra-ordinary" as the most insignificant and imperceptible banal events that happen and recur every day: "the banal, the quotidian, the obvious, the common, the ordinary, the infra-ordinary, the background noise, the habitual" (Perec 11-12). » (Latham 202)

parole à l'ordinaire, on confère une voix aux invisibles[350]. Dès lors, décrire l'ordinaire prend une dimension politique, comme le souligne Berthold Schoene à propos de *If Nobody Speaks of Remarkable Things* :

> It is here that the […] novel […]—seemingly so focused on the ordinary, private and suburban—reveal[s] [its] larger politic potential.[351] […] A cosmopolitan world politics loath to impose any one grand scheme of emancipation or universal salvation upon the world in its totality must learn to listen in on humanity's actual heartbeat, the everyday trials of both private self-authentication and local conviviality that play themselves out at community's most fundamental, grassroots levels. (Scoene176)

L'éthique de l'ordinaire éclaire la responsabilité de décrire et valoriser cet ordinaire. Sous cet angle, apparaît le pouvoir de la littérature pour permettre un regard sur les subalternes. L'éthique de l'ordinaire prend dès lors une dimension politique, en inversant les hiérarchies[352]. Dans le prochain chapitre, nous allons nous attacher à étudier ces rapports de pouvoirs liés à l'invisibilité et, en nous appuyant sur l'exemple des romans du corpus, à montrer la manière dont la littérature peut les mettre en évidence, et, pourquoi pas, les modifier. C'est ce que souligne Sandra Laugier : « Le recours à l'ordinaire a une dimension démocratique, dans sa mise en évidence du commun, et l'esthétique de l'ordinaire rejoint le politique […] » (Laugier 2021, 166). En décrivant et en valorisant l'ordinaire, la littérature peut modifier le regard sur les précaires en ouvrant nos yeux sur les rapports de pouvoir qui imprègnent ces phénomènes d'invisibilité.

---

[350] Le sociologue Patrick Cingolani dans l'ouvrage intitulé *Sans visages, l'impossible regard sur le pauvre*, coédité avec Arlette Farge souligne à propos des chômeurs : « […] on dira que les militants contribuent certainement plus au processus de reconstitution d'un *sujet* et d'abord d'un *sujet parlant sa situation* que toutes les techniques pavloviennes rêvées par quelques-uns. Les luttent sur le quotidien, la création de lieux où […] on vous « prend comme un être humain, comme quelqu'un d'utile », collaborent mieux à la reconstruction de *l'être parlant* que toute les formes d'actions administratives […] » (Cingolani 153 ; souligné dans le texte). Sa remarque sociologique valide, dans un domaine différent, le fait que c'est la mise en mots du quotidien qui permet de donner une voix aux précaires.

[351] « […] one would err greatly to regard […] McGregor's suburban novel[.] as [an] apolitical exercise[.] in purely aesthetic or quaintly localist navel-gazing. [Its] rejection of uniformity and communal consensus is fiercely political, and so is its repudiation of dissent and ostracism as a stepping or falling out of community. » (Schoene 178)

[352] « Redefining morality on the basis ability of human *experience* may thus help in rethinking the theorical stakes of care. » (Laugier 2015, 236; souligné dans le texte)

Chapitre 8
Un autre regard

La réflexion menée dans le précédent chapitre a pour conséquence de mettre en évidence des rapports de pouvoirs liés à l'invisibilité. L'éthique de l'ordinaire permet la prise de conscience de ces liens de pouvoir, l'attention à l'ordinaire pouvant contribuer à inverser les hiérarchies. Si nous considérons l'étude du visible et de l'invisible réalisée par Guillaume le Blanc, il convient de noter qu'il « fait un pas de côté » (Le Blanc 2009, 195) par rapport à la phénoménologie de Merleau-Ponty en lui apportant une composante sociale :

> Ils [le visible et l'invisible][353] surgissent également comme des qualités sociales construites dans le monde social, conférant aux vies solidité ou, au contraire, les précipitant dans la fragilité. Ainsi, *le visible et l'invisible sont-ils des constructions sociales* et non pas seulement les formes transcendantales de l'apparaître et du disparaître attachées à la plasticité des vies. (194 ; souligné par nos soins)

Le « défaut de perception » n'est pas dû à un manque de lumière naturelle[354]. La perception des subalternes prend dès lors une teinte politique : voir les invisibles, voir ce qui est habituellement hors du champ de vision, requiert de percevoir les rapports de pouvoir qui régissent les regards. La mise en invisibilité peut même parfois être volontaire, si bien qu'elle peut aller jusqu'à un comportement actif du « nous ». Si l'on songe, par exemple, à la formalisation, à la structuration des codes de comportements des bonnes, telles qu'elles apparaissent dans le roman de Swift, on prend conscience des codes sociaux implicitement en vigueur. Ce chapitre va permettre de développer cette idée, ce qui aura pour résultat d'expliciter le rôle de la littérature dans cette tâche.

[353] « Je souhaiterais souligner, au terme de cette étude, que le visible et l'invisible n'attestent pas seulement du pouvoir de déambulation des existants dans le monde qui, pour n'être nullement contraints par un ordre du monde, peuvent le tourner, le retourner et ainsi retirer les assises du visible en le précipitant dans l'invisible ou défaire sa stabilité apparente. » (Le Blanc 2009, 194)

[354] « La relégation sociale spécifie les formes de l'invisibilité sociale à l'origine d'un type particulier de déshumanisation. C'est elle qui crée les conditions de possibilité du « défaut de perception » des vies subalternes […] » (15).

8. A. Les relations de pouvoir

Il convient dans un premier temps de se pencher sur les rapports de pouvoir présentés dans les romans du corpus. L'invisibilité des personnages est liée à leur position de subalternes, au fait, justement, qu'ils n'ont pas de pouvoir ; en tant que subalternes, ils sont soumis à la « relégation »[355] (14). C'est justement parce qu'ils n'ont pas de pouvoir que les invisibles ne sont pas perçus. Par exemple, Robin Lippincott, dans son article publié dans *The Literary Review: An International Journal of Contemporary Writing* et intitulé « One Big Canvas: The Work of John Berger », souligne le fait que les personnages de Berger sont essentiellement des gens sans pouvoir : « Berger's preference in his art criticism and in his fiction has always been for content, and the content that Berger often treats in both is a concern for the underprivileged, those without power. » (Lippincott 135) En effet, les personnages de *King* sont des sans domicile fixe qui n'ont aucun pouvoir dans la société, et par conséquent n'ont pas celui d'être vu. Dans l'introduction, nous avons défini les subalternes comme des individus qui ne sont pas perçus (vus ou entendus) si personne ne parle pour eux. Leur caractéristique d'être sans pouvoir est implicite depuis le début de notre travail. A ce stade d'avancement de notre étude, il est utile de l'expliciter : le « défaut de perception » de Guillaume le Blanc s'applique à des personnes qui n'ont aucun pouvoir, plus précisément qui sont prises dans des rapports de pouvoir, à la mauvaise place. Dans son essai, souvent cité, « La Vies des hommes infâmes », Michel Foucault a rassemblé des traces de jugements et de lettres de cachet concernant des petites gens qui vivaient aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, pour sauver de l'oubli des vies « qui sont comme si elles n'avaient pas existé » (Foucault 2001, 243). Il déclare dès le début de son essai : « J'ai voulu en somme rassembler quelques rudiments pour une légende des hommes obscurs, à partir des discours que dans le malheur ou la rage ils échangent avec le pouvoir. » (241) Les subalternes, dans la situation extrême qui devait être la leur à cette époque, étaient déjà placés au cœur d'une relation de pouvoir, et leur trace, à l'instant où cette relation est devenue visible, ne doit son existence qu'à une interaction avec le pouvoir. Les romans du corpus mettent en scène ces personnes, subalternes, sans pouvoir et ils nous les présentent, d'une manière traditionnelle, à leur place dans la société. Il convient tout d'abord de remarquer l'existence des rapports de pouvoirs dans le monde des personnages qui reflète le nôtre. Ils sont soulignés par des procédés narratifs classiques, comme la description de leur situation, les dialogues, ou par des réflexions omniscientes qui émaillent les romans, en accusant cette imprégnation sociétale

[355] « Par relégation, il faut entendre l'expulsion d'une vie hors des espaces consacrés. […] Le phénomène de relégation ne peut être compris que depuis la relation de pouvoir qui le constitue comme tel. » (Le Blanc 2009, 14)

de pouvoir, comme par exemple dans *Mothering Sunday,* où une remarque à caractère psychologique, se révèle être une mise en avant de rapports de classe, intégrés au point de sembler naturels : « She had always, especially in the early days, out-clevered him. It was what he wanted, she knew it, to be out-clevered, even in some way commanded. Though it could never be said of course, or even suggested. » (Swift 11) Ici, les rapports de classe, qui ne peuvent pas être théorisés par Jane, transpirent toutefois dans ses remarques pleines de bon sens. Ils impactent jusqu'à la vie de tous les jours, la vie ordinaire : « She herself would have the second one [bicycle]. She might be at Upleigh inside fifteen minutes. Though there was still the matter of formal permission […] » (14). Emprunter une bicyclette nécessite une autorisation, fût-elle formelle. Par la technique du monologue narrativisé, toujours de cette voix narrative légèrement décalée de la sienne propre, les relations de pouvoir tournent à son avantage, dans la logique qui est celle de son personnage tout au long du roman :

> But she, Jane Fairchild, would not have to answer any questions. Why would she? She was only the maid at Beechwood, not even at Upleigh. She had simply ridden off on her bicycle, and gone nowhere near, as it happened, the scene of the accident. […] And she had never heard […] as she wandered naked around that house any distant 'crump'. […] Though she had heard the telephone ring. (Swift 110)

Par l'invisibilité due à sa classe sociale, qui lui confère une non-existence, elle ne sera pas inquiétée par la police. A cet instant, un petit frisson d'angoisse distanciée assez jouissive parcourt l'échine des lecteurs lorsque la romance frôle le roman policier. Pascale Tollance met en avant la dimension politique de ce roman de Swift : « The political dimension of *Mothering Sunday* can be found in the way it challenges narrative and linguistic hierarchies as well as social hierarchies […] » (Tollance 2019, np). Nous avons par exemple souligné dans le chapitre 1 qui porte sur la singularité, la manière dont le personnage de Milly, qui écorche les mots, est promue de sa condition de cuisinière à celle de personnage de roman, ce qui a pour effet d'inverser la hiérarchie des niveaux de langage, mettant ainsi le personnage en valeur aux yeux des lecteurs.

Dans *King*, le pouvoir est mentionné de manière encore plus claire comme une composante constitutive des sociétés néo-capitalistes, comme dans l'analyse très fine qui en est faite par le narrateur-chien qui déambule dans la grande ville, dans une parabole sur le vol :

> People used to get alarmed when they saw a dog running alone in the street. It reminded them of theft. Today the little alarm created by a running dog is more

> reassuring than the screeching alarms of parked cars and shop windows and wired residences even when nobody is tampering with them. Today, everything is disappearing, yet there's no thief visible since the thieves are offshore. This has made the dog's little alarm almost welcome. (Berger 60)

L'image lucide, empreinte d'ironie triste joue sur la vision de l'idée de vagabondage telle qu'elle est décrite par Bauman, au travers de celle du chien ; elle glisse vers une forme de littérarisation de l'alarme qui, liée à la répétition, ramène les lecteurs à la réalité de nos sociétés. Pousser à peine la logique d'une nostalgie sociétale permet d'identifier un rapport de pouvoir et de l'analyser sommairement certes, mais de manière très claire et efficace. Le procédé fait, ici encore, appel à la perception des lecteurs qui, en cherchant le voleur dans leur champ de vision, intègrent la réflexion omnisciente. L'image est forte tout en étant légère car ce sont les lecteurs qui, une fois de plus sont actifs et font le travail. Elle n'est pas assénée, certes peu argumentée, prise pour acquise, contrairement à *Saturday* dans lequel des débats sur la légitimité des différents pouvoirs constituent la matière d'une grande partie du roman. Si les rapports de force y sont présents (même si Perowne y est peu sensible : « Theo says, 'You humiliated him. You should watch that.'/ 'Meaning what ?'/ 'These street guys can be proud. Also, Dad, I can't believe you and Mum have never been mugged.' » (McEwan 152)), les rapports de pouvoir y sont essentiellement évoqués lors de considérations géopolitiques sur l'ordre mondial. En particulier, la nécessité de la guerre en Irak est au centre des débats, puisque le samedi pendant lequel se déroule le roman est celui de la grande manifestation contre l'intervention de la coalition regroupée derrière les Etats-Unis. Perowne, dans la considération permanente des différents points de vue qui le caractérise[356] évoque le pouvoir arbitraire de Saddam Hussein, suite à la rencontre du Professeur Taleb qui a fui l'Irak :

> Henry became acquainted with the sickly details of genocides in the north and south of the country, the ethnic cleansing, the vast system of informers, the bizarre tortures, […] Miri was right, it really was a republic of fear. Henry read Makiya's famous book[357] too. Perowne knows that when a powerful imperium

[356] Ici, l'empathie, qualité éthique prêtée à l'acte de lire par Suzane Keen (« books often tacitly ask readers to step in the character's shoes » (Keen 18)), que nous avons évoquée dans le chapitre 2, s'élargit à la prise en compte des différents points de vue sur le pouvoir.

[357] « Kanan Makiya, intellectuel irakien de la diaspora, s'est notamment rendu célèbre pour son ouvrage *Republic of Fear* (*La République de la peur*), publié sous le pseudonyme Samir Al-Khalil, où il dénonce l'atrocité du régime de Saddam Hussein. Le livre est d'abord passé inaperçu lors de sa sortie en 1989, mais est devenu un best-seller après l'invasion du Koweït en 1990, propulsant son auteur sur le devant de la scène. Il a ainsi été mis en avant comme l'un des Irakiens de la diaspora soutenant activement l'intervention américaine en Irak en 2003. » (https://www.nonfiction.fr/article-138-kanan_makiya__la_fin_dun_reve.htm. consulté juin 2022.

> […] makes war and claims just cause, history will not be impressed. He also worries that the invasion or the occupation will be a mess. (McEwan 72)

Il est, en outre, intéressant de relever que ses réflexions géopolitiques ont souvent pour origine la vision de personnes cosmopolites qui déambulent dans Londres[358], ainsi que le souligne Monica Girard : « The sights displayed before his eyes always generate more profound thoughts about the state of the world. » (Girard 45) Toutefois, ces considérations directement politiques, si elles existent (McEwan 126) ,sont plus convenues et ne mettent pas forcément en évidence des rapports de pouvoirs[359]. Ces derniers sont surtout mis en avant par la diégèse, l'« histoire » des personnages qui, à l'instar de King, en ont une conscience aiguë, comme cela est illustré dans une scène où il fait montre du rapport de force présent dans les relations humaines, sans forcément de méchanceté, auprès de enfants[360] : « She takes the carton out of her knapsack, opens the lid, and places half a Big Mac on the ground for me. […] I wolf the Mac and make off. / None of them is laughing any longer. » (Berger 62) Dans le roman de Berger, le pouvoir dominant, celui oppressant de la société néo-capitaliste vis-à-vis des subalternes, est bien sûr visible dans sa brutalité nue et son indifférence lors de la scène du démantèlement du camp. Il est incarné par les gardes armés : « Guards with their FAMAS submachine guns. Their officer was sitting in the driving seat of the jeep. He looked as if he was reading. » (154) Les agents du pouvoir sont les engins mécaniques qui, pour leur part, éclairent les invisibles d'une lumière intrusive et destructrice :[361] « The guard climbed up to switch on the searchlight, and he maneuvered the beam with great deliberation […], and the beam swept slowly over the coat. » (154) Cette lumière faite sur les invisibles est celle qui opère communément, déshumanisante, éblouissante, ne permettant pas de les voir. Elle n'est pas celle d'un regard respectueux, elle est à l'opposé du faisceau de lumière imaginé par Michel Foucault, qui a été nécessaire pour amener les hommes infâmes dans notre champ de vision : « Pour que quelque chose d'elles [ces vies] parvienne jusqu'à nous, il a fallu pourtant qu'un faisceau de lumière, un instant au moins,

[358] Elle cite la vision de Chinois devant l'ambassade de Chine qui déclenche chez lui toute un cheminement de pensées sur les droits de l'homme dans ce pays (McEwan 123). Il est vrai qu'il y a plusieurs autres exemples de ce mécanisme.

[359] Des réflexions de ce type sont aussi présentes dans *NW*, un peu plus directement politiques, par la voix de Phil, qui appartient à la génération des mères : « It's my opinion—the wife thinks I have too many, but there you are. This new lot in here, they just don't want to know. […] just shut your mouth and buy a new phone—that's how people are round there these days. They're not organized, they're not political […] » (Smith 113).

[360] La scène dans laquelle il affronte deux hommes qui menacent le camp est une parabole sur le rapport de force stratégique, presque politique : « My advantage is that they are two. […] As soon as they are more than one, men get distracted. […] And they glance at each other, as I hoped, during a fraction of second. » (Berger 51)

[361] Georg Zipp indique : « […] they are obliterated as soon as they become visible in the spotlight of the bulldozer which makes them homeless, again. » (Zipp 168)

vienne les éclairer. […] Ce qui les arrache à la nuit où elles auraient pu […] rester, c'est la rencontre avec le pouvoir […] » (Foucault 2001, 240). Cette rencontre est de même nature que dans *King*, empreinte de violence et d'arbitraire. La différence réside dans le fait que, dans les travaux de Michel Foucault, l'éclairage sur ces vies vient après-coup, dans l'acte de collecter et de rendre ces lettres accessibles à un public, de la même manière que les romans mettent en lumière les invisibles par l'écriture, comme nous y reviendrons plus loin. Dans *King*, le faisceau de lumière symbolise la lumière que le pouvoir exerce, il est menaçant, il fait acte de violence : « The guards wanted to show everybody who was hiding that they were going to be swept out. » (Berger 155) Ce pouvoir veut non seulement supprimer les subalternes du champ de vision, mais en sus, montrer qu'il le fait. Nous retrouvons ici un lien avec l'idée de monstre, évoquée dans le chapitre 4, qui porte sur les lieux des romans. L'aspect monstrueux d'un pouvoir qui déloge les précaires réside aussi dans le fait qu'il souhaite le montrer, attirer le regard mais aussi avertir. Il n'est plus question ici de souligner un regard inapproprié porté sur les subalternes sur un plan éthique, mais de qualifier la menace, en montrant sa véritable origine. Le texte poursuit ainsi : « The two guards approached Danny's place and tore down the blanket—it was a grey one with a red line of little squares at its head and foot—the blanket was hanging over the entrance which Danny had cut out of his container's metal wall. » (156) L'image de la vulnérabilité de la porte en tissu, destinée à tenir chaud, relevant d'un mouvement de *care*, face à des gardes armés, parle d'elle-même. Il est intéressant de remarquer que l'endroit détruit est appelé « Danny's place » dans le texte, ce qui conforte le sens de *home* que contenait ce lieu si nous nous référons à notre deuxième partie. Il convient aussi de noter que ce qui rehausse la violence de cette scène est l'attention aux détails, à la texture de la couverture qui porte à notre attention la précarité des subalternes au moment de leur destruction, grâce à la précision délicate de la description d'un objet fragile, de l'ordinaire, dont la dimension esthétique est mise en valeur[362]. Cette scène, si elle est simple et « parlante », est emblématique du style de Berger qui consiste à employer des images précises et poétiques au plus fort de la violence. Ici, le rapport de pouvoir est montré grâce au lieu (*place*), car il s'exerce par la destruction du *home*, au nom de la nécessité de libérer le terrain pour la construction hypothétique d'un stade. Ce passage fait écho à notre deuxième partie dans laquelle notre étude sur les « lieux » et les « endroits » portait en elle la mise en évidence des rapports de pouvoir au cœur de la place faite aux subalternes, ce qui nous conduit à approfondir les rapports entre espace et pouvoir à l'intérieur de nos

[362] Pendant l'attaque du campement, Vico confie à King (et aux lecteurs) : « Demolish, demolition, gone. Demolish so there's nothing to be seen. Like you can no longer see the stars Vica painted on the wall. » (Berger 174) Ce passage illustre de manière poétique et condensée tout ce que nous venons de développer à l'instant.

romans.

Outre cette mise en lumière des rapports de pouvoir réalisée par des procédés que nous pourrions qualifier de classiques, ceux qui imprègnent les romans du corpus apparaissent essentiellement par le biais du rapport à l'espace. Notre étude sur l'espace portait en filigrane ce rapport de pouvoir, qui affleure dès que l'on aborde l'étude des romans au travers de la critique spatiale. Dans la deuxième partie de cette étude, nous avons par exemple souligné la connotation dévalorisante dont ceux qui se vivent comme « dedans », affectent les sans-abris (*home-less*). Elle dépasse, dans le regard qui leur est porté, le fait de ne pas avoir de toit, et recèle une appréciation morale. Cette appréciation fait du *homeless*, une personne « hors-lieu » (*out-of-place*), située en position d'exclusion. Cette idée s'appuyait sur les travaux de Tim Cresswell qui, lorsqu'il qualifie les sans-abris de symptômes, ainsi que nous l'avons relevé dans notre chapitre 4 sur les lieux des romans, renvoie immédiatement à une vision globale des rapports de pouvoir[363], à la responsabilité de la société régie par ces rapports[364]. Dès lors la problématique est inversée et devient politique : les germes de l'exclusion sont dans ces sociétés, ce sont elles qui excluent et la place des subalternes est à considérer sur un plan autre que la peur, la culpabilité ou même la compassion. Les subalternes sont symptômes de dysfonctionnements sociétaux. Dans l'ouvrage *Postmodern Geographies*, Edward W. Soja attire l'attention sur la force des rapports de pouvoir dans la distribution de l'espace, et ce, souvent sans que nous ne nous en rendions compte :

> We must be insistently aware of how space can be made to hide consequences from us, how relations of power and discipline are inscribed into the apparently innocent spatiality of social life, how human geographies become filled with

[363] Nous avons aussi souligné le lien que Zygmund Bauman établit entre l'apparition de la figure du vagabond et la crise du pouvoir et de l'ordre social dont il est le symptôme (« […] the vivid and ubiquitous symptom of the crisis of power and social order. » (Bauman *Legislators and Interpreters*, 43; cité dans Cresswell et Merriman 249))

[364] Dans son article « The Ship of Fools: Precarious Lives in 1660s/1980s England », tiré de l'ouvrage. *The Humble in 19th to 21st Century British Literature and Arts*, Corina Stan étudie le roman de Rose Tremain, *Restoration. A Novel of Seventeenth-Century England*, à la lumière des correspondances dans les rapports de pouvoir entre la Restauration anglaise et l'Angleterre thatchérienne. Elle souligne la manière dont ce roman met en évidence le besoin de la classe dominante (aux deux époques) d'invisibiliser les symptômes que constituent les précaires : « And in 1683, Sir Matthew Hale's *Discourse Touching Provision for the Poor* articulated eloquently the new, moral significance of *making poverty invisible*, a task of the first order for the English as Christians (Foucault 83). Poverty *had to be eradicated because it was the living manifestation of society's weakness*, pointing an accusing finger at the failure of English people to fulfil their Christian duties. » (Stan 169 ; souligné par nos soins). Elle cite Foucault : « Une expérience du pathétique allait naître qui ne parle plus d'une glorification de la douleur, ni d'un salut commun à la Pauvreté et à la Charité, mais qui n'entretient l'homme que de ses devoirs à l'égard de la société et montre dans le misérable à la fois un effet du désordre et un obstacle à l'ordre. » (Foucault *Histoire de la folie à l'âge classique*, 83-84 ; cité dans Stan 169)

politics and ideology. » (Soja, 6)

Nous verrons un peu plus loin que la littérature, celle illustrée par les romans de notre corpus permet cette vigilance du regard[365].

En outre, les hétérotopies, présentes dans les romans, auxquelles nous nous sommes référés dans le chapitre 4, qui sont des lieux « dans lesquel[s] les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (Foucault 2001, 1575), recèlent déjà par cette caractéristique de définition une capacité de mettre en évidence les rapports de pouvoir[366]. Elles reflètent[367] les jeux de pouvoir, sinon aux yeux des personnages, à tout le moins à ceux des lecteurs. Dans *King*, l'hétérotopie de la plage, que nous avons évoquée au chapitre 4, dépeignant la partie qui se joue entre le bernard-l'hermite et les étoiles de mer, est une parabole subtile qui, sous son aspect enfantin, appelle une lecture politique. Ainsi que nous l'avons montré, ce lieu offre la possibilité d'une perception différente de la sédentarité, moins rigide, plus relative ; toutefois, les rapports de force y sont présents, allant jusqu'à la menace physique de la part de King : « I go right up close to them and I ask very quietly: Do you want to die, one by one, and alone? Well, do you? » (Berger 55). Dans *NW*, *Caldwell Estate* peut aussi constituer une hétérotopie (c'est bien un lieu « dessiné [s] dans l'institution même de la société » (Foucault 2001, 1575)), un lieu réel et effectif, qui a été « une sorte[s] d'utopie[s] effectivement réalisée[s] » (1575), symbole d'un univers de bonne entente et de respect, de l'époque des mères, celle du Welfare State et des bons souvenirs d'enfance qui y sont liés. Le lieu serait « fermé » par son appartenance au passé, installé à tout jamais dans le souvenir des personnages, l'hétérotopie acquérant ici une dimension temporelle. En effet, à aucun moment dans le roman, l'un d'entre eux n'y va réellement, et lors de sa fuite, Keisha y rencontre Nathan, en lisière, sur le mur de la cité, comme nous y reviendrons un peu plus loin. Dans son article « Fictions of Space: A Semiotic Approach to Perceiving, Experiencing, and Signifying Space in Contemporary Fiction », écrit à propos d'un jardin d'enfant qu'il qualifie d'hétérotopie, dans *White Teeth*, dont

[365] Tim Cresswell attire lui aussi sur la production de l'espace par la société. Dans son constat, les rapports de pouvoirs sont implicites si nous supposons que « la société » (‘*society*’) est prise ici dans le sens des personnes qui ont un minimum de pouvoir : « Places are produced by the people that constitute ‘society’ but at the same time they are key to the production of relations between people. Place, in other words, is right at the center of humanity. » (Cresswell 2004, 123)

[366] Dans « Des Espaces autres », Foucault énonce comme troisième principe caractéristique de l'hétérotopie : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles. » (Foucault 2001, 1577)

[367] Il remarque de plus : « […] une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. » (1575)

l'action se situe dans le même quartier de Willesden[368] — au nord-ouest de Londres —, Hallet, Wolfgang remarque : « Thus, the narrator's interpretation and description of the heterotopic area of the playground turns out to be a subjective spatial fiction, an immigrant's vision and dream. » (Wolfgang 49) Ici, l'hétérotopie est liée au pouvoir car elle est un moyen de défense, elle apporte une protection en ce sens qu'elle offre une référence de vie acceptable aux personnages, *a minima* imaginatif, un lieu où les invisibles peuvent exister, un havre de paix, qui met cependant en évidence la noirceur de la société réelle. Le lien entre l'hétérotopie et le pouvoir est sous-jacent chez Foucault, lorsqu'il souligne :« Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoiements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables. » (Foucault 2001, 1574) Les espaces constitués par la plage et le campement, sans parler de la grande ville, dans *King*, ou par la ville de Londres et la cité de l'enfance dans *NW*, sont non superposables et leur juxtaposition révèle un rapport de pouvoir. Guillaume le Blanc indique en d'autres termes cette inversion de logique qui fait que les relations de pouvoir sont à l'origine de la répartition de l'espace entre un « dedans » et un « dehors » : « [Le pouvoir] ne peut fonctionner sans dédoubler les espaces sociaux en espaces consacrés et espaces de ségrégation, sans porter avec lui la division socialement majeure entre ceux qui se vivent dedans et ceux qui se vivent dehors. La relégation vaut ainsi comme processus de ségrégation en tant qu'effet de pouvoir. » (Le Blanc 2009, 15)[369]

Cette idée de « répartition de l'espace » liée à la perception que nous en avons, évoque le concept de « partage du sensible » mis en évidence par Jacques Rancière : « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives.[370] » (Rancière 2000, 12) Cette notion se situe dans la droite ligne de celle de perception qui guide notre travail depuis le début. Toutefois, la nuance nouvelle est que le partage du sensible est lié au pouvoir.

[368] Dans son article « Glimpses of a divides Kingdom in Zadie Smith's Short Stories of the 2010s » tiré de l'ouvrage *Borders and Border Crossings in the Contemporary British Short Stories*, qu'elle a contribué à éditer, Barbara Korte souligne la manière dont ces nouvelles de Smith capturent l'air du temps (« capture pre-Brexit situations and moods » (Korte 2019, np), en soulignant le pessimisme de la société anglaise contemporaine (elle évoque « an expression of post-Brexit despair » (np)). Elle indique à propos de la nouvelle intitulée « The Embassy of Cambodia » : « The story is set in familiar Zadie Smith territory: Willesden, London NW, where Smith grew up and which she considers a part of London that can serve as a seismograph for wider social developments. » (np)

[369] A propos de la représentation de ces espaces, Henri Lefebvre est encore plus clair sur la précession du politique sur l'organisation de l'espace, ainsi qu'il l'indique dans *La Production de l'espace* : « Ces espaces sont produits. A partir d'une « matière première », la nature. Ce sont les produits d'une activité qui implique l'économique, la technique, mais va bien au-delà : produits politiques, espaces stratégiques. » (Lefebvre 101)

[370] « Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. Le citoyen, dit Aristote, est celui qui a part au fait de gouverner et d'être gouverné. » (Rancière 2000, 12)

En effet, Rancière poursuit par : « Mais une autre forme de partage précède cet avoir part : celui qui détermine ceux qui y ont part. » (Rancière 2000, 12) Ainsi formulé, le « partage du sensible » est un découpage des espaces et des temps, dont on comprend qu'il est réalisé par des forces de pouvoir. La visibilité devient une caractéristique qui s'effectue dans le cadre d'un partage du sensible donné, qui autorise de voir certaines personnes, ou pas :

> Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, […] On peut l'entendre […] comme le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir. C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. (13 ; souligné dans le texte)

Le point de vue sur la visibilité qui est développé ici élargit considérablement la manière d'aborder notre problématique : depuis le début de notre travail, nous montrons en fait que les subalternes n'ont pas leur place dans le partage du sensible. Le défaut de perception qui les concerne tient à ce que, dans le partage du commun présent dans nos sociétés contemporaines, dans le découpage du visible et de l'invisible réalisé implicitement ou activement, ils sont placés dans « l'invisible » par les jeux de pouvoirs dominants. Notre deuxième partie, consacrée à l'étude spatiale des romans, accueillait en filigrane ces rapports de pouvoir qui prennent toute leur évidence à l'éclairage des travaux de Rancière. Nous pouvons nous souvenir ici de la description du camp, dans l'*incipit* de *King*, où la zone à proximité de la M1000 a été tout simplement oubliée (« Not because it's dangerous but because it has been forgotten » (Berger 5)). Nous pourrions compléter la phrase en rajoutant « oubliée dans le partage du sensible des grandes villes contemporaines ». En outre, nous avons observé dans le chapitre précédent la manière dont l'éthique de l'ordinaire, si présente dans les romans du corpus, permet d'inverser les hiérarchies, ce qui revient à ébranler ce partage rigide du sensible, ainsi que le souligne Jean-Michel Ganteau, à propos de *The Salt Path* de Raynor Winn : « La texture du récit, par la profusion de détails concrets et à travers le portage de la voix d'un représentant des invisibles et des inaudibles, autorise le partage sensible d'une expérience nouvelle […] » (Ganteau 2022, 90). L'attention à l'ordinaire permet de modifier le partage du sensible : c'est ce que nous avons longuement montré en observant la manière dont, par exemple, l'éthique de l'ordinaire permet aux lecteurs de vivre des expériences fictives éthiques qui leur ouvrent les yeux sur les

subalternes. Elle prend dès lors une dimension politique, en inversant les hiérarchies, ainsi que le souligne Sandra Laugier :

> The stakes of an ethics of care *end up being epistemological by becoming political*: an ethics of care seeks to highlight the connection between our lack of attention to neglected realities and the lack of theorization of these social realities, and in this way to understand why ethical—and often philosophical and political—thought is blind to certain ordinary realities: those connected with the domain of the private, the domestic, and the female. (Laugier 2015, 236 ; souligné par nos soins)

Une preuve par la contraposée de cette idée pourrait se trouver dans la vie réelle, en liaison toutefois avec la littérature puisqu'elle est constatée par Begüm Özdem Firat, dans son article sur *The Seventh Man*, de Berger : « The sans-papiers populated the French national public space, occupied its streets, […] so as to become visible and audible as non-counted, as those who possess *logos*. » (Firat 134 ; souligné dans le texte) Dans la vie sociale, une manière pour les subalternes d'être perçus est d'occuper l'espace public, ce qui suppose déjà d'être en capacité de 'faire œuvre', à tout le moins collectivement, de manière active, organisée, car leur situation leur permet rarement d'agir seuls. Ainsi, l'invisibilité est liée au pouvoir, au point qu'elle est souvent le résultat d'une mise en invisibilité active, ce que nous souhaitons montrer dans les prochains paragraphes.

Nous avons remarqué dans notre chapitre sur l'étranger qu'un premier mouvement de recul peut se produire au niveau individuel[371], dans le meilleur des cas dans la crainte du « nous » de glisser vers l'exclusion du « eux », qui peut aller jusqu'au rejet des subalternes[372]. Pire, le refus de voir peut provoquer une haine déshumanisante, lorsque le « nous » menace les subalternes qui osent s'aventurer dans les rues du centre-ville, ainsi que nous l'avons souligné dans le sous-chapitre sur l'étranger (« Flush them out, […]. As he passes, he kicks at me » (Berger 115)). Le « nous » affiche son rejet assumé du « eux ». La crainte du « eux » de la part

[371] Monica Girard souligne à propos de *Saturday* : « Henry fears the confrontation will become more violent and Baxter's acrimony will be magnified because of his social status indicated by the rich interior of his dwelling. » (Girard 50)

[372] Au-delà d'un comportement de défense de la part des « spectateurs », empreint de culpabilité ou simplement de peur par projection, qui sont des réactions psychologiques, qui ne font pas l'objet de notre travail, il convient toutefois de remarquer que la lecture permet plus de disponibilité car les lecteurs ont la possibilité de laisser le livre à chaque instant ou de se retrancher derrière l'idée de fiction, comme nous l'avons souligné dans le chapitre relatif à l'empathie.

des personnes intégrées dans la société est aussi illustrée dans *Saturday*, où est dépeinte la peur, qui entraîne le rejet, lequel est figuré en creux au travers du regard porté sur le personnage de Baxter, auquel nous n'avons, lecteurs placés du côté du « nous », jamais accès.

Cependant, cette mise en invisibilité est essentiellement active de la part des forces de pouvoir. Elle est le plus souvent construite, organisée, sous forme de rapport de force social, le « nous » allant jusqu'à utiliser son pouvoir pour ne pas voir les subalternes. La distinction entre les chômeurs et les SDF qu'établit le sociologue Patrick Cingolani, que nous avons mentionné plus haut, n'est pas directement utile à notre propos mais souligne l'idée de ne « pas vouloir voir » les invisibles. En effet, il établit une différence entre les chômeurs, qui « mènent cette existence discrète des humbles dont les traces s'effacent dans l'univers populeux de la ville » (Cingolani 123), et les SDF dont la « souffrance au quotidien est silencieuse, sans éclat. C'est celle d'une indigence qui, à la différence des « clochards » qui hantent le territoire urbain et que d'une manière ou d'une autre *il ne faut pas voir*, est quant à elle *invisible*. » (Cingolani 123 ; souligné dans le texte) Ainsi, perpétuer les rapports de pouvoir à l'œuvre passe par le maintien des invisibles en invisibilité. Cette opération échappe à la perception, de la même manière que le partage du sensible est transparent aux yeux de ceux qui le vivent, ainsi que le souligne Carol Shloss dans son article portant sur *The Seventh Man* de John Berger et Jean Mohr, publié dans *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature* et intitulé « Double-Crossing Frontiers: Literature, Photography, and the Politics of Displacement » :

> Given this understanding, their work moves toward a double disclosure: (1) toward naming real historical forces that operate invisibly in order to disguise their domination, and (2) toward naming those histories that official "History" would leave in silence and darkness. (Shloss 145)

L'article est consacré à cette œuvre hybride de Berger, que nous avons évoquée en introduction, qui allie photographies et texte, mais la remarque peut tout à fait s'appliquer à *King*. En effet, le roman accomplit une double-action : il permet une mise en visibilité des SDF dans le même temps qu'il insiste sur les rapports de force qui tentent de les maintenir en invisibilité[373]. C'est ce que Ralf Hertel précise en ces termes dans son article consacré à cet auteur dans l'anthologie *British and Irish Short-Fiction Writers*, dans lequel il explique que les subalternes sont un des

[373] Nous avons ici un exemple de la manière dont Berger ne montre pas juste une idée mais une argumentation cohérente. Nous avions cité Howard Beker dans le sous- chapitre sur l'emploi du présent comme marqueur éthique : « [The images] mean to specify or embody not just an idea, but a connected and coherent argument. » (Becker 5)

sujets de prédilection de Berger : « […] they are migrants, emigrants, exiles, or people marginalized by a society that tries to expel them from its field of vision. » (Hertel 2006, 32). L'image est forte, intéressante pour nous car il s'agit d'expulser du champ de vision avant tout, ce qui sous-entend que le rôle de la vision est primordial dans la perception (ici au sens courant) des problèmes, politiques en particulier. Il peut sembler logique que les marques d'une société en crise soient placées, hors-lieu, hors de la vue du « nous », dans un besoin social d'ignorer les symptômes que sont le « eux » constitué par les subalternes. C'est ce que Vico, rempli d'une colère sourde, explique à King qui veille sur Vica, effondrée devant le spectacle de la Hutte démolie :

> We are being wiped off the earth, not the face of the earth, the face we lost long ago, the arse of the earth, *il culo*. We are their mistake, King, listen to me! […] A mistake, King, is hated more than the enemy. Mistakes don't surrender as enemies do. There's no such a thing as a defeated mistake. Mistakes either exist or they don't, and if they do, they have to be covered over. We are their mistake, King. Never forget that. (Berger 173 ; souligné dans le texte)

La force du passage se passe de commentaires. Il convient d'observer ici un glissement dans la focalisation, l'entière déclaration, est ici énoncée par Vico, et non par King, comme nous y sommes habitués, si bien que l'adresse impérieuse (« listen to me! ») est faite aux lecteurs plutôt qu'à King, nous laissant entrevoir l'importance de cette idée pour Berger.

En outre, la mise en invisibilité, active, doit sembler naturelle, transparente, dans le besoin constitutif d'une société qui exclut, comme le précise Tim Cresswell à propos de la place donnée aux sans-abris (*homeless*) par opposition à ceux qui ont un abri (un *home*) : « Here place is used to construct the taken-for-granted world. » (Cresswell 2004, 122) Dès lors, l'invisibilité prend une autre couleur : les bonnes de *Mothering Sunday doivent* être invisibles pour ne pas rappeler le rapport de force lié à leur condition, les SDF de *King* ou de *NW*,[374] *doivent* l'être en tant qu'éléments révélateurs d'une société en crise. La mise en invisibilité n'est que l'aboutissement d'une mise à l'écart. C'est ce que Guillaume le Blanc explicite dans *Dedans, dehors. La condition d'étranger* : « L'invisibilité ne fait que confirmer le processus d'altérisation d'une vie désormais rendue étrangère. » (Le Blanc 2010, 40) La notion de

[374] Dans *Saturday*, l'aspect monstrueux de Baxter que nous avons analysé dans le chapitre 4 n'est qu'une autre illustration littéraire du même mécanisme social : dans la première description qui nous en est livrée, il est montré, trop visible, comme un danger dont il faut se prémunir. Il n'est pas encore « mis en invisibilité », ce qui lui confère un statut dangereux d'excès de visibilité.

perception, sur laquelle nous avons bâti notre travail n'est pas remise en cause. Toutefois, la « composante sociale » soulignée par Guillaume le Blanc lorsqu'il fait un pas de côté par rapport à la phénoménologie de Merleau-Ponty devient politique ici. La perception est fondamentale dans notre être au monde. Néanmoins, elle n'opère pas *ex nihilo* : elle s'effectue à l'intérieur de l'espace régi par le partage du sensible, et dépend donc forcément du politique. C'est ce que Marielle Macé explicite en ces termes, en optant toutefois pour un point de vue singulier : « Car il n'y a pas de vies nues, il n'y a pas de vies sans qualité, il n'y a, en l'occurrence, que des vies dénudées et disqualifiées (dénudées par quelque fait de violence, disqualifiées par quelque absence de considération, c'est-à-dire avant tout de droits […]) » (Macé 29). La volonté du pouvoir d'invisibiliser les précaires, l'interaction entre pouvoir est visibilité[375] transparaît à des degrés divers dans les romans de notre corpus. Si elle est clairement dépeinte, presque politiquement explicitée dans *King*, elle est constitutive de *Mothering Sunday*, aussi bien par le choix du personnage de Jane qui incarne justement la mise en invisibilité active, que par ses remarques constantes qui apparaissent dès lors comme un moyen de survie, d'existence, comme lorsque, dès lors très armée et lucide sur le partage du sensible qui l'entoure, elle joue à confondre les genres à propos de son passage à Oxford : « 'Her Oxford years'! That was a case in point. Yes, she'd gone to Oxford. She could truly say that, but not in the way, of course, some people could say it. […] If she couldn't have 'gone to Oxford' in the other sense, then she became intimate with those who had. » (Swift 98) Dans *Le Sens pratique*, la nécessité pour un ordre social de maintenir les niveaux de regards qui le traversent est exprimée en termes sociologiques par Pierre Bourdieu : « […] les individus ou les groupes ne sont objectivement définis non seulement par ce qu'ils sont, mais aussi par ce qu'ils sont réputés être, par un *être perçu* qui, même s'il dépend étroitement de leur être, ne lui est jamais totalement réductible […] » (Bourdieu 1980, 233 ; souligné dans le texte). C'est encore une fois la perception qui est au cœur de son analyse. Toutefois, il est celui qui dénonce le plus fortement les rapports de pouvoir, ce qu'il appelle « l'ordre établi » lorsqu'il poursuit : « L'ordre établi […] contribue[…] à [sa] propre perpétuation par [son] existence même, c'est-à-dire par l'effet symbolique qu'il[…] exerce[…] dès qu'il[…] s'affirme[…] publiquement et officiellement et qu'il[…] est par là même (mé)connu[…] et reconnu[…] » (233). Ici, les rapports de pouvoirs

[375] Dans « La Vie des hommes infâmes », Michel Foucault évoque ces « vies qui ne survivent que du heurt avec un pouvoir qui n'a voulu que les anéantir ou du moins les effacer, des vies qui ne nous reviennent que par l'effet de multiples hasards, voilà les infamies dont j'ai voulu rassembler ici quelques restes. » (Foucault 2001, 243) A l'époque de ces lettres de cachet, le pouvoir a lui aussi voulu effacer ces vies, y compris dans les traces qu'elles auraient pu laisser. Son travail en prend d'autant plus de valeur. Toutefois, une violence supplémentaire est faite à la mémoire de ces invisibles qui ne doivent leur mise en visibilité de nos jours qu'à leur « mauvaise » conduite, celle qui a justement provoqué leur rencontre avec ce pouvoir.

sont actifs et de plus banalisés dans la perception de notre environnement. C'est finalement ce que nous montrent *NW* et *Saturday* qui s'attachent à des personnages moins marginaux, en proposant un spectre social plus continu, ainsi que nous l'avons signalé en introduction. Ce choix aboutit à la description d'une société qui fonctionne, moins consciente du pouvoir qui régit son partage du sensible, ou s'en accommodant, jusqu'à l'événement de rupture que constitue l'attaque par Baxter ou l'assassinat de Felix par Nathan. Cela correspond aux deux romans dans lesquels nous avons remarqué que les subalternes sont « du côté des méchants ». Le roman de McGregor, pour sa part, s'il présente indubitablement des invisibles, et si leur place est sans équivoque liée à leur statut social, s'attache moins aux rapports de force en présence, en proposant une narration, qui, nous l'avons souligné à plusieurs reprises, est complètement horizontale, loin de toute autorité, comme en opposition à un pouvoir diffus qui est toujours sous-entendu.

Ainsi, le pouvoir, qui apparaît en filigrane depuis le début de notre travail, prend toute sa dimension dans son lien étroit avec la perception de l'espace, par les conditions qu'il impose à la vision à l'intérieur d'une société qui met en invisibilité les subalternes[376]. En ce sens, les romans de notre corpus ont un fort contenu politique. Dans le sous-chapitre suivant, nous allons analyser de plus près des techniques d'écritures qui impactent la vision, si bien qu'elles proposent des regards autres dans nos romans, autorisant ainsi de re-mettre en visibilité les invisibles.

8. B. Pouvoir et regards

Nous venons d'établir la manière dont la vision est soumise au préétabli du partage du sensible. Toutefois, dans les romans, à l'intérieur de la diégèse, quelques regards de personnages échappent, même de manière fragile, au pouvoir. Leur précarité offre une force en ce sens qu'elle ébranle les regards venant de pouvoirs dominants, ainsi que l'indique Georg Zipp à propos de *King* : « […] both in form and content, the novel is precarious. It depicts life on the street, and it does so in a manner that explores possibilities for disrupting established ways of seeing the homeless and dispossessed. » (Zipp 167) Certains personnages, qui se vivent

[376] Dans. *Les Bords de la fiction*. Jacques Rancière évoque le défaut de perception, à propos des romans qu'il qualifie de « modernes », dont l'exemple choisi est *Mrs Dalloway* : « […] un espace-temps inédit où les mêmes événements sensibles s'étendent de proche en proche, affectant semblablement tous les corps et notamment ceux que l'ordre ancien tenait à l'écart ou rendait invisibles. » (Rancière 2017, 198) Lui aussi évoque une mise en invisibilité, peut-être pas agressive mais à tout le moins générée et maintenue par « l'ordre ancien », l'ordre établi, dans son exemple par la société du XIX^{e} siècle.

« dehors », sont porteurs de regards différents, sur l'espace qui les entoure, décentrés, induisant un premier glissement eu égard à la focalisation de la narration sur un personnage, toujours marquée dans nos romans. C'est ce que suggère par exemple le regard que Felix[377] porte sur le plan du métro de Londres dans *NW* :

> He gripped the safety rail. He considered the tube map. It did not express his reality. The center was not 'Oxford Circus' but the bright lights of Kilburn High Road. 'Wimbledon' was the countryside, 'Pimlico' pure science fiction. He put his right index finger over the Pimlico's blue Bar. It was nowhere. (Smith 163)

Tout d'abord, nous remarquons que Felix voyage[378] : il est le seul personnage à sortir de NW, même si ce n'est que pour s'aventurer dans West London. Toute la section « Guest », qui narre son histoire du matin où il quitte son amie jusqu'à sa mort violente dans l'après-midi, est focalisée sur son personnage. Les chapitres en sont respectivement intitulés : NW6, (W1), et NW6 où il revient finir sa vie. C'est juste après la parenthèse de son incursion dans le quartier W1 (inscrite dans le titre), qu'il peut poser, contrairement à l'aller, un regard excentré sur la carte du métro de Londres, ce qui induit un léger décalage par rapport à la vision convenue sous-tendue par les cartes traditionnelles, dont nous avons montré qu'elles recèlent une forte composante de pouvoir. Dans son article « 'Anyone over the age of thirty catching a bus can consider himself a failure': Class Mobility and Public Transport in Zadie Smith's *NW* » paru dans *Études britanniques contemporaines*, Lauren Elkin souligne ce décentrage du regard : « Felix layers his own de-centered Tube Map over the official one, questioning its ability to say what is London, what its centre, what its periphery. » (Elkin np) Son attitude, relevée par Lauren Elkin, pointe la relativité des espaces selon le côté duquel l'on se situe. Nous avons montré dans le chapitre 6 l'inefficacité des cartes de pouvoir pour nos personnages ainsi que pour nous, lecteurs, qui ne permettent pas de se situer dans les romans. Ils ne se contentent pas d'une déconstruction du sensible, ils nous proposent des ouvertures, des fenêtres pour voir autrement le monde qui nous entoure par les yeux des précaires. Dans son article « From Bermondsey to Brick Lane: the variegated London of Graham Swift and Monica Ali. » tiré de l'ouvrage *Re-Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English* , Catherine

[377] Felix est victime des rapports de pouvoirs, ainsi que nous le laisse supposer l'échange avec Grace, qui nous laisse deviner qu'il est embauché sous le régime d'un « zero hours contract » : « 'Fee, you working today?' 'Nah, this week they only needed me Friday.' 'They need to be guaranteeing your Saturdays. That's when the work comes in. It's disrespectful. You're trained. You've got your certificate. » (Smith 100)

[378] A l'aller, il est un peu perdu, prenant ses précautions pour mémoriser le trajet tel que le présente la carte officielle. Les lecteurs sont positionnés à ses côtés par la perception (vision ou audition) d'une image familière, par un début de paragraphe qui commence d'emblée par du monologue narrativisé (« Mind the gap. » (117))

Pesso-Micquel fait allusion aux multiples points de vue sur Londres, proposées par Swift dans *Last Orders* (« different visions of the city » (Pesso-Micquel 81)). Elle souligne la manière dont focalisation de la narration au travers des différents personnages (« The choice of focaliser is very important also » (85)), permet cela. Par exemple, la focalisation sur Mandy dans *Last Orders* ou sur Nazneen dans *Brick Lane*, autorise une vision de la ville du point de vue des migrants. Si, dans le roman de Monica Ali, ce regard est continu, il transparaît par flashs dans les romans analysés ici.

En effet, dans les romans de notre corpus, le décentrage, le glissement de point de vue sont apportés par la narration elle-même qui est le plus souvent focalisée. Elle n'est pas omnisciente, ce qui la mènerait (pas automatiquement certes), à plus de fixité dans le partage du sensible offert aux lecteurs. Si elle l'est, comme c'est le cas de *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, elle n'est pas totalisante car le regard glissant que nous avons plusieurs fois mentionné offre une respiration aux lecteurs. Le jeu de regards, la narration livrée au rythme de ce que les personnages distinguent des autres habitants de la rue, permet une narration qui, tout en étant omnisciente, est kaléidoscopique. La succession de tableaux ainsi offerte permet une grande liberté, comme le souligne Daniel Lea : « McGregor's use of tableaux facilitates a narratorial omniscience because it enables him to establish a scene and then move within it, assuming a number of perspectival positions and moving his actors around. » (Lea 2017, 206)[379] Dans les romans du corpus, la narration, le plus souvent focalisée sur les personnages, permet aux lecteurs ces expériences que nous avons évoquées à de multiples reprises. Dans son article « Phenomenological Metaphors in Reader's Engagement with Characters The Case of Ian McEwan's *Saturday* », Marco Caracciolo[380] suggère que l'emploi des métaphores allié à la focalisation de la narration joue un rôle dans l'appropriation de l'expérience des personnages par les lecteurs : « […] metaphorical language plays a role in reader's engagementwith focalizing characters because it can sustain readers' illusion of experiencing a storyworld through the consciousness of a fictional being » (Caracciolo 60). En effet, la métaphore[381] est un support privilégié à la perception et permet d'intégrer ce qu'il nomme « l'expérience transparente de la perception » (« the seamless intégration of perception » (60)), qui serait un moyen de réaliser ce que nous avons appelé l'expérience fictive de lecture. En s'appuyant sur le roman de McEwan, il distingue des métaphores particulières, qu'il nomme

[379] Ailsa Cox remarque pour sa part : « […] his subsequent novels have used a variety of techniques to interweave multiple narrative strands, often destabilising or dispersing narrative viewpoint » (Cox np) Si la narration peut déstabiliser dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, elle laisse toutefois une liberté de point de vue.
[380] Il a depuis consacré un ouvrage complet à ce type de phénomènes intitulé *The Experientiality of Narrative.*
[381] Dans le cadre de son propos, Caracciolo élargit la notion de métaphore à celle de comparaison.

« phenomenological metaphors » (par distinction avec les métaphores conceptuelles (« conceptual metaphors »)), lesquelles permettent de transmettre aux lecteurs l'être au monde des personnages (« to convey the phenomenology of the character experience » (61)). Il présente un extrait du roman[382] et souligne que les métaphores qui y sont présentes ne sont pas destinées à illustrer un concept abstrait, mais plutôt à communiquer aux lecteurs une expérience perceptive par le biais d'images empruntées à d'autres domaines d'expérience que ceux vécus par le personnage (le procédé inclut la synesthésie). Ainsi, en recevant la métaphore, les lecteurs perçoivent justement cette expérience : « […] reader's imagination is instrumental in 'converting' the linguistic texture of phenomenological metaphors into the experience that is attributed to the character. The tension between verbal form, readers' mental imaginary and characters' experience is therefore at the root of phenomenological metaphors. » (68) Dans nos romans, d'autres procédés de variation de la vision sont proposés, par lesquels les lecteurs, accommodent leurs regards au travers de la narration focalisée comme le remarque Monica Girard, ici encore dans *Saturday* : « The city enables the characters to develop a certain vision and power of observation […] For Henry, the vision is probing: it is both a telescopic vision (at the scale of international events) and microscopic (biological and medical when he diagnoses people's diseases just by observing them. » (Girard 50) La narration engage à suivre les ajustements optiques de Perowne, dans une nouvelle expérience physique de lecture.

Cependant, l'essentiel de la fluidité des regards présente dans les romans est celle autorisée aux lecteurs. Dans son ouvrage *L'image peut-elle tuer ?* écrit après septembre 2001, dans lequel elle dénonce le caractère hallucinatoire des images, diffusées en boucle, de l'effondrement des Tours jumelles, qui ont eu sur le monde un effet de sidération, Marie-Josée Mondzain analyse ainsi la violence des images :[383]

> Voilà pourquoi mieux vaut distinguer au cœur du visuel les images des visibilités en fonction des stratégies qui assignent ou non le spectateur à une place dont il

[382] « […] is causing local excitement on his retina, so that ghostly swarms of purple and iridescent green are migrating across his view of a boundless steppe, then rolling in on themselves to become bolts of cloths, swathes of swagged velvet, drawing back like theatre curtains on new scenes, new thoughts. » (McEwan 37)

[383] « [La question de la violence des images] se dédouble : y a-t-il des formes de visibilité qui maintiennent les sujets dans les ténèbres des identifications mortifères alors que d'autres images, qui peuvent être lourdes de contenus tout aussi violents, permettent de construire du sens en évitant toute confusion ? Faut-il distinguer de bonnes et de mauvaises images non plus à partir de leur contenu, puisque l'image du mal peut guérir, mais de la symbolisation qu'elles induisent ? » (Mondzain 46) Dans un article coécrit avec Andrzej Gasiorek, David James va jusqu'à qualifier le défilement des images des tours de pornographique : « […] reports on the attack were filtered through various media and, in the repeated showings of the airplanes crashing into the towers, events were aestheticized in a manner that bordered on the pornographic. » (Gasiorek et James 620) Pour sa part, Susan Sontag souligne le caractère ambigu des photographies représentant les ruines des tours jumelles : « To acknowledge the beauty of photographs of the World Trade Center ruins in the months following the attack seemed frivolous, sacrilegious. […] But they *were* beautiful, many of them […] » (Sontag 67 ; souligné dans le texte).

> peut bouger. […] Voilà pourquoi, face à l'émotion provoquée par les images, […], il est impératif d'analyser le régime passionnel qu'elles instaurent et la place qu'elles font à ceux à qui elles s'adressent[384]. (Mondzain 47)

Devant les images qu'ils élaborent en lisant les romans du corpus, les lecteurs peuvent « bouger », la place qui leur est offerte est éthique, nous nous sommes attachés à le souligner. Elle découle de cette mobilité et de cette souplesse, possibles. Sollicités tout en étant accompagnés, ils sont libres de se positionner comme ils l'entendent ou le peuvent, nous l'avons maintes fois mis en évidence. Nous avons souligné dans notre introduction l'importance que Wolfgang Iser accordait à « l'indétermination de l'écriture », qui permet une implication active des lecteurs, se muant en « co-auteurs » et s'engageant ainsi de manière éthique dans l'acte de lecture. Ce travail passe par la liberté de regard qui leur est offerte, ainsi qu'il le précise dans *L'Appel du texte,* à propos de ce qu'il nomme « les grands romans anglais des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles », qui, selon lui, offrent déjà une indétermination qui permet aux lecteurs de prendre une place active : « Au lieu d'imposer une vision homogène, ils permettent au lecteur d'accomplir des mises au point, autant de réglages nécessaires pour saisir les événements ; ils montrent l'histoire à travers les différents points de vue d'un observateur, dont la perspective souvent varie. » (Iser 36) Nos romans offrent précisément aux lecteurs la possibilité de se mouvoir parmi différents points de vue. Ils consentent à une fluidité du regard, la provoquent parfois quand ils les déroutent, comme par exemple avec la mise en page graphique du texte dans *NW*. La focalisation y est mouvante, passant d'un protagoniste à l'autre, chaque partie étant narrée au travers les yeux d'un personnage différent[385]. Ainsi, par exemple, la première partie, « Visitation », est perçue à travers les yeux de Leah ; la deuxième, « Guest », de Felix ; la troisième, « Host », de Natalie. Les images des romans sont souvent émouvantes, peu violentes et lorsqu'elles le sont, comme lors du démantèlement du camp, elles font une place « à ceux à qui elles s'adressent ». Elles n'accablent pas. Dans le domaine de la littérature, ces images sont créées par les descriptions ou les métaphores, et imaginées par les lecteurs. Il n'en reste pas moins qu'une place est accordée à ces derniers devant ces images, y compris imaginées ; et nos romans, qui offrent aux lecteurs un recul permanent par la nature de l'écriture, interdisent la sidération. Ils laissent les lecteurs bouger, allant même jusqu'à les placer en position

[384] Pour sa part, dans *L'Esprit du terrorisme*, Jean Baudrillard note : « Nous devons garder cette prégnance des images, et leur fascination, car elles sont […] notre scène primitive. » (Baudrillard 36)

[385] La fluidité n'empêche pas une expression politique ainsi que le souligne Lauren Elkin : « *NW* regards movement as a means of making other connections, and espouses a political power, even a potential violence, […] » (Elkin np).

d'étayage[386]. Dans le chapitre 5 sur les déplacements, nous avons remarqué la manière dont les fluides qui apparaissent dans nos romans inversent le point de vue, nous permettant une remise en cause de nos idées, de nos images préconçues. La fluidité qui opère vis-à-vis des lecteurs appelle, pour sa part, à la liberté, à une compréhension pas toujours confortable — jamais oppressante, toutefois —, qui leur autorise une place active, loin de toute sidération, ce qui, au-delà du positionnement éthique fort, engendre un regard politique.

Un exemple original de cette fluidité est apporté par l'étude de *King* qu'a menée Georg Zipp dans son article intitulé « Life on the Streets: Parallactic Ways of Seeing Homelessness in John Berger's *King: A Street Story* » tiré de l'ouvrage *Narrating Poverty and Precarity in Britain*, dans laquelle il propose d'analyser ce roman de Berger du point de vue d'un phénomène optique de parallaxe. Dans le langage courant, la parallaxe est l'incidence du changement de position de l'observateur sur la perception d'un objet. Dans le sillage des travaux de Slavoj Žižek sur ce concept, Zipp souligne que dans *King*, plusieurs effets de parallaxe sont à l'œuvre, qui provoquent des tensions dans la perception du roman (« productive tension » (Zipp 169)), et qui, par le maintien des lecteurs en éveil, permettent un point de vue non totalisant :

> What is important about the concept of the parallactic view is the multiplicity of observationnal sites, or the duplicity of perspectives […] mutually exclusive interpretations are not necessarily a problem but prove productive in changing readers' perspectives and understanding. (169)

Il observe des phénomènes de parallaxe dans la description des personnages du campement qui peuvent appartenir aussi bien à notre monde développé qu'au tiers-monde, le *coat* s'apparentant à un bidonville. Un autre effet de parallaxe se situe, selon lui, sur la couverture du roman sur laquelle le nom de l'auteur n'apparaît pas, ce qui fait que King pourrait être le nom de l'auteur et *A Street Story*, le titre du roman, ce qui induit un effet de parallaxe entre l'auteur et le narrateur[387]. L'étude qui nous intéresse est celle qui est consacrée au troisième effet de parallaxe intitulé « Animal and Human », l'indétermination portant ici sur l'identité du narrateur : nous évoquons depuis le début un narrateur-chien, nous avons relevé de nombreux indices qui nous portent à le considérer ainsi. Toutefois, certains passages sont déroutants, comme celui de la

[386] Nous avons souligné dans le sous-chapitre sur la tendresse (95) que « la conscience d'une vulnérabilité partagée peut permettre ce « mouvement de » dans une posture d'accueil, plutôt qu'un « mouvement vers » fondé sur l'affect. »

[387] Berger s'est expliqué sur ce point dans un entretien avec Ramona Koval : « […] when the author's name is on the cover and especially if it's an author like me or who has written quite a lot of books, the book is first seen as a kind of literary event […] I wanted it to be a story that comes from the street, this is a story where very few printed stories come from. » (Koval "A Dog's Life: Interview with John Berger"; cité dans Zipp 176)

scène à caractère sexuel réunissant King et une femme sur un parking de supermarché (Berger 146-147), ou celle de la fuite du camp dans laquelle King est mêlé aux habitants du campement qui ont pris un aspect canin. Zipp s'interroge : soit King est un homme qui se prend pour un chien (« a human reduced to thinking that he is a dog » (Zipp 176)), tant il ressent sa déchéance, teintée d'un peu de folie (nous avons souligné son raisonnement portant sur le besoin d'être un peu fou pour supporter la vie dans le campement (Berger 108) dans le sous-chapitre sur l'écriture traumatique) ; soit c'est un chien qui parle, et Zipp voit lui aussi[388] dans ce choix un moyen de positionner les lecteurs et de les impliquer de manière éthique, ainsi qu'une manière d'éviter un regard voyeur de leur part : « Since [King] acts as an intermediary, the direct, voyeuristic gaze of the reader is deflected, and once it is accepted that a dog can speak, this is less strange than an intrusive human interpreter would be. » (Zipp 179) Il explique que la tension induite par un tel regard, permet par exemple aux lecteurs, lors de l'épisode du démantèlement, de gérer leurs sentiments devant la dureté de la scène, transformant une haine possible envers les auteurs en respect et compréhension pour les victimes. Il ne développe pas plus avant son raisonnement sur cette parallaxe, qui nous semble pourtant, constitutive de la narration. En effet, accepter un narrateur-chien est assez facile et apporte une note d'humour, de détachement en tous cas, et permet un certain recul – voire une forme d'optimisme —pour avancer dans la lecture. Un point de vue d'un homme qui se prend pour un chien serait peu supportable, et, de fait, tous les passages qui suggèrent cette configuration donnent une impression d'étrangeté (au sens de *uncanny*). Toutefois, la parallaxe entre les deux positions donne ce ton si particulier au roman, entre la fable et le reportage orwellien, qui permet aux lecteurs de réagir avec émotion et lucidité tout à la fois. La liberté qui leur est accordée par la fluidité apportée par l'effet de parallaxe est celle qui leur permet une liberté de jugement singulier et politique.

Dans cet article, Georg Zipp s'attache également à l'épisode où King est conscient du regard porté sur l'équipée qu'il constitue avec Vico et Vica : « King is still aware of the effect the gaze has since he directs it by telling his story. His awareness of being looked at, and of returning this look, reflecting it back onto the reader, therefore reconnects to Butler and redoubles the ethical plight of the face and the precarious subject. » (181) Il ajoute: « The readers, those in power, cannot evade the look […] » (181) Cette obligation, qui exprime un rapport de force entre la narration et les lecteurs, dépasse la portée éthique de la première partie

[388] Nous avons évoqué à de nombreuses reprises la richesse de l'emploi d'un narrateur-chien dans les procédés générateurs d'éthique, en particulier lorsqu'il s'agit de *care*.

de son assertion ; nous pouvons toutefois lever la contradiction apparente de la juxtaposition de ces deux propositions en nous appuyant sur la notion de contre-visualité avancée par Nicholas Mirzoeff. Dans l'introduction à son ouvrage intitulé *The Right to Look*, il oppose ce qu'il nomme la visualité (*visuality*) au droit de regarder (*right to look*), qu'il vaudrait mieux traduire par le droit au regard, qui intègre le droit de regarder mais aussi celui à être vu. Il propose un concept de visualité étroitement lié au pouvoir, qui n'est pas équivalent à la possibilité physique de regarder ni à l'ensemble des images perçues, mais elle est plutôt définie comme une pratique mettant en action l'ensemble des fonctions cognitives — la perception mais aussi les idées, les préconstruits, les images déjà emmagasinées — pour concevoir le monde qui nous entoure, les personnes qui y vivent et leur histoire :

> This practice must be imaginary, rather than perceptual, because what is being visualized is too substantial for any one person to see and is created from information, images, and ideas. This ability to assemble a visualization manifests the authority of the visualizer. In turn, the authorizing of authority requires permanent renewal in order to win consent as the "normal," or everyday, because it is always already contested. (Mirzoeff 2)

Nous observons ici le lien entre la notion de visualité et celle de pouvoir[389], et nous retrouvons l'idée de maintenir la transparence du pouvoir dans cette visualité pour la rendre pérenne. Il est intéressant de noter que cette notion doit être ignorée dans l'ordinaire du quotidien (« normal », « everyday »), ce qui porte en creux le pouvoir de démystification de l'éthique de l'ordinaire. Mirzoeff définit par ailleurs le droit au regard[390] comme une notion individuelle et éthique : « It means requiring the recognition of the other in order to have a place from which to claim rights and to determine what is right. It is the claim to a subjectivity that has the autonomy to arrange the relations of the visible and the sayable. » (1) La notion ainsi précisée est à la croisée de l'existence individuelle dans le regard de l'autre, développée par Judith Butler (*Le Récit de soi*)[391] dans le sillage de Levinas, et la notion de lieu (*place*), chargée de pouvoir, que nous avons approfondie en deuxième partie. Dès lors, la visualité et le droit au regard sont forcément

[389] Nicholas Mirzoeff s'appuie sur l'exemple des plantations de coton pour développer sa thèse.

[390] « The right to look is not about seeing. It begins at a personal level with the look into someone else's eyes to express friendship, solidarity, or love. That look must be mutual, each person inventing the other, or it fails. […] The right to look claims autonomy, not individualism or voyeurism, but the claim to a political subjectivity and collectivity. » (Mirzoeff 1)

[391] « On rend toujours compte de soi à un autre, que celui-ci soit conjuré ou présent, et cet Autre met en place la scène d'interpellation comme une relation morale plus primaire que le geste réflexif visant à rendre compte de soi. Je considère également que les termes dans lesquels nous rendons compte de nous ont un caractère social. » (Butler 2007, 21)

antagonistes, comme le souligne Mirzoeff : « The autonomy claimed by the right to look is thus opposed by the authority of visuality. » (3) Il ajoute : « The right to look claims autonomy from this authority, refuses to be segregated, and spontaneously invents new forms. It is not a right for declarations of human rights, or for advocacy, but a claim of the right to the real as the key to a democratic politics. » (4) De cet antagonisme, découle la définition de la contre-visualité proposée par Mirzoeff : « Countervisuality is the assertion of the right to look, challenging the law that sustains visuality's authority in order to justify its own sense of "right." » (25) La contre-visualité recèle un antagonisme par nature, mais une de ses composantes est singulière, éthique puisqu'il s'agit d'affirmer son droit au regard, ce qui permet de la rendre palpable au travers des comportements des personnages des romans.[392] C'est le sens de la remarque de Georg Zipp citée plus haut : nous pourrions hasarder que King offre un « droit au regard » aux personnages, par le regard qu'il nous retourne (nous avions mentionné ce passage dans lequel il est conscient du regard que le « nous » porte habituellement sur leur petit groupe). Dans ce moment, il place les lecteurs du côté de la visualité (« *visuality* » dans le sens prêté par Mirzoeff) et les sollicite (il ne les oblige pas comme semble l'entendre Zipp) pour qu'ils en prennent conscience.

Toutefois, dans les autres romans du corpus, la contre-visualité, qui sous-entend un antagonisme, n'est pas frontale, même si la « visualité » baigne l'univers des personnages. Le droit au regard « invente des nouvelles formes pour trouver son autonomie » mais ces formes sont plus diffuses, plus détournées, il est difficile de les repérer directement à partir du texte. Nous avons remarqué qu'il y a peu de transgression dans les romans, une exception notoire serait celui de Swift, dans lequel Jane déambule longuement nue dans la maison de maîtres. La transgression ne se situe pas forcément dans le fait qu'elle soit nue (nous somme familiarisés au personnage de Jane, déjà fictionnellement invincible et intrépide), elle réside plutôt dans le fait qu'elle va se permettre d'entrer nue dans la bibliothèque, sanctuaire masculin, où elle est attirée par les livres d'aventures, ceux réservés aux garçons (« 'Oh boys' books, adventure books, they were the thing.' » (Swift 69) Cette déambulation marque en fait le début d'un long processus de libération, d'*empowerment*, ainsi que le souligne Pascale Tollance : « Yet as Jane wanders inside the house and then further and further away into the wild world, the connection with the naked moment is never severed. » (Tollance 2019, np) La transgression fondamentale est celle du langage, qui va lui permettre de devenir écrivaine, dans l'admiration qu'elle voue à

[392] Peut-être faut-il considérer dans la contre-visualité, une autre façon de voir, loin des « concepts » : « Le concept est la première arme dans la soumission à autrui — car il le transforme en objet (alors que le sujet ne se réduit pas au concept) ; délimiter un objet comme « l'Orient » ou « l'Arabe » est déjà un acte de violence. » (Todorov 9)

Joseph Conrad, qui a commencé à écrire dans une langue qui n'était pas sa langue maternelle, comme l'indique Pascale Tollance :

> The maid silently asserts the continuity between the various spaces she crosses: she equally and unashamedly enjoys the bed of the son and the library of the father, a library full of boy's books and romances of the sea. In her fascination with the seafaring adventures of an author called Conrad, Jane also recognises an even greater adventure, that of writing 'in a whole new language [Swift 129)]. (Tollance 2019, np)

Si la transgression est peu directement présente dans les romans, nous sentons pourtant que « l'assertion du droit au regard » y est affirmée. Le cas de *If Nobody Speaks of Remarkable Things* peut être isolé car, par le procédé de regard narratif glissant et flottant en permanence, non centré, il désamorce d'emblée la « visualité » de par la nature même de sa narration, la monstration de l'autorité n'ayant aucune prise, aucun support pour s'affirmer. Dans *Saturday* et *NW*, le point de vue des subalternes eux-mêmes n'est pas pris en compte : nous avons souligné que la focalisation étant réalisée sur Perowne, nous n'avons jamais accès au cerveau de Baxter, si ce n'est, littéralement, lors de son opération, et encore, par l'intermédiaire de Perowne. De même, dans *NW*, l'accès au point de vue de Nathan, qui est effectif lors de sa fuite avec Keisha, est bref et assez convenu socialement. Concernant Shar, la déclinaison feminine de Nathan, Tammy Amiel-Houser remarque: « *NW* is structured so that Shar is seen only from Leah's point of view […] » (Amiel-Houser 2017, 132)). Ainsi, ce roman aussi n'épouse pas le point de vue des invisibles, même si, nous l'avons dit, les protagonistes sont des personnes qui mènent l'existence des « humbles » évoqués plus haut par Cingolani. Toutefois, les lecteurs n'embrassent pas nécessairement le regard du protagoniste ou du focalisateur (nous avons longuement expliqué les décalages de regards, la distance saine apportée par l'écriture). En outre, Amiel-Houser remarque à propos de *Saturday* : « Nevertheless, Baxter's enigmatic individuality is revealed as having the power to set into motion the ethical awakening of the subject, making Perowne respond (at the end) to his cry of help. » (Amiel-Houser 2011, 132) De nombreux critiques ont vu dans la scène de l'assaut, au cours de laquelle Baxter s'apaise lorsque Daisy récite « Dover Beach », un message éthique sur la primauté de l'art sur la rationalité. En cohérence avec notre travail, nous considérons plutôt le dénouement de cette scène comme un droit au regard (*right to look*) singulier de la part de Baxter qui s'illumine humainement sous nos yeux lors de cette scène, en renvoyant notre regard — qui se situe vis-à-vis de lui, du côté de la « visualité » — vers Daisy : « It's hard to tell, for his face is never

still, but Baxter appears suddenly elated. […] His gaze remains on Daisy. » (McEwan 222) Le regard de voyeurs — certes très mal à l'aise — que cette scène provoquait en nous depuis le début est simultanément souligné, désamorcé, et apaisé par cette déflection.

Cela n'empêche pas quelques regards en retour du « eux » vers le « nous » qui, pour leur part, rendent les lecteurs complices, comme dans *NW* lorsque Felix observe, intrigué, les appartements du West End : « Who lived there? Who even passed through it? » (Smith 163), jugement qui obtient notre assentiment immédiat, sur un quartier il est vrai sans âme. Ce procédé est permanent dans *Mothering Sunday* où la légère insistance du regard que Jane porte sur ses maîtres, poussant sa réflexion à peine plus loin que sa position sociale l'exigerait, provoque notre complicité : « You could hardly allow her to borrow books and then not allow her at least some time to read them. And the house was not any more, let's face it, as in the old days, a firmly governed, a strictly regimented house. Look where regimentation had got the world. » (Swift 90) Cette réflexion, qui se situe clairement dans des rapports d'antagonisme de classe, peut même aller jusqu'à une critique globale de la société : « And, yes, you might say it was her good luck to have been raised in a good orphanage, […]. Her mother, whoever she was, had perhaps some discernment. » (93) Un autre regard, étrange dans le roman, se « perd » sans avoir de retour, poussant l'image du personnage vers l'absence, comme lors de ce passage du roman de Swift dans lequel Jane, déjà nue à la fenêtre, contemple la campagne : « She went to the window. There was nothing to see. Berkshire. There was no one to notice her sudden unaccountable face at the window, her bare sunlit breasts. The sky was unbroken blue. » (56) L'éblouissement apporté par le paysage souligne l'invisibilité de Jane, à qui personne ne renvoie son image. Ce passage fait écho à un moment, dans *NW*, où Felix observe une jeune fille dans la rame de métro en face : « He looked out now at his counterpart, in the other train […] She was frowning at his T-shirt. Trying to figure it. He felt like it: he smiled! […] The girl's little dark face pulled tight like a net bag. Her train pulled ahead, then his did. » (Smith 118) Si Felix échange tout de même avec la jeune fille, le rapport qu'il a au visible — c'est encore plus vrai pour Jane depuis sa fenêtre — ne lui permet pas de s'affirmer comme un individu, encore moins doté de droits. Son droit au regard n'est pas assuré. Pareils passages sont à rapprocher de celui de *King* dans lequel King réclame au contraire de rester invisible : « The sidewalk is wide and many people pass. At the moment, about twenty people are passing a minute. That's to say about nineteen times a minute Vico and I are rubbed out, not seen. If it was otherwise, it would be intolerable. » (Berger 87) Cette invisibilité réclamée peut paraître étrange, mais elle n'est pas forcément en contradiction avec la contre-visualité, car ce qui serait intolérable pour King serait un regard imprégné de la « visualité » de Mirzoeff, celui

communément porté par les passants[393]. D'ailleurs, en miroir, pourrait-on dire de la contre-visualité, Berger réclame le « droit à être vus » ; en effet, dans l'ouvrage *A Question of Geography*, pièce qu'il a coécrite avec Nella Bielski, dans laquelle l'action se passe à Magadan, la capitale du Goulag, dans la région de Kolyma[394] au nord-est de la Sibérie, on peut lire :

> ERNST: (*Very calm*) Our lives here, Sacha, can never be a film, never. We have lost many things, things that people take for granted elsewhere. And one of the most important things we've lost is *the right to be seen*. Everything we live has become invisible. […] Even if, by some miracle, somebody made a film of our lives here in Kolyma, all that would be seen on the screen would be a blizzard, with visibility reduced to a few metres. The blizzard of our losses. *Nobody would be able to see the little we've managed* to protect from the blizzard. The grains on which we live are invisible. (Berger 1987, 28; souligné par nos soins)

Nous retrouvons, exprimée par une métaphore visuelle, la conscience qu'ont les subalternes de leur invisibilité, ainsi que son lien étroit à une volonté de pouvoir. Toutefois, ce qui soutient le roman de Berger que nous étudions, c'est le point de vue canin de King, qui confine plutôt à la défamiliarisation. De fait, si les romans du corpus s'appuient peu sur la révolte ou la dénonciation directe, ils jouent beaucoup sur des glissements de perception, une défamiliarisation qui n'est pas moins efficace. C'est ce que nous souhaitons à présent aborder.

Si nous nous référons aux travaux de Mieke Bal, que nous avons évoqués en introduction et dans lesquels elle met en évidence ce qu'elle nomme « une rupture de non-visibilité »[395] (*disruption of non-visibility*), nous disposons d'un premier effet de la défamiliarisation. En effet, en présentant les articles édités dans son ouvrage, elle écrit : « They demonstrate how the

---

[393] Nous retrouvons des problématiques analogues dans la littérature étatsunienne. En effet, le roman *Invisible Man*, de Ralph Ellison, souvent cité pour la première phrase de son prologue : « I am an invisible man. […] I am invisible, understand, simply because people refuse to see me » (Ellison 3), se poursuit par : « That invisibility to which I refer occurs because of a peculiar disposition of the eyes of those with whom I come in contact. A matter of the construction of their *inner* eyes, those eyes with which they look through their physical eyes upon reality. I am not complaining, nor am I protesting either. It is sometimes advantageous to be unseen, although it is most often rather wearing on the nerves. […] Or again, you often doubt if you really exist. You wonder whether you aren't simply a phantom in other people's minds. » (Ellison 3 ; souligné dans le texte)

[394] Magadan et Kolyma sont des lieux qui existent dans la réalité — ce fait est précisé dans le lexique qui figure en paratexte au début de la pièce. Une fable, narrée dans *King,* fait le lien avec la pièce : « There's a blind dog I know called Matthieu. He's old, a good bit older than you. / Nothing is older than me, says Vico. His master is very methodical, I continue, his master learnt Method—how one thing leads to another—during years in a Kolyma prison camp, clearing forests. After he was liberated, he came home to his mother who was living with a pup called Matthieu. Years later the mother died and Matthieu grew old and went blind. » (Berger 94)

[395] Georges Perec traduit ainsi cette idée : « Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. » (Perec 1989, 12)

art works make the observer aware of what, before, seemed non-existing because it was too "normal," too self-evident, and thereby in fact non-visible. » (Bal et Hernandez-Navarro 14) Bal et Hernandez-Navarro utilisent le terme de « défamiliarisation » (16) pour rendre compte de la manière dont cette prise de conscience permet de poser un regard différent sur des situations qui semblaient jusque-là trop évidentes, sur une normalité de perception qui induisait une non-visibilité. Dans *The Art of Fiction*, David Lodge définit ainsi la défamiliarisation, dans la lignée des romantiques et des formalistes russes :

> Defamiliarization is the usual English translation of *ostranenie* (literally, "making strange"), another of those invaluable critical terms coined by the Russian Formalists. In a famous essay first published in 1917, Viktor Shklovsky argued that the essential purpose of art is to overcome the deadening effects of habit by representing things in unfamiliar ways[396]. […] This theory vindicates the distortions and dislocations of modernist writing, but it applies equally well to the great exponents of the realistic novel. (Lodge 1992, 53)

Il explique la manière dont Shklovsky s'est appuyé sur l'œuvre de Tolstoï, qui décrit une scène à l'opéra de manière factuelle, attirant ainsi l'attention sur les codes sous-jacents à la vision d'un tel spectacle. Il cite l'exemple de *Villette* de Charlotte Brontë, emprunté à la littérature anglaise, en analysant un passage décrivant l'héroïne Lucy Snow en train d'observer un tableau classique avec un regard analogue à celui présent dans Tolstoï. Une telle vision du tableau, par l'intermédiaire d'un regard neuf et dépourvu des codes habituels, induit ici une critique de la condition des femmes et, de manière plus générale, un regard décalé permet une position de recul et donc souvent critique. Les lecteurs sont amenés à remettre en cause les codes connus et admis, pour se re-tourner vers leur perception première ou personnelle. Un tel procédé est à l'œuvre dans *Mothering Sunday* :

> It was a strange thing, this need among their kind for pictures to adorn the walls, since she had never seen Mr or Mrs Niven actually stand before a picture and look at it. They were things, perhaps, only to be noted out of the corner of the eye, or only for visitors to appreciate. Or rather for maids to study closely and

[396] Il cite Shklovsky : « Habitualization devours works, clothes, furniture, one's wife, and the fear of war… And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stony *stony*. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. » (Shklovsky « Art as Technique » §15 ; cité dans Lodge 1992, 53 ; souligné dans le texte)

be their true connoisseurs, as they dusted the frames and cleaned the glass. (Swift 61)

Ce regard décalé de Jane produit une critique sociale, sous couvert de naïveté. Lodge poursuit : « What do we mean — it is a common term of praise — when we say that a book is "original"? Not, usually, that the writer has invented something without precedent, but that she has made us "perceive" what we already, in a conceptual sense, "know", by deviating from the conventional, habitual ways of representing reality. » (Lodge 55) Si nous nous référons directement à l'article de Shklovsky, nous observons qu'il prend de nombreux exemples, toujours dans l'œuvre de Tolstoï, pour analyser en détail les techniques de défamiliarisation. L'un d'entre eux est tiré de la nouvelle intitulée *Le Cheval*, dans laquelle le narrateur est, précisément, un cheval[397]. Le bon sens attribué à l'animal, mêlé à son ignorance des habitudes et codes sociétaux, permet de porter un regard terrible sur les comportements humains. Nous souhaitons rapprocher ce trait de *King*, où la présence du narrateur-chien autorise un phénomène analogue[398] : nous avons déjà souligné la manière dont la condition canine de King autorisait une éthique du *care* naturelle, liée à son espèce, attirant l'attention des lecteurs sur la dureté des comportements humains habituels à l'encontre des SDF. L'adoption de son point de vue pour la narration induit une défamiliarisation analogue à celle relevée par Shklovsky dans cette nouvelle de Tolstoï, dans notre cas parfois amusée, souvent très critique et politique.

La défamiliarisation à l'œuvre dans les romans du corpus permet la mise en visibilité des invisibles en désignant les rapports de pouvoir, soit en les ridiculisant soit en les déplaçant : dans *Saturday*, l'attitude de Perowne écoutant le poème anglais iconique de Matthew Arnold récité par sa fille est similaire à celle de Lucy Snow. Il ignore totalement ce texte canonique de la littérature anglaise et, malgré sa bonne volonté imaginative (« He sees Daisy on a terrace overlooking the beach in summer moonlight; the sea is still and at high tide, the air scented, there's a final glow of sunset. […] Henry missed first time the mention of the cliffs of England 'glimmering and vast out in the tranquil bay'. Now it appears there's no terrace, but an open window […] » (McEwan 220)), son comportement dénote un tel décalage avec l'arrière-plan culturel supposé de son milieu que le premier effet produit est humoristique, d'autant qu'il apporte un soulagement à la lecture d'une scène tendue, même si, ainsi que nous l'avons

[397] « The narrator of "Kholstomer," for example, is a horse, and it is the horse's point of view (rather than a person's) that makes the content of the story seem unfamiliar. » (Shklovsky §18 np)
[398] Le titre complet traduit du russe en anglais de cette nouvelle, est *Kholstomer: The Story of a Horse*, qui accentue l'analogie avec le titre complet du roman de Berger : *King A Street Story*. On peut aussi supposer que Berger a lu aussi bien Tolstoï que les formalistes russes.

remarqué, elle est un peu chargée[399]. Si nous acceptons de placer Perowne du côté de la « visualité », même incertaine, elle est ici tournée en ridicule. Dans un deuxième temps, nous observons une sorte de méta-défamiliarisation dont Michael R. Ross donne une analyse fondée sur la vision, qui éclaire la mécompréhension du poème :

> The narrative dwells fondly throughout on Perowne's individual angle of vision—indeed, literal keenness of sight in a sine qua non for his professional success—yet his vision, for all its impressive amplitude, inevitably falls short of the Arnoldian standard. (Defective vision enters as a motif in the opening pages of the novel, where Perowne ludicrously misdiagnoses the distressed aircraft first as a meteor, then as a comet.) (Ross 80)

La défamiliarisation met en évidence les limites de la vison chez Perowne, lui qui, de par sa réussite sociale, incarne pourtant la visualité dominante (bien qu'appliquée et bienveillante dans son cas). La défamiliarisation est aussi à l'œuvre dans *NW* si nous considérons ce passage de la partie « Host » :

> *14. That obscure object of desire*
>
> The red and white air technology of the Greek goddess of victory. Keisha Blake put her hand against the reinforced shop-front glass. Separated from happiness. It had been everywhere, the air, free for the taking, but she had come to desire it only now that she saw it thus defined, extracted, rendered visible. The infinitely available thing, now enclosed in the sole of a shoe! You had to admire the audacity. Ninety-nine quid. Maybe at Christmas. (Smith 181)

La fausse naïveté qui imprègne ces lignes, associe une référence classique grecque à un objet du quotidien, obligeant les lecteurs à le reconsidérer : le logo de la marque devient de ce fait le symbole d'une logique capitaliste qui, un jour, monnayera l'air, comme elle monnaye déjà l'eau. La critique sociale est d'autant plus forte qu'elle utilise un objet commun apparemment anodin, tant il fait partie de notre ordinaire. Ce procédé maintient les lecteurs en éveil comme le souligne Vanessa Guignery : « These recurrent defamilarising devices forbid a strictly realist reading of the novel, furthered by the subversion of linearity. » (Guignery 2014, np) Il caractérise toute la partie « Host », focalisée sur Natalie, constituée des vignettes qui, si elles

[399] Cette défamiliarisation, associée au mélodramatique exagéré de la scène sont une raison supplémentaire pour ne pas tomber dans le débat sur la supposée supériorité affective ou artistique de Baxter sur Perowne, qui serait due à son émotion ressentie à l'audition du poème.

sont attribuées au personnage, constituent autant de réflexions dont on sent affleurer qu'elles émanent de l'auteure. C'est ce que suggère David James dans son article « Wounded Realism »: « [It's not that this insight isn't entirely credible so much as that its provenance feels subtly divided,] as though the narrator is assisting Natalie with the job of defamiliarizing a realm that appears opaque, pointing the way toward some redeeming "logic" hidden behind the impersonal façade of urban sprawl. » (James 2013, 210)

8. C. La politique de la littérature

Nous avons observé le pouvoir qu'a la littérature d'enrichir l'imagination, favorisant ainsi l'empathie. Le point de vue qu'elle autorise sur l'individu est nécessaire et 'au cœur', nous l'avons montré dans toute notre première partie, en développant chez les lecteurs la capacité d'attention aux autres, en leur faisant vivre des expériences de considération, voire de solidarité. Tous les procédés que nous avons détaillés, en particulier lors de notre chapitre précédent sur l'éthique de l'ordinaire, permettent d'interroger la perception, de porter un regard nouveau sur le partage du sensible défini par Jacques Rancière, au travers de l'expérience de lecture. En ce sens, elle joue déjà un rôle performatif dans la mise en visibilité des précaires. La première partie de notre travail a déjà mis en évidence l'effet performatif de la littérature sur le plan éthique. Sa capacité à mettre en évidence le partage du sensible aux yeux des lecteurs par une écriture qui les garde vigilants, élargit le champ de son pouvoir performatif : elle a un effet sur la manière dont ils perçoivent le partage du sensible à l'intérieur des romans et donc le conçoivent dans la vie car notre monde est proche de celui des personnages dans les romans. Dans les romans du corpus, la « politique de la littérature », cette « intervention dans le découpage des espaces et des temps » (Rancière 2007, 12), opère essentiellement dans l'espace. Ce découpage est modifié par l'ensemble des procédés littéraires et esthétiques que nous avons mis au jour au cours de notre travail. De tels romans parviennent à ce résultat par leurs qualités éthiques, bien sûr, mais aussi esthétiques, en proposant des regards différents, fluides, décentrés, sur les invisibles, en permettant de garder constamment un recul, en proposant des expériences de lecture singulières. Cette littérature permet de mettre en évidence les rapports de pouvoir qui accomplissent la mise en invisibilité des subalternes aux yeux des lecteurs, ce qui leur permet de voir les invisibles par cette prise de conscience. Les romans du corpus accomplissent tout cela à des degrés divers, le roman de Berger allie par exemple une défamiliarisation permanente, sans toutefois être trop radicale, par le biais du narrateur-chien,

qui déroute les lecteurs juste assez pour qu'ils gardent un discernement tout au long du roman, mêlé à une rage, une « pensée de poème » selon les termes de Marielle Macé. Cette rage sourde suscitée par la lecture ne se révèle toutefois jamais aveuglante, elle engendre un besoin de solidarité mêlé à une prise de conscience politique éclairée, en amenant les lecteurs à réfléchir sur les liens qui retiennent leurs situations respectives. Dans son article publié dans *English Studies: A Journal of English Language and Literature* et intitulé « Consciousness and Ian McEwan's *Saturday*: "What Henry Knows" », Susan Green se penche également sur le passage qui rend compte de la lecture du poème par Daisy. Elle écrit : « McEwan's use of poetry, and in particular "Dover Beach", functions as a meta-metaphor in the novel, to draw reader attention to the power of literature. » (Green 67) A la lumière de notre travail, cette remarque permet d'interpréter de manière encore différente l'émotion ressentie par Baxter : l'effet révélateur de la poésie sur le personnage peut être une indication métatextuelle du pouvoir de la littérature[400].

Mieke Bal et Miguel Angel Hernandez-Navarro mettent en avant la performativité de l'art dans une réflexion qui n'est pas exactement au cœur de notre propos, car ils ont certainement en tête à cet instant le domaine des beaux-Arts[401], toutefois, leur remarque est précieuse dans le cadre de notre travail, pour son point de vue sur le performatif :

> Art can do this because of certain of its characteristics that the essays herein explore. The most obvious of these is its materiality. This materiality makes art tangible, and thus brings it closer to the social agents that interact with it. The resulting proximity encourages participation; no art can exist without its audience; therefore, *art is by definition performative*. » (Bal et Hernandez-Navarro 11 ; souligné par nos soins)

La proximité qui permet d'« encourager la participation » peut prendre son origine, dans le cas des romans, dans la possibilité pour les lecteurs de vivre une expérience de lecture. Dans le chapitre précédent, nous avons proposé l'idée « d'expérience éthique fictive » en nous appuyant sur les travaux de Paul Ricœur. Nous avons montré que les lecteurs vivent une expérience à la

[400] Dans l'article intitulé « 'A Darker Longing': Shades of Nihilism in Contemporary Terrorist Fiction », tiré du recueil *Ian McEwan: Art and Politics*, Erik Martini voit dans ce passage une tendance optimiste de McEwan sur le pouvoir de la littérature : « With the last twist of the plot, McEwan provides a rather optimistic view of the power of literature. » (Martiny 168)

[401] Daniel Lea offre une possibilité de lien en soulignant la beauté prêtée aux objets de l'ordinaire dans le roman de McGregor, qui, de par le fait d'être choisis et collectionnés prennent une qualité d'objets d'art : « These objects are recycled, up-scaled from the ordinary to the artful in a way that emphasises the potential for beauty in the most unpromising material once one observes with fresh eyes. » (Lea 2017, 209) Cette remarque fait écho aux propos de Jacques Rancière : « […] l'ordinaire devient beau comme trace du vrai. Et il devient trace du vrai si on l'arrache à son évidence […] » (Rancière 2000, 52).

lecture des romans, ce qui leur permet d'entre-apercevoir le vécu des précaires par l'expérience justement. Celle-ci peut être directement affective, comme celle du rejet dans *King*, ou liée à la vision comme le floutage dans *If Nobody Speaks of Remarkable Things*. Elle peut aller jusqu'à l'enquête comme dans *NW*. L'« audience des beaux-Arts », à laquelle la citation de Bal fait référence, peut être facilement remplacée par les lecteurs. Un livre existe parce qu'il est écrit mais n'a pas de vie sans ses lecteurs. L'expérience des lecteurs leur permet une connaissance du monde des subalternes, dans le même temps qu'elle produit une mise en visibilité des précaires à leurs yeux. C'est ce que souligne Berthold Schoene à propos du roman de McGregor : « As realist fiction it appeals to our conscience as much as our imagination, yet its chief aim is not to persuade or mobilise the reader. Rather, its aim is to make us see by involving us in an experience—always focalised and yet never entirely by proxy—of the world as it is. » (Schoene 179) Ainsi, la performativité de la littérature, dans sa fonction de mise en visibilité des subalternes, au niveau singulier et aussi au niveau politique, qui nous fait prendre conscience des rapports de pouvoir qui régissent les champs des regards pris dans le partage du sensible, tient à sa nature artistique même. Les lecteurs vivent une expérience qui les place en position active dans ce processus. Dès lors, si l'on prend en compte le fait que l'invisibilité prend son origine dans la mise en invisibilité, la littérature a une fonction de résistance. C'est ce que Mieke Bal et Miguel Angel Hernandez-Navarro précisent en ces termes : « Art is the tool that makes the political spaces, the platforms for such resistances, visible and hence, enables the spectator to experience and participate in the tensions of a nonconsensual society. » (Bal et Hernandez-Navarro 11) En ce sens, les romans du corpus accomplissent cette fonction de résistance. L'expérience des lecteurs, qu'elle se situe sur un plan éthique ou esthétique, affectif ou réfléchi, permet la mise en évidence des tensions sociales, des rapports de force, des relations de pouvoir présentés à l'intérieur des romans. Carol Shloss explique que dans *The Seventh Man*, œuvre dans lequel Berger présente un texte qui coexiste avec les photos prises par Jean Mohr, les migrants, sujets de leur ouvrage, qui travaillent à un nouveau réseau d'évacuation sous la ville de Genève, incarnent ce qui ne doit pas être vu[402]. Elle cite un extrait de *The Seventh Man* : « To see the experience of another, one must do more than dismantle and re-assemble the world with him at its center. One must interrogate his situation to learn about that part of his existence which derives from the historical moment. » (Berger *The Seventh Man*, 104 ; cité dans Shloss 145) La mise en visibilité des migrants par une esthétique respectueuse et de qualité (texte ou image) induit une prise de conscience des rapports politiques qui régissent

[402] « They are that which the Swiss do not want to see about themselves, […] » (Shloss 145).

notre monde. Notre expérience de lecteurs préoriente notre expérience dans la vie ainsi que le souligne Hans Robert Jauss :

> Si le pouvoir créateur de la littérature préoriente ainsi[403] notre expérience, ce n'est pas seulement du fait qu'elle est un art, qui rompt par la nouveauté de ses formes l'automatisme de la perception quotidienne. […] [La forme nouvelle en art] peut aussi rendre possible une autre perception des choses, en préfigurant un contenu d'expérience qui s'exprime à travers la littérature avant d'accéder à la réalité de la vie. (Jauss 83)

« Rendre possible une autre perception des choses », c'est ce que réalisent nos romans, la perception pouvant s'entendre à ce stade de notre travail comme perception singulière, mais aussi, perception du partage du sensible. Le monde sensible des lecteurs est ainsi éclairé au prisme de celui des romans ; par conséquent, les expériences qu'ils vivent s'inscrivent dans le « monde sensible » des romans, lequel, nous l'avons montré, est traversé par des rapports de pouvoir.

En nous appuyant sur *Les Bords de la fiction*, de Jacques Rancière, nous avons expliqué, au chapitre 5, la manière dont la littérature participe à la construction d'un « monde commun » en générant des frontières éthiques. Dans cet ouvrage, il donne une définition novatrice de la politique de la littérature, en affirmant qu'elle ne se situe pas dans la mise en valeur d'idées ou de personnes habituellement non perçues, mais plutôt dans sa nature même de fiction :

> S'il y a une politique de la fiction, elle ne vient pas de la manière dont celle-ci représente la structure de la société et ses conflits. Elle ne vient pas de la sympathie qu'elle peut susciter pour les opprimés ou de l'énergie qu'elle peut engendrer contre l'oppression. Elle vient de cela même qui la fait être comme fiction, soit une façon d'identifier des événements et de les lier les uns aux autres. (Rancière 2017, 190)

Nous sommes au cœur du pouvoir de la littérature qui intervient « en tant que littérature dans le découpage des espaces et des temps » (Rancière 2007, 12), comme nous l'avons évoqué plus

[403] « L'horizon d'attente propre à la littérature se distingue de celui de la praxis historique de la vie en ce que non seulement il conserve la trace des expériences faites, mais encore il anticipe des possibilités non encore réalisées, il élargit les limites du comportement social en suscitant des aspirations, des exigences et des buts nouveaux, et ouvre ainsi les voies de l'expérience à venir. » (Jauss 83)

haut. En effet, dans *Politique de la littérature*, Rancière démontre la manière dont, dans une société donnée (nos sociétés occidentales si nous considérons la littérature contemporaine)[404], la littérature autorise un nouveau partage du sensible en proposant « une nouvelle manière de lier le dicible et le visible, les mots et les choses. » (Rancière 2007, 17) Cette définition éclaire parfaitement la spécificité politique des romans de notre corpus. Il ne faut pas exclure le fait qu'ils génèrent de la sympathie pour les opprimés, ni qu'ils représentent, au sens traditionnel, la société et ses conflits — par exemple, nous avons mentionné plus haut comment les rapports de pouvoir à l'œuvre dans nos sociétés sont traduits dans des déclarations attribuées aux personnages ou omniscientes, ou dans la diégèse, dans une esthétique que nous avons qualifiée de « classique » — ; toutefois, ce qui fait leur force par rapport à d'autres tout aussi respectueux des invisibles mais plus traditionnels, c'est qu'ils mettent en œuvre cette vision de la « politique de la littérature ». La remarque de Christina Chandler Andrews à propos de *Saturday* (« We should never forget that the most powerful effects of literature lies simply in its ability to present the world and to make us re-look at our situation with others in it » (Andrews 340)), dont nous pouvons mesurer la portée éthique, peut aussi s'interpréter sur le plan politique, dans le sens prêté à ce terme par Rancière à la littérature : nous resituer par rapport aux autres peut aussi se concevoir comme reconsidérer le partage du sensible dans lequel nous sommes. Ainsi se font jour « un autre sensorium, une autre manière de lier un pouvoir d'affection sensible et un pouvoir de signification. Or, une autre communauté du sens et du sensible, un autre rapport des mots aux êtres, c'est aussi un autre monde commun et un autre peuple. » (Rancière 2007, 22)

Rancière définit « l'univers de micro-événements sensibles » (Rancière 2017, 196), qui est à nos yeux une autre manière d'évoquer l'univers des événements ordinaires. Il évoque « […] un temps neuf pour la fiction, délivrée des attentes qu'elle ne connaissait que trop et introduite, en revanche, à la multiplicité infinie des sensations infimes et des émotions sans nom dont se composent les vies soustraites à la hiérarchie des temporalités. » (196) Le cadre circadien des romans autorise ce « retrait du temps », dans le lien que nous avons établi entre quotidienneté et ordinaire, dans le chapitre précédent. « L'autre manière de lier un pouvoir d'affection sensible et un pouvoir de signification » évoque complètement *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, dans lequel l'attention est en permanence demandée aux détails des événements microscopiques de la journée, à ce qui doit être remarquable. Nous avions souligné

[404] Dans lesquelles : « La politique est la constitution d'une sphère d'expérience spécifique où certains objets sont posés comme communs et certains sujets regardés comme capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet. Mais cette constitution n'est pas une donnée fixe reposant sur des invariants anthropologiques. » (Rancière 2007, 11)

la manière dont l'éthique de l'ordinaire permet d'interroger le visible. Ce qui semble acquis est souvent masqué par la dépendance de la visibilité au pouvoir, de sorte que la littérature est un moyen de modifier cette dépendance. Dans le chapitre portant sur l'ordinaire, nous nous sommes reportés aux travaux de Michel Foucault sur la philosophie du langage ordinaire. Dans l'essai que nous avons cité, il fait une requête : « Il me semble que le rôle d'une pareille philosophie analytique du pouvoir devrait être de jauger l'importance de ces luttes et de ces phénomènes auxquels jusqu'à présent on n'a accordé qu'une valeur marginale. » (Foucault 2001, 547)[405] Il énonce ici une idée dans le domaine des relations de pouvoir « pures ». Toutefois, il met en avant l'importance de « voir le visible », pour mettre en évidence les rapports de pouvoir, ce qui est au cœur des romans du corpus. Ils accomplissent dans la qualité de l'acte de lecture qu'ils induisent, ce qu'attend Foucault de la philosophie analytique : ils modifient l'importance donnée à la perception des êtres en donnant de l'importance aux personnes à qui jusqu'à présent on n'a accordé qu'une valeur marginale, dans un partage du sensible reconsidéré. La politique de la littérature qui est à l'œuvre dans les romans du corpus identifie les événements ordinaires en leur accordant une importance et en les valorisant. Il est donc cohérent d'associer la politique de la littérature telle que définie par Rancière, à l'œuvre dans les romans du corpus, à l'éthique de l'ordinaire dans le sens qui lui prête Sandra Laugier : elle est l'outil de perception d'un partage du sensible modifié par la littérature. Daniel Lea exprime en termes de critique littéraire, ce lien entre l'éthique de l'ordinaire et la mise en visibilité, à l'intérieur d'un partage du sensible ébranlé par la littérature : « . » (Lea 2017, 212) La mise en invisibilité est contrée par une littérature qui a le pouvoir de modifier le partage du sensible. Le mot contré est un peu fort, il est surtout inexact car il ne traduit pas la réalité que nous pourrions qualifier de physique du phénomène : un découpage différent est à l'œuvre, et l'idée d'un découpage différent appelle une notion de limites différentes, qui bougent ou ont bougé. Il serait plus pertinent de dire que la littérature modifie le partage en faisant bouger les lignes, l'expression étant prise au sens propre. Elle modifie le partage en modifiant les bords, les lignes, ou tout au moins la perception qu'en ont les lecteurs, nous souhaitons développer cet aspect maintenant.

[405] Il ajoute : « Il faudrait montrer combien ces processus, ces agitations, ces luttes, obscures, médiocres, petites souvent, combien ces luttes sont différentes des formes de luttes qui ont été si fortement valorisées en Occident sous le signe de la révolution. » (Foucault 2001, 547) Il convient d'observer qu'il tient des propos qui peuvent être considérés comme visionnaires si l'on observe le paysage contemporain des rapports de forces et des nouveaux types de luttes, plus thématiques, moins syndicales qui émergent ces dernières années, en particulier dans le monde anglo-saxon.

Dans les romans du corpus, l'insistance est faite sur les bords, les lisières, où les rapports de pouvoir sont mis en évidence, dans le même temps qu'ils perdent de leur suprématie. Un exemple est la soumission de Baxter, après qu'il a été anéanti suite à la bagarre dans l'escalier, alors qu'il dépend totalement de Perowne pour sa survie, ainsi que le souligne Anna Beck, dans l'article publié dans *Perspectives on Mobility* : « […] thereby violating the physical boundaries of Baxter's body and assuming power over his physical and mental health. » (Beck 118) La transgression de la frontière du cerveau de Baxter est littérale (« [Perowne] extends the laceration by several inches, and deepens it » (McEwan 251)). Elle peut incarner la soumission des subalternes à une classe aisée, elle est également utilisée dans le roman pour illustrer le revirement éthique de Perowne (nous avons souligné en introduction le grand nombre de critiques qui s'étaient penchés sur cet aspect). Toutefois, une autre interprétation de la scène nous semble intéressante : la mise en visibilité des précaires à l'intérieur des rapports de pouvoir existants et dominants est réalisée par la politique de la littérature ; elle donne aux invisibles une place différente (symptômes, révélateurs, au lieu de cause par exemple), ce qui a pour effet de faire bouger les lignes, ainsi que le souligne Jacques Rancière : « La question de la fiction est d'abord une question de distribution des lieux. » (Rancière 2000, 14) Ils sont rendus visibles par la mise en évidence de ce qui les rendait invisibles, par une modification du cadrage et des effets de bord. Mieke Bal et Miguel Angel Hernandez-Navarro insistent sur le cadrage qui conditionne notre perception : « Art is engaged in making the move from (absolute) non-visibility to (provisional) invisibility. What we are unable to perceive because *it does not fit any of our frameworks* must be made to become potentially visible, available for perception. » (Bal et Hernandez-Navarro 14 ; souligné par nos soins) Nous ne percevons jamais que ce que nous sommes capables de percevoir, à l'intérieur du cadre de nos préconstruits ou de notre histoire. La politique de la littérature modifie les cadres de perception, les bords du cadre « bougent ». Par exemple, par ses effets de défamiliarisation ou de contre-visualité, l'écriture de nos romans élargit le cadre ou le rend plus flou. En outre, elle donne de la place aux bords, qui épaississent ; nous avons en effet observé au chapitre 5 la manière dont le limitrophe est complexifié (Derrida 2006, 51) par l'écriture de nos romans, autorisant ainsi une vision différente et l'accueil des êtres à la marge, ainsi que le souligne Rancière : « Ce sont d'abord les bords où la fiction accueille le monde des êtres et des situations qui étaient auparavant à ses marges : les événements insignifiants de l'existence quotidienne ou la brutalité d'un réel qui ne se laisse pas inclure. » (Rancière 2017, 17) Les événements insignifiants de l'existence quotidienne évoqués ici font écho aux gestes et comportements de l'ordinaire, qui autorisent « l'accueil » des invisibles, à tout le moins, celui des lecteurs à qui nos romans offrent des frontières éthiques

— une hospitalité sur le seuil, dans *Mothering Sunday*, un bord sûr sur la M1000 dans *King* — autant de lieux que les subalternes n'ont pas la chance d'avoir, qui deviennent des bords d'accueil que nous pouvons habiter, ces « bords en plein centre » (Macé 7) mis en évidence par Marielle Macé, que nous avons évoqués au chapitre 5. Si nous revenons au passage de *Saturday* relatif à l'opération, évoqué plus haut, nous remarquons une phrase étrange qui n'est du registre ni de l'invisibilité de Baxter, ni de celui du talent de chirurgien de Perowne, qui observe la blessure de ce dernier : « The laceration is straight and clean—a wall, a skirting board, a stone-floor landing rather than the grit and filth you see in wounds after a road traffic accident—[…] » (McEwan 250). L'apparition de ce mur qui caractérise la blessure de Baxter en évoque un autre dans *NW*, le mur d'enceinte de Caldwell Estate :

> She reached Caldwell's boundary wall. She walked the length of the back wall, looking down at the green verge that climbs from the low basin up the street level. She walked along the wall from one end to the other and back again. She seemed to be seeking some kind of perforation in the brick. She kept retracing the same area. She was lifting her knee to climb when a man's voice called out for her.
>
> Keisha Blake. (Smith 300)

Nathan aide Keisha à grimper sur le mur, d'où elle peut contempler Caldwell Estate, prétexte à se remémorer le passé. Dans le passage suivant, qui évoque le mur, la narration se poursuit en ces termes : « They'd reached the end of nostalgia. Here the boundary wall had been partially destroyed—it looked like someone had torn it apart with their hands, brick by brick. » (304) Le bord est déchiré, calmement, brique après brique, comme pour laisser voir l'ensemble des immeubles. La métaphore du mur déchiré présente une connotation métatextuelle : l'entité qui déchire, le « *someone* », qui n'a aucune possibilité d'interprétation à l'intérieur de la diégèse, peut évoquer la littérature qui, patiemment, brique après brique, s'emploie à déconstruire les frontières rigides. Ce bord s'apparente aux « […] bords de la ville et de la vie visible, là où un espace jouxte de tout autres espaces, là où un temps frôle de tout autres temps ; […] » (Macé 19). Il leur est impossible de revenir sur les lieux de l'enfance, Nathan parce qu'il est en fuite, Keisha également, à sa manière, elle qui s'éloigne avec détermination de ses origines depuis le début du roman. L'image du mur déchiré autorise une continuité dans le temps des personnages, dans le même mouvement qu'elle rétablit une mise en visibilité de leurs origines. Dès lors, par contraste, l'aspect de la blessure de Baxter dans *Saturday*, s'il semble rassurant d'un point de

vue médical, le condamne à l'invisibilité : la rigidité des métaphores choisies — elles sont au nombre de trois qui évoquent l'enfermement et la dureté — laisse peu d'espoir sur la possibilité pour le personnage d'être perçu. Si le mur de Caldwell Estate est un bord qui « se fait partout sentir entre nous — dans nos vies ordinaires — et eux […], [qui] sillonne et transforme le « dans » commun, [qui] passe au milieu de tout ce en quoi nous pourrions aveuglément nous croire « entre nous » » (Mouchard *Papiers !*, cité dans Macé 20), celui qui entoure le cerveau de Baxter le condamne à l'invisibilité et au délaissement.

Si nous reprenons les propos de Rancière, cités plus haut dans lesquels il évoque la « brutalité d'un réel qui ne se laisse pas inclure », nous pouvons penser aux événements tragiques qui émaillent les romans du corpus : un crime dans *NW*, des accidents dans le roman de McGregor et *Mothering Sunday*, une agression dans *Saturday* et *NW* témoignent de la dureté d'une société dont les exclus reviennent (parfois en force) dans le champ du visible. Toutefois, ce retour de l'exclu ne s'apparente pas exactement à la caractéristique qu'en donne Rancière :

> Mais cette inclusion de l'exclu n'est ni la suppression des différences dans une universalité qui les transcende ni la reconnaissance de leur coexistence pacifique. Elle est l'inclusion violente dans une forme de communauté sensible de cela même qui la fait exploser, l'inclusion dans un langage de ce qui échappe à ce langage. (Rancière 2017, 199)

En effet, les jeux de langage de Jane, s'ils sont transgressifs dans la mise en évidence qu'ils accomplissent d'une langue de classe[406], ne le sont pas exactement sur le plan de « l'impossibilité même de parler ». De même, l'expression, en particulier les dialogues de *NW*, qui soulignent également les rouages du partage du sensible des sociétés occidentales contemporaines, nous l'avons évoqué, ne sont pas exactement de ce registre-là[407]. Par exemple, lorsque Felix meurt, l'absence de langage à disposition du personnage précipite sa mort (« Warm liquid reversed up his throat. Over his lips. Yet it couldn't be oblivion as he could name it, […] he tried to say it, he said nothing. Grace! » (Smith 169)) Toutefois, il lui est donné une dignité par le langage, par la poésie du texte à cet instant (il voit une jeune fille monter à

[406] Bożena Kucala remarque: « Jane defines this challenge to herself [becoming a writer] as "cross[ing] an impossible barrier." (Swift 32) Her own barrier, as the first part of the book demonstrates, is social rather than national or linguistic. » (Kucala np)

[407] Les jeux typographiques toutefois, peuvent êtres signifiants, ainsi que le souligne Rancière : « Mais il y a aussi la culture typographique et iconographique, cet entrelacement des pouvoirs de la lettre et de l'image, qui a joué un rôle si important à la Renaissance et que les vignettes, culs-de-lampe et innovations diverses de la typographie romantique ont réveillée. Ce modèle brouille les règles de correspondance à distance entre le dicible et le visible, propres à la logique représentative. » (Rancière 2000, 18)

bord du 98 : « a young girl in a yellow summer dress » (Smith 169)). Une exception notoire est celle de *King*, qui rend compte de « […] la transgression du partage ordonné des voix et des idiomes, cette transgression qui atteint son point ultime avec l'inclusion dans la langue de l'impossibilité même de parler. » (Rancière 2017, 200)[408] En effet, nous avons observé dans la première partie la force du signe qui traduit le désespoir de Vica, au moment de l'indicible. Cette représentation par un signe, hors langage mais tout à la fois présent dans le texte, inclut dans la langue « l'impossibilité même de parler », ce qui constitue la transgression suprême. Ainsi, le roman de Berger est certainement celui qui transgresse avec le plus de force le partage du sensible établi, par le langage, par la mise en danger même de l'écriture.

Ainsi, la littérature a ce pouvoir de modifier la perception en rendant les lecteurs conscients des relations qui régissent les regards dans les rapports de pouvoir du partage du sensible. L'attention à l'ordinaire est une manière de modifier les lignes de perception, peut-être pas frontale ni transgressive mais certaine et durable, puisqu'elle modifie en profondeur les critères de perception quand une révolte profonde et sincère à la lecture, voire une déstabilisation affective, resterait dans les critères de perception, dans les frontières courantes et convenues. Toutefois, nos romans offrent rarement une réelle transgression du pouvoir, ils proposent plutôt des glissements, des éclairages différents, des pas de côtés ; ils sont force de proposition en offrant des espaces d'accueil ou de liberté, une générosité sans mièvrerie, sans renoncement. Rancière parle d'une « recomposition du paysage du visible » (Rancière 2000, 72). Il précise :

> Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, […] Ils définissent des variations des intensités sensibles, des perceptions et des capacités des corps. Ils s'emparent ainsi des humains quelconques, […] modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils […] réagissent à des situations, reconnaissent leurs images. (62)

[408] Rancière fonde son étude sur l'œuvre de William Faulkner. Nous pouvons nous souvenir ici du symbole représentant un cercueil dans *As I Lay Dying*, doublement transgressif puisque la croix qui y figure est disposée en sens contraire du sens habituel.

Ainsi, la littérature, celle figurée dans les romans de notre corpus, a pour effet sur les lecteurs de modifier leur perception du réel, en modifiant leurs critères de perception, leur permettant de voir les invisibles.

Conclusion

Nous avons choisi les romans du corpus car ils mettaient en lumière des invisibles d'une manière qui semblait originale, à la fois attachante, presque tendre, sans toutefois occulter une critique très claire de nos sociétés occidentales contemporaines. Il nous a semblé que les lecteurs étaient davantage sollicités que dans des romans plus classiques qui mettent en scène des précaires, plus durablement « déplacés », sans toutefois être pris au cœur de dystopies accablantes.

Notre analyse a tout d'abord adopté l'angle de la perception singulière. L'écriture des romans permet à diverses positions éthiques de s'exprimer : l'écriture traumatique, commune aux cinq romans, met à nu les subalternes dans leur vulnérabilité, dans le même temps qu'elle leur donne une dignité de personnes méritant d'être pleurées par son esthétique singulière. L'éthique de la vulnérabilité qui baigne les romans se mue en éthique du *care*, qui implique les lecteurs. Par la sollicitation dont ils sont l'objet lors de la lecture des romans, ils perçoivent les précaires au travers de l'expérience qu'ils font des diverses positions éthiques qui leur sont suggérées, s'étageant de la tendresse, dans le sens que Laurent Tigrane Tovmassian prête à ce mot, c'est-à-dire un mouvement d'accueil — des précaires par les lecteurs dans notre cas —, à l'attention, jusqu'à la solidarité. Les qualités esthétiques des textes du corpus autorisent des regards portés sur la condition des précaires respectueux et attentifs, ainsi qu'une lecture impliquée en sollicitant la conscience des lecteurs, dans le même temps qu'elle les « déplace » dans leur perception des subalternes et par là-même d'eux-mêmes. Cette idée de déplacement — de soi, de ses certitudes — fait appel à une perception spatiale. En outre, l'éthique de la solidarité telle que Richard Rorty la définit, induit une perception des invisibles en tant que groupe autre, vers lequel nous devons nous efforcer de tendre en toute conscience de nos différences, toutefois défini par un « eux » par opposition au « nous » constitué par les personnes intégrées à la société. Considérer ainsi les précaires comme un « eux » par rapport à un « nous » supposé amène l'idée de frontière, de limite, autant de notions liées à l'espace. L'idée de frontière est renforcée par le fait que les subalternes se situent en-dehors de la société visible, dans un monde extérieur, qualifié par le « eux », et à ce titre peuvent être considérés comme étrangers. Dès lors, l'invisibilité dont ils font l'objet peut s'aborder de manière spatiale, d'autant que les cinq romans du corpus développent une économie marquée de l'espace, dans la qualité de la narration ou dans les métaphores employées.

La question de l'espace se situant au cœur de tous les romans du corpus, il s'est avéré intéressant de les aborder sous l'angle de la géographie critique — l'ouvrage séminal *Space and Place—The Perspective of Experience* de Yi-Fu Tuan a permis de lier de manière étroite la perception et la notion d'espace —, et de la théorie critique spatiale ou postcoloniale. L'examen

de la perception spatiale des romans, telle que proposée par Yi Fu Tuan, qui ne distingue pas le « sentir » du « penser », en les fondant dans une « manière de savoir » (ou *ways of knowing*), a permis de retrouver la plupart des courants éthiques qui baignent les romans en analysant la qualité de « lieu » (ou *place*) de la ville dans les romans, ou de ce qui tient lieu de chez-soi (ou *home*) aux personnages. L'éthique de la vulnérabilité, ainsi que celle du *care*, dont la première partie a montré la prévalence dans les romans, sont confortées par l'étude spatiale, qui toutefois ouvre des perspectives plus sociales en lien avec la place que nous réservons aux invisibles dans la société : les notions de « nous » et « eux » ont dès lors pour corollaires celles de « dedans » et de « dehors », ce qui conduit à présenter les subalternes, les sans-abris, ceux que l'on ne voit pas par défaut de perception, comme des individus « hors-lieu » (ou « *out-of-place* »), ce point de vue étant largement développé dans les romans du corpus. Ils s'emploient à enrichir les frontières entre ce dedans et ce dehors, en proposant aux lecteurs des possibilités éthiques de les habiter. Ainsi, une perception différente des frontières, des limites, une ouverture vers plus de mouvance, de fluidité, autorisent une mise en visibilité des précaires. Dans le même temps qu'elle nous offre ce qui manque cruellement aux invisibles, l'écriture des romans alerte sur l'impossible représentation des précaires, à tout le moins par les moyens traditionnels, que ce soit une écriture conventionnelle ou une cartographie classique. La narration est non linéaire, le plus souvent hachée, trace de traumas passés ou présents ; le texte est constitué de phrases courtes mises en page dans un agencement dont le graphisme mobilise l'attention des lecteurs. Ils sont alertés sur l'artificialité et la difficulté de la représentation des subalternes par une écriture qui, paradoxalement, met en avant l'importance de nommer, en particulier la force des noms propres. D'autres repères cartographiques, que nous avons baptisés « alternatifs », sont proposés aux lecteurs sous la forme de cartes alternatives, listes du quotidien ou d'objets de l'ordinaire, valorisés comme étant « remarquables » qui, pour leur part, aident à se repérer dans l'univers des invisibles et permettent d'approcher l'indicible, incitant à poser un regard différent sur leur condition.

Dès lors, l'insistance portée sur la vie ordinaire, le quotidien des personnages, ainsi que le caractère circadien des romans ont dirigé notre analyse vers une approche critique qui s'appuie sur les travaux que Sandra Laugier a consacrés à l'éthique de l'ordinaire. Celle-ci, dans l'attention à l'ordinaire qu'elle suscite, permet de mettre en visibilité les précaires dans leur singularité. Elle induit également un renversement des hiérarchies en valorisant les aspects humbles de la vie de tous les jours. Elle revêt ainsi un aspect politique qui génère un regard différent sur la société qui abrite — et en fait génère — des subalternes. Elle apporte une composant éthique à « l'expérience fictive des lecteurs » mise en évidence par Paul Ricœur,

rendant possible une perception impliquée et contextualisée des précaires par l'expérience de lecture. Dès lors, l'invisibilité dont ces derniers sont l'objet acquiert une composante politique. Elle est même le plus souvent le résultat d'une mise ou d'un maintien en invisibilité. La notion de partage de sensible au sens prêté à ce mot par Jacques Rancière permet de formuler ce phénomène en prenant pleinement en compte le caractère spatial fortement marqué des romans du corpus : les subalternes sont des symptômes, à la mauvaise place, non perçus dans un partage du sensible opéré par un pouvoir dont le maintien nécessite la mise en invisibilité des précaires. Les romans s'emploient à les re-placer en visibilité par des techniques de mise à distance des lecteurs, comme la défamiliarisation, qui, dans le même temps qu'elles mettent en lumière les précaires, éloignent les lecteurs des regards convenus en leur révélant la préséance d'un partage du sensible dominant qui établit ses propres critères de perception. Ainsi, la littérature recèle un caractère performatif, de par sa fonction politique intrinsèque qui établit un partage du sensible différent. Les lecteurs perçoivent les précaires à l'intérieur d'un partage du sensible modifié. Dans les cinq romans du corpus, la politique de la littérature élargit la fonction éthique d'une perception singulière riche et nécessaire.

Une analogie peut être réalisée ici, avec une œuvre appartenant au domaine des beaux-arts, l'installation de l'artiste colombienne Doris Salcedo intitulée *Palimpsestes*. Le terme est beaucoup utilisé en critique littéraire, depuis la parution de l'ouvrage éponyme de Gérard Genette, et est associé à de nombreux romans contemporains, ce qui peut constituer une raison supplémentaire pour considérer cette œuvre présentée à la White Cube Gallery de Londres du 28 Septembre au 11 Novembre 2018. L'analogie que nous souhaitons mener, se place essentiellement du point de vue de la réception de cette œuvre d'art — nous ne prétendons pas détenir les outils d'une critique artistique — et va tenter de rapprocher le comportement des spectateurs devant l'œuvre avec celui des lecteurs des romans de notre corpus, que nous avons analysé tout au long de notre exposé. Cette installation présente une surface au sol sur laquelle sont gravés dans une matière qui s'apparente au sable les noms de migrants disparus en mer. Dans le creux des caractères est déposée de l'eau, ce qui apporte d'emblée un raccourci saisissant de ce qui est arrivé à ces personnes : elles sont sous l'eau, leur identité même est sous l'eau, sans toutefois être tout à fait effacée. Salcedo est connue pour son travail sur la perte et sur la mémoire (« If summing up an artist's work with a single term would not be the ultimate reduction, one would think Salcedo is devoted to memory » (Bal 204)) ; elle propose des formes

élaborées d'installations, qui autorisent des perceptions multiples et complexes[409]

Doris Salcedo, Palimpsest, 2013−17. Installation view, White Cube, Bermondsey, 2018. © the artist. Photo © White Cube.

Une première attention est retenue par le contraste entre la géométrie de l'ensemble, l'austérité du matériau et la fragilité de l'eau intensifiée par ses reflets. Les spectateurs, en se rendant compte de la matière fluide qui constitue les noms sont frappés par leur vulnérabilité. Ils sont amenés à mobiliser leur attention pour comprendre la manière dont l'œuvre est élaborée, ainsi

[409] Sur le site de la galerie (https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/doris_salcedo_bermondsey_2018), Emily Spicer souligne : « In the South Gallery of the White Cube in Bermondsey, Salcedo continues the themes of remembrance and forgetting with another, similarly mysterious installation. » (Spicer np) Salcedo a été connue du grand public en Angleterre par son installation intitulée *Shibboleth*, exposée en 2007 à la *Tate Modern* de Londres, qui déjà attirait l'attention sur les bords, les frontières, sur l'attention aux autres, ainsi que l'explique Emily Spicer : « The installations of Colombian artist Doris Salcedo (b1958, Bogotá) are never simple affairs. They are technical feats that baffle even industry experts. Her most notorious work, Shibboleth (2007), which saw an enormous 167m long crack set into the floor of Tate Modern's Turbine Hall, baffled everyone. […] Shibboleth was a work about separation and borders, but it was also about how, as a society, we so easily forget the traumas of others. The fissure forced visitors to watch their step—it was a work impossible to ignore—but now people walk over the installation's levelled remains without a second thought. » (Spicer np)

que le souligne Emily Spicer : « […] *Palimpsest* […] draw[s] you in, as you try to understand how [it has] been made. But [Salcedo's] works are so seamlessly realised that the how never entirely overshadows the why. » (Spicer np) La performance technique n'est pas gratuite : les spectateurs expérimentent le « savoir » (ou « *knowing* ») de Tuan à la seconde où ils prennent conscience de la nature de l'installation. Ils arpentent le sol, passant entre ces noms avec retenue et attention pour ne pas marcher dessus, dans le même temps qu'ils les lisent. Ils se déplacent ainsi comme dans un cimetière, créant, par leur démarche même de spectateurs un hommage funèbre à ceux qui n'en n'ont pas eu. La remarque de Mieke Bal citée plus haut sur la performativité naturelle de l'art prend ici sa signification la plus simple et forte à la fois : le fait même qu'ils prennent connaissance de l'œuvre, ne se fait pas par contemplation mais par une expérience de déambulation, de manière libre et naturelle ; l'œuvre, la manière de se l'approprier leur donne le pouvoir de rendre ces individus disparus en mer « dignes d'être pleurés ». L'importance donnée aux noms propres, si elle justifie un lien supplémentaire avec l'écrit, et donc avec notre travail, permet de mettre en lumière les invisibles, ainsi que le remarque Emily Spicer :

> Like lines drawn in the sand, the names fade, but more replace them, a constant tide of people, washed up on to European shores. But Salcedo wants us to know their names. These people, who represent just a tiny fraction of those who have drowned trying to reach safety, are more than just statistics. It is a need to remember them as individuals, and others like them, that drives the work. (Spicer np)

Cette importance est au cœur de l'œuvre, dans son matériau-même, car la lumière justement se diffuse doucement dans l'eau constitutive des lettres. L'eau, bien sûr, appelle une perception complexe car elle est la cause de la mort de ces individus, leurs noms en sont marqués, dans le même temps qu'elle apporte une note claire et fragile, terriblement belle dans la limpidité de ses reflets bleutés. Autour de cette œuvre — nous pourrions dire *à l'intérieur* de cette œuvre — le silence se fait naturellement de par l'émotion qui saisit les spectateurs.

L'analogie avec les romans du corpus peut se poursuivre dans la position qui leur est offerte, proche de celle proposée aux lecteurs des romans de notre corpus : ils sont sollicités, ont en fait peu de choix dès l'instant où ils pénètrent dans la pièce — ils peuvent toujours en sortir, comme l'on peut poser un livre — mais ils sont respectés, par l'esthétique et la qualité de l'œuvre, mais surtout par le fait qu'ils ont un rôle réparateur actif. Tout en étant très touchés, ils ne sont pas en état de sidération devant l'ampleur du désastre (il y a beaucoup de noms, 300

d'après le site de la galerie, et la nature de l'installation, son caractère répétitif induit une itération infinie), essentiellement parce qu'ils peuvent se mouvoir entre les noms.

Doris Salcedo, Palimpsest, 2013−17. Installation view, White Cube, Bermondsey, 2018. © the artist. Photo © White Cube.

Si la fluidité du matériau qui est la matière des noms, par opposition à la rugosité du support — que l'on peut toucher —, induit une vulnérabilité, elle offre aussi une présence vitale naturelle, une légèreté qui n'accable pas les spectateurs, d'autant que l'œuvre leur offre une fluidité de mouvements, de la même manière que les romans proposent des expériences de déplacements aux lecteurs. Là, nous ne pouvons pas accueillir, proposer un « mouvement vers » il est trop tard, les personnes sont mortes, nous pouvons simplement honorer leur mémoire. « *Palimpsest*—first exhibited in Madrid's Palacio de Cristal last year—poetically explores how easy it is for lives to vanish and be forgotten. » (Spicer np)

Jusqu'ici, nous expliquons la manière dont cette œuvre de Salcedo est comparable aux romans du corpus sous son côté et ses répercussions éthiques. L'aspect politique est apporté par l'aspect contextuel de l'œuvre, ce que nous en savons, donné en notes explicatives, que nous

relions à notre connaissance du sujet des migrations clandestines par voie maritime. Ainsi présentée, sa portée politique serait limitée à son aspect contextuel en somme, l'installation ne ferait que rappeler, dans une démarche éthique sans faille, les noyades de migrants en mer. Toutefois, le titre, *Palimpsestes*, attire notre attention sur le fait que certains noms commencent à s'effacer, recouverts par des nouveaux. Ce qui peut échapper au premier regard, qui n'est pas sans importance puisque c'est ce que le titre souligne, donne sa dimension politique intrinsèque à l'œuvre ; en effet, nous pouvons évoquer l'aspect politique de cette installation dans un sens analogue à celui de la politique de la littérature : l'œuvre attire notre attention sur le partage du sensible qui régit notre monde contemporain, qui autorise la perception des morts qui en « recouvrent » de plus anciens, appelés à disparaître complètement de la mémoire collective.

Doris Salcedo, Palimpsest, 2013−17 (detail). Installation view, White Cube, Bermondsey, 2018. © the artist. Photo © White Cube.

Cet aspect de l'installation met en exergue l'indifférence à un mécanisme social qui se produit dans le temps. Le phénomène temporel récurrent de la disparition des corps en mer se traduit par une disposition spatiale. L'idée de palimpseste met en jeu une composante temporelle, de durée, de recouvrement d'un événement par un autre. Mieke Bal a consacré un ouvrage entier

au travail de Doris Salcedo, intitulé *Of What One Cannot Speak*, dans lequel elle étudie plusieurs de ses installations. *Palimpsestes* ne figure pas dans l'ouvrage (pour une question de chronologie), toutefois, elle étudie longuement une œuvre, une « performance éphémère » intitulée *Noviembre 6 y 7* réalisée en mémoire d'un massacre au parlement de Bogota[410]. A propos de cette œuvre, elle indique : « In the Bogotà performance *Noviembre 6 y 7* it is the moment, not the individuals, whose erasure the work serves to fight. Yet the historical information is not necessary for us (latecomers) to experience and understand the work. On the contrary; the explicit title insists that we be aware of our belatedness, which is as inevitable as our complicity. » (Bal 201) L'œuvre à laquelle il est fait référence se situe entre la performance et l'installation, elle évolue dans le temps, et c'est cette évolution qui autorise la portée politique de l'œuvre, comme le souligne Mieke Bal :

> This experience of belatedness—in the « broader field » beyond individual human consciousness—is, ultimately, what the political thrust of Salcedo's work brings about. Time fails us, which is something we need to be aware of; but time in the sense of duration is also the material basis of the possibility to make new concepts, ideas, and affections. Along with duration, space is the medium that can connect us to the time beyond the interval through the power of form. (Bal 203 ; souligné dans le texte)

Dans le cas de *Palimpsestes*, le processus est finalement inverse, dans une démarche politique également soutenue par une représentation spatiale : la disparition indiquée des noms et la suggestion de disparitions antérieures dénonce un phénomène récurrent, qui a encore cours puisque les derniers noms sont clairs et distincts. Il ne s'agit pas d'un mémorial en hommage à des victimes disparues en mer lors d'un naufrage, ni même une œuvre réparatrice qui rendrait justice à un drame passé et non reconnu : il s'agit ici de dénoncer un mécanisme, un processus politique d'indifférence et de laisser-faire. Nous retrouvons la démarche à l'œuvre dans les romans du corpus : la mise en visibilité singulière de précaires, ici des migrants dans leur précarité absolue[411], est indissociée d'un contexte politique ou social. L'espace occupé par

[410] Nous retrouvons dans cette œuvre une constante de nos romans, qui ne tombent jamais dans le sentimentalisme tout en préservant une singularité : « Nothing in the works tells us who the victims and survivors are. By withholding the actual stories, she attempted to break the violence of anonymity without falling into the opposite trap of voyeurism, exploitation, and sentimentalism. Thus, the distinction between particularity and singularity is enacted to the letter. » (Bal 202)

[411] « Vulnerability pervades Salcedo's work. Be it young grass, names written in water or fragile pieces of furniture laboriously pieced back together, her installations are a study in the human condition and explore ways of remembering in a world where tragedy is all-too commonplace and lives too easily forgotten. » (Spicer np)

l'œuvre offre un lieu de mémoire aux individus péris en mer *en même temps* qu'il dénonce un mécanisme politique par la manière dont il est pensé. Le processus, continu, est traduit de manière spatiale par le cœur même de l'œuvre. Cette représentation esthétique met en jeu, par des procédés spécifiques propres au domaine des beaux-arts (*fine arts*), toute une palette éthique et politique très proche de celle des romans de notre corpus.

Si les techniques esthétiques mises en œuvre dépassent la portée de notre travail, le positionnement des spectateurs, que nous avons tenté de décrire, est très proche de celui des lecteurs de nos romans : il y est fait appel à une conscience singulière, par le biais d'une perception spatiale, concomitante à une prise de conscience politique. Les deux types d'œuvres d'art, dans des domaines différents « font » au regard du commun des effets analogues : « C'est à partir de cette esthétique première que l'on peut poser la question des « pratiques esthétiques », au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles « font » au regard du commun. » (Rancière 2000, 14) Ainsi, la question de l'engagement, que nous avons évoquée rapidement en introduction se pose différemment, ces types d'œuvres sont des preuves qu'il n'est pas nécessaire de distinguer l'approche singulière, voire affective, de l'approche sociale, voire politique.

En effet, comme le souligne Jacques Rancière, « l'important, c'est que c'est à ce niveau-là, celui du découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement, que se pose la question du rapport esthétique/politique. C'est à partir de là qu'on peut penser les interventions politiques des artistes. » (Rancière 2000, 24) La politique de la littérature telle que définie par Jacques Rancière rend caduque l'opposition entre littérature engagée ou œuvres « fétiches » qui seraient uniquement centrées sur l'esthétique, que nous avons évoquée en introduction. La perception différente du partage du sensible, le glissement des regards, qui permet la mise en visibilité des subalternes, concomitante à celle du milieu qui les maintient en invisibilité, et en autorise une considération différente, a pour conséquence la perte de l'opposition engagé/individuel. Le réalisme qui se dégage de ces romans ne nécessite pas un style « réaliste » au sens habituel qui est donné au terme. C'est ce que Rancière explicite en ces termes dans *Politique de la littérature* :

> La politique de la littérature est indépendante de l'engagement des écrivains, ainsi que les sujets « politiques » abordés dans leurs œuvres. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme

> forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique spécifique de l'art d'écrire. (Rancière 2007, 11)

Une littérature du type de celle à l'œuvre dans les romans de notre corpus est politique dans ce sens-là : l'esthétique qui y est développée met en jeu une pratique qui contribue à mettre en lumière les invisibles. Dans « La Vie des hommes infâmes », Foucault écrit à propos des pauvres gens condamnés par lettres de cachet : « […] ils n'ont et n'auront plus jamais d'existence qu'à l'abri précaire de ces mots. »[412] (Foucault 2001, 242) Parce que, dans un mouvement dialectique, elle est le reflet des représentations possibles des subalternes, elle leur prête des mots, d'une manière analogue à ce qui se produit lors de ce « moment important que celui où une société a prêté des mots, des tournures et des phrases, des rituels de langage à la masse anonyme des gens pour qu'ils puissent parles d'eux-mêmes […] » (251). La mise en fiction du réel (« le réel doit être fictionné pour être pensé » (Rancière 2000, 61)) permet de prêter des mots aux subalternes, pour qu'ils parlent d'eux-mêmes, dans le même temps où ils deviennent visibles aux yeux des lecteurs. Les différentes voix narratives des romans, c'est-à-dire leur esthétique spécifique, celle du narrateur-chien dans *King*[413], qui autorise une défamiliarisation permanente, la voix que nous avons qualifiée « d'entre-deux » dans *Mothering Sunday*, qui ne peut correspondre exactement à la pensée de Jane jeune, qui est plutôt rétrospective, toutefois fondée sur son expérience et sa jeunesse, l'incessant ballet de regards de *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, pour ne citer que ces romans, autorise ceux qui étaient invisibles, qui n'étaient rien, à devenir tout au sens que prête à ce phénomène Jacques Rancière dans *Les Bords de la fiction* :

> La révolution démocratique de la fiction n'est pas le grand surgissement des masses sur la scène de l'Histoire. Elle n'en est pas moins fidèle à la définition moderne de la révolution : celle-ci est le processus par lequel ceux qui n'étaient rien deviennent tout. Mais devenir tout, dans l'ordre fictionnel, ce n'est pas devenir le personnage principal de l'histoire. C'est devenir le tissu même au sein duquel — par les mailles duquel — des événements tiennent les uns aux autres.

[412] Il est à noter que l'accueil de ces vies dans des écrits n'est possible que plusieurs siècles plus tard, comme le souligne Foucault : « […] ils portent avec eux toute une turbulence populaire, toute une misère et une violence, toute une « bassesse » comme on disait, qu'aucune littérature à cette époque n'aurait pu accueillir. » (Foucault 2001, 250) L'intérêt de romans du type de ceux de notre corpus est qu'ils permettent de porter un regard sur les invisibles dans leur contemporanéité, modifiant ainsi notre perception politique dans le monde réel.

[413] Ralf Hertel et David Malcolm soulignent : « Berger seems to be aware of the fact that in order to create engaged literature, his literature has to be engaging in the first place, and his style fosters such engagement through various means. On such mean is the choice of limited perspectives in his fictional work: for instance, we encounter the world from a dog's nose point of view (or rather smell) in King […] » (Hertel et Malcolm 20).

(Rancière 2017, 196)

Ainsi, l'engagement littéraire, qui est partie intrinsèque de l'œuvre, ne passe pas forcément par le choix d'un sujet dit social — bien que tous les romans du corpus choisissent justement de mettre en scène des invisibles — ou d'une dénonciation frontale. Nous avons longuement analysé la manière dont ils satisfont à cette forme d'engagement en mettant en visibilité les précaires, qui deviennent « tout » au cours de notre lecture, en se muant par exemple en personnages sous nos yeux ou en permettant la narration, et par là-même l'écriture, du roman que nous parcourons. Le côté satisfaisant de telles déclarations, d'un point de vue logique, n'exclut pas une certaine approximation dans la mise en œuvre d'une telle théorie et les romans contemporains offrent à leurs personnages la possibilité de « devenir tout » de manières très diverses, en ravivant les débats sur l'engagement, liés à ceux sur l'héritage moderniste du début du XX^{ème} siècle ou au postmodernisme de la deuxième moitié de ce siècle[414].

En effet, cette question de l'engagement traverse la critique contemporaine de manière très forte, des critiques comme David James la plaçant au cœur de leur questionnement littéraire. Nous prendrons pour exemple l'introduction au numéro 53 de la revue *Contemporary Literature*, intitulée « Fiction since 2000: Post Millennial Commitments », qui recueille de nombreux articles portant sur l'engagement, qu'il a coécrite avec Andrzej Gasiorek. Il y souligne l'utilité d'une littérature engagée dans nos temps perturbés (« the multiple roles and implications of commitment in an age confronting the return of various fundamentalisms, radical economic instability on a global scale […], and widespread anxieties about terrorism set against a backdrop of profound political disillusionment » (Gasiorek et James 613)). Il se réfère aussi à la notion d'engagement prônée par Sartre[415], suite à laquelle il s'interroge sur l'engagement de la littérature contemporaine :

> Has fiction witnessed a new phase of development that should no longer be read primarily in relation to earlier twentieth-century phases of innovation, such as, most monumentally, modernism and postmodernism? Or are novelists' formal commitments over the last ten years still very much in dialogue with preceding traditions? Similarly, in what ways do contemporary writers dramatize the crisis,

[414] « Indeed, essays in this issue establish connections (where these exist) between a generation of younger writers and their twentieth-century predecessors, while also tracing links between our own intellectual commitments within the academy (in short, why we do the work we do) and those contemporary texts that we consider to be formally, morally, or politically important to us. » (Gasiorek et James 613)

[415] « Or should we recognize that if writing today shows us anything, it is that the kind of totalizing analysis offered by Sartre is neither attainable nor, perhaps, desired? » (Gasiorek et James 615)

> vulnerability, or enduring efficacy of commitment—whether conceived in aesthetic, ethical, political, or religious terms—as an issue of utmost salience today […]? (Gasiorek et James 611)

Cette question est d'autant plus importante à poser à l'éclairage des travaux de Jacques Rancière, que des écrivains de la nouvelle génération retombent dans l'opposition classique : en effet, dans ce même numéro de *Contemporary Literature* consacré à l'engagement, Caryl Phillips déplore le fait que de nombreux problèmes des communautés caribéennes soient passés sous silence dans nos sociétés, comme la surpopulation carcérale de la communauté noire ou ses problèmes importants de mal-être mental. Il défend l'engagement de la littérature qui, d'après lui, a le devoir de s'emparer de ces sujets : « A novel is not a sociological pamphlet, it's not a care-in-the-community tract; it has other aesthetic concerns, but it should have a structure that at least bears the introduction of some discussion of topics such as this. » (Phillips 644) Toutefois, si le problème lui tient à cœur, son affirmation est assez défensive. Surtout, elle peut retomber dans l'opposition esthétique/politique classique. Si sa démarche, consistant à mettre ces sujets en visibilité (« […] to most people, it's not visible » (644)), est nettement sincère et volontariste (« that thread is there in the book deliberately » (644)), il est dommage que réapparaisse la dualité classique, à tout le moins dans un entretien et peut-être pas dans ses textes[416]. Pour sa part, David James rejette cette contradiction dépassée, en nuançant les propos de Phillips dans ses propres termes : « *Commitment*, as Phillips implies, need not be the adversary of *craft*; indeed, they mutually articulate one another. Understanding how they do so is a first step toward accounting for what's critically distinctive and formally innovative about postmillennial fiction. » (Gasiorek et James 625; souligné dans le texte) Le retour contemporain de l'engagement, dans des romans abordant des problématiques sociales ou encore s'intéressant aux questions post-coloniales, qui se situent dans le sillage des courants modernistes ou post-modernistes, réside dans l'emploi, moins systématique mais efficient, de procédés d'écritures hérités de ces courants — nous l'avons montré avec l'exemple des romans de notre corpus —, qui génèrent une littérature impliquée, réaliste, en prise avec la société contemporaine tout en préservant une esthétique singulière. Nous avons cité, par exemple, la remarque de Nikos Papastergiadis à propos de l'œuvre de Berger, qui souligne l'utilité sociale des innovations formelles chez cet écrivain. Nous avons insisté sur le fait que *King* réalise un parfait équilibre

[416] David James fait le même constat à propos de Zadie Smith et de Jonathan Franzen : « In many respects, Smith and Franzen fall into the trap of re-inscribing the very dichotomy between realism and innovation that their own experiments with the novel have often sought to surpass. » (Gasiorek et James 617)

entre un roman politique et une œuvre littéraire abordable à l'esthétique originale. Berger avait reçu le *Booker Prize* pour *G* en 1972, sur les bases de l'appréciation d'une œuvre qualifiée de post-moderne, qui, pour intéressante qu'elle soit, est très radicale et difficile. *King* est comme épuré, simplifié, sans pour autant sacrifier à un nivellement littéraire. Toutefois, ses traits postmodernes — que nous avons relevés tout au long de notre étude — servent directement le sujet, la mise en visibilité des précaires. Il n'y a plus opposition entre une écriture expérimentale et une « histoire », attachante qui plus est, dont le style devient un outil pour mettre en lumière les subalternes[417]. La question de l'engagement, y compris éclairée par les travaux de Rancière, reste entière mais elle dépasse les antagonismes qui ont eu cours à la fin du XX^{e} siècle.

Ce lien entre nécessité d'une forme originale et expression de certains contenus sensibles — comme la représentation des précaires — est aussi au cœur des débats sur l'écriture qualifiée de « post-moderniste » ou « héritée du modernisme » de Zadie Smith[418]. Dans un article récent, publié en 2021, intitulé « Zadie Smith's style of thinking », qui porte sur la nouvelle « The Embassy of Cambodia », David James remet lui aussi en cause l'opposition entre sentiments, de compassion ou d'empathie, suscités par la lecture et réflexion à propos de la condition des précaires dans cette nouvelle. Il met en avant le fait que le style de Smith, en demandant une attention au singulier, permet une perception fine de la condition des travailleurs migrants : « Smith invites us to scrutinize what it is we seek to learn—and by extension, what fiction helps us to learn—from closely watching, and imaginatively securing sympathetic connections, to unfathomably diverse conditions of subjecthood and subjection at the global scale. » (James 2021, 10) Il rappelle que l''attention au particulier, surtout lorsqu'il s'agit de misère humaine, provoque de l'empathie chez Smith[419]. Elle essaye de provoquer cet intérêt, cette attention emplie de sollicitude, en un mot ce *care*, chez ses lecteurs. Toutefois, elle réalise un mouvement plus complexe :

[417] Cette question de l'héritage du postmodernisme, en lien avec des sujets réalistes, est au cœur des travaux de Klaus Stierstorfer ou encore de Theo D'haen et Hans Bertens.

[418] Un article très riche de Nick Bentley, publié dans *English Studies* et intitulé « Trailing Postmodernism: David Mitchell's *Cloud Atlas*, Zadie Smith's *NW*, and the Metamodern », traite de ce sujet. Il y réalise la synthèse des différentes approches critiques actuelles du « métamodernisme », courant littéraire héritier du postmodernisme dans sa forme sans en conserver toute la radicalité (« if postmodernism is associated with deconstruction then metamodernism tends towards reconstruction » (Bentley 2018, 728)). Il souligne la difficulté à réduire la narration de *NW* à l'appartenance à un seul courant : « *NW* has been identified as both a metamodernist and a neo-modernist work, however, the deployment of techniques associated with modernist literary practice is only one aspect of this formally complex novel. […], by examining Smith's experiments with a range of narrative modes we gain an insight into the difficulties of placing the novel within strict categories of literary form. » (736)

[419] Dans son article publié dans l'ouvrage *Beyond Postmodernism* de Klauss Stierstorfer, Vera Nünning prend *White Teeth* comme exemple de roman emblématique d'un retour aux valeurs éthiques. (Nünning 2003, 236)

> Smith, obviously wants us to care, but not exactly in the ways one might assume. *Embassy*, likewise, wants us to care about the social privation, everyday racism, limited opportunity, and the horrifying lack of systemic security affecting economic migrants and asylum seekers in Britain. […] In a more proactive address to pain, that is, Smith presents a forum for contemplating *through* the act of reading the limits […] of sympathy. [*Embassy*] invites us to wonder how individuated—how "essentially local"—that participation can remain. […] It's this apparent endorsement of reading-through-and-beyond-sympathy as an ethically laudable means of reading-across-difference that's both staged and probed by the affective solicitations of *Embassy*'s form. (James 2021, 11 ; souligné dans le texte)

Notre travail a mis en évidence la force de l'éthique de l'ordinaire pour mettre en visibilité les précaires. Dans le chapitre sur l'ordinaire, nous avons relevé la manière dont Smith recherchait par son style ('*an exercise in style*') à s'en approcher scrupuleusement, dans une démarche pour elle essentielle, explicitée dans ses écrits critiques (comme par exemple dans *Feel Free*) pour capter des moments de l'ordinaire. La forme de son écriture est une recherche esthétique qui a pour but de justement faire percevoir l'ordinaire aux lecteurs. Le langage ordinaire, ainsi « mis en littérature » prend toute sa force, parce qu'il est « mis en œuvre d'art », ainsi que le relève Paul Ricœur dans *La Critique et la conviction*[420] : « […] la capacité à faire retour au monde est portée à vif par l'œuvre d'art, précisément parce que le retrait y est infiniment plus radical que dans le langage ordinaire, où cette fonction est comme assourdie, atténuée. » (Ricœur 1995, 262) Mettre en visibilité les précaires de la manière dont le réalisent les romans du corpus contribue à modifier le regard porté sur eux dans la vie, non par un enrichissement de l'imagination ou un éveil de l'empathie, mais dans cette dialectique entre la représentation de cette vie par la littérature et sa réalité :

> Le critique ou le sociologue voudront prendre ici leur revanche en faisant de cette contradiction la marque de la vieille illusion qui s'imagine changer la vie quand elle ne fait que l'interpréter. Mais les interprétations sont elles-mêmes des

[420] « […] si l'on fait seulement de l'œuvre d'art — qu'elle soit littéraire, plastique ou musicale — le foyer de constitution d'un ordre irréel, on lui retire son mordant, sa puissance de prise sur le réel. […] Si l'art n'avait pas, en dépit de son retrait, la capacité de refaire irruption parmi nous, au sein de notre monde, il serait totalement innocent ; il serait frappé d'insignifiance et réduit à un pur divertissement, il se bornerait à constituer une parenthèse dans nos soucis. » (Ricœur 1995, 262) Ce point de vue, subtil, sur l'engagement de l'art, hors de l'opposition traditionnelle entre art engagé et solipsisme, conforte notre propos.

> changements réels, quand elles transforment les forment de visibilité d'un monde commun et, avec elles, les capacités que les corps quelconques peuvent y exercer sur un paysage nouveau du commun. (Rancière 2007, 39)

Ainsi, les questions que nous nous sommes posées sur l'articulation entre l'effet produit par nos romans, en expérimentant par exemple des positions éthiques fortes comme la solidarité ou l'attention à l'ordinaire à la lecture, et ses conséquences (son utilité) dans la vraie vie, perdent de leur acuité en même temps que les oppositions ressenti/réfléchi ou engagé/esthétique s'estompent. Hans Robert Jauss souligne :

> De tout cela se dégage la conclusion que le rôle et l'apport spécifiques de la littérature dans le contexte de la vie sociale doivent être recherchés là précisément où la littérature n'est pas réduite à la fonction d'un art de *représentation*. Si l'on recherche les moments de l'histoire où des œuvres littéraires ont provoqué l'effondrement des tabous de la morale régnante ou offert au lecteur une casuistique pour la conduite de sa vie, de nouvelles solutions morales qui ont pu recevoir ensuite, par l'approbation de tous les lecteurs, la consécration de la société, on ouvre à l'histoire littéraire un champ d'investigation quasiment vierge encore. (Jauss 87 ; souligné dans le texte)

Les romans du corpus permettent de nouer le singulier et le politique tout à la fois, justement dans la manière dont leur interprétation du monde et la perception qu'ils en offrent permettent de le changer. Il convient de remarquer que, si le rôle le plus original, le plus radical, est la mise en visibilité dans un cadre politique des individus, les romans agissent aussi en apportant un effet apaisant immédiat, comme le souligne Carol Shloss à propos de *A Seventh Man* de Berger : « If *A Seventh Man* criticizes and negates, it also concerns itself, as does a doctor or a psychoanalyst, with healing. We might say that pain is the motor of Berger and Mohr's efforts but not their destination. In absolute terms, their goal is the political and economic transformation of the world, and their art is made in the service of that transformation. » (Shloss 147) Il est par exemple intéressant de noter que Jean Mohr a aussi réalisé un ouvrage sur le même principe avec Edward Said, intitulé *After the Last Sky: Palestinian Lives*, signalé par Carol Shloss (147), qui met en visibilité la condition palestinienne mais a certainement aussi apporté un premier niveau — humble et littéraire — d'apaisement, ne serait-ce que par la perception par les Palestiniens de leurs propres existences représentées. Ainsi, comme le souligne Jauss : « Le rapport entre la littérature et le lecteur peut s'actualiser aussi bien dans le

domaine éthique que dans celui de la sensibilité, en un appel à la réflexion morale comme en une incitation à la perception esthétique. » (Jauss 83)

En d'autres termes, de tels romans sont un moyen de contribuer au « bruit » appelé par Guillaume le Blanc lorsqu'il implore : « Aujourd'hui, quel bruit ferons-nous ? Quel bruit intime ferons-nous à partir de nos interrogations sur la pauvreté, sur ses seuils de plus en plus élevés, sur la misère et ceux qui dorment dans la rue ? » (Le Blanc 2009, 196) Les romans du corpus font un bruit doux, qui n'est pas tonitruant, mais persistant[421], un bruit qu'on ne peut pas étouffer, non pas celui d'un choc, mais un bruit de fond continu et durable qui brouille le bruit trop net et assourdissant des forces de pouvoir dans le partage du sensible de nos sociétés occidentales. Des voix différentes, sans véritablement s'élever, se font doucement entendre : l'éveil politique suscité par ces romans génère à son tour un développement éthique qui autorise une place collective meilleure dans la société, comme le souligne Marielle Macé, en restant sur la thématique des bords, qui, outre qu'elle appelle à la nécessité politique d'un nouveau partage du sensible[422], en souligne le bénéfice éthique, y compris pour ceux qui habitent le « nous » : « […] qui reste une souffrance à distance. […] quelque chose en elle enclot ceux qui arrivent là où déjà ils sont confinés, et nous y courons le risque de rester nous-mêmes au bord, au bord de notre propre présent, de ses multiplicités et de ce qui nous y requiert. » (Macé23) Les romans du corpus offrent aux lecteurs, au « nous », une possibilité éthique de percevoir les précaires, les invisibles, dans une expérience esthétique novatrice et riche qui leur ouvre un regard politique sur les conditions de leur mise en invisibilité qui peut les inciter à participer au « bruit » social nécessaire.

[421] « I think it's wrongly understood by a lot of people that in order to be political, one has to raise the fist and start to bray and raise one's voice; some of the most eloquent and politically powerful writing is actually whispered. » (Phillips 636)

[422] « Or le côtoiement est justement la tâche politique ordinaire […] : avant même la relation en effet, le côte à côte, le côtoiement — où il faut faire avec les autres, s'accorder à se désaccorder. » (Macé 20)

Bibliographie

1. Sources Primaires

1.1. Corpus d'étude

Berger, John. *King. A Street Story*. New York : Vintage Books, 2000.

McEwan, Ian. *Saturday*. Londres :Vintage Books, 2006.

McGregor, Jon. *If Nobody Speaks of Remarkable Things*. 2002. Londres : Bloomsbury, 2003.

Smith, Zadie. *N.W*. 2012. Londres : Penguin Books, 2013.

Swift, Graham. *Mothering Sunday*. Londres : Scribner, 2016.

1.2. Autres ouvrages

Ali, Monica. *Brick Lane*. Londres : Black Swan, 2004.

Aubenas, Florence. *Le Quai de Ouistreham*. 2010. Paris : Points, 2021.

Auster, Paul. *Timbuktu*. Londres : Faber and Faber, 1999.

Berger, John. *G . A Novel*. 1972. Londres : Bloomsbury, 2012.

Berger, John et Nella Bielsky. *A Question of Geography*. Londres : Faber and Faber, 1987.

Berger, John et Jean Mohr. *A Seventh Man*. 1975. Londres : Verso, 2010.

Dickens, Charles. *Great Expectations*. 1860. Londres : Penguin Books, 2012.

Ehrenreich, Barbara. *Nickel and Dimed: On (Not) Getting by in America*. 2001. Londres : Picador, 2017.

Ellison, Ralph. *Invisible Man*. 1952. Londres : Penguin Books, 2014.

Enright, Anne. *The Gathering*. 2007. Londres : Vintage, 2008.

Gogol, Nikolai. *The Overcoat and Other Short Stories*. 1842. Trad. Gleb et Mary Struve. New York : Dover Publications, 1992.

Gunaratman, Yasmin et Amarjit Chandan. *A Jar of Wild Flowers*. Londres : Zed Books, 2016.

Jansson, Tove. « The Invisible Child ». *Two Moomin Stories for Oxfam*. Londres : Sort of Books, 2017.

Louis, Édouard. *En Finir avec Eddy Bellegueule*. Paris : Seuil, 2014.

May, Trevor. *The Victorian Domestic Servant*. Oxford : Shire Publications, 1998.

McCarthy, Cormac. *The Road*. 2006. Londres : Vintage, 2007.

McGregor, Jon. *So Many Ways to Begin*. Londres :Bloomsbury, 2006.

----------. *Even the Dogs*. Londres : Bloomsbury, 2010.

----------. *Reservoir 13*. New York : Catapult, 2017.

Modiano, Patrick. *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Paris : Gallimard, 2014.

Orwell, George. *Down and Out in Paris and London*. 1933. Londres : Penguin Books, 2001.

Perec, Georges. *Ellis Island*. 1994. Paris : P.O.L., 2019.

Smith, Zadie. White Teeth. 2000. Londres : Penguin Books, 2001.

Swift, Graham. *Waterland*. 1983. Londres : Picador, 2010.

----------. *Last Orders*. 1996. Londres : Picador, 2012.

Ouvrages consultés

Berger, John. *And our Faces, my Heart, Brief as Photos*. 1984. Londres : Bloomsbury, 2005.

----------. *Keeping a Rendezvous*. Londres : Vintage, 1992.

Cresswell, Tim. *Soil*. Londres : Penned in the Margins, 2013.

McGregor Jon. *This Isn't the Sort of Things that Happens to Someone Like You*. Londres : Bloomsbury, 2012.

Shields, Carol. *Unless*. Londres : Fourth Estate, 2002.

1.3. Œuvres d'art

Jones, Colin. *The Black House 1973-6*. https://www.tate.org.uk/art/artworks/jones-the-black-house-london-p14387.

Salcedo, Doris. *Palimpsest*. 2013−17. Installation view, White Cube, Bermondsey, 2018 https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/doris_salcedo_bermondsey_2018.

2. Sources Secondaires

2.1. Critique consacrée aux ouvrages du corpus

2.1.1. Bibliographie critique sur John Berger

2.1.1.1. Monographies et articles encyclopédiques

Papastergiadis, Nikos. *Modernity as Exile: The Stranger in John Berger's Writing*. Manchester : Manchester UP, 1993.[423]

Hertel, Ralf. « John Berger ». *British and Irish Short-Fiction Writers, 1945-2000*. Éd. Cheryl Alexander Malcolm et David Malcolm. Detroit, MI : Thomson Gale, 2006. 25-33.

Hyde, G. M. « John Berger ». *Dictionary of Literary Biography: 14 (1).British Novelists since 1960: Part 1: A-G*. Éd. Jay L. Halio et Malcolm Bradbury. Detroit, MI : Gale, 1982. 91-98.

2.1.1.2 Articles critiques

Bal, Mieke et Miguel Angel Hernández-Navarro. « Introduction ». *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. Amsterdam : Rodopi, 2011. 9-19.

Becker, Howard S. « Visual Evidence: *A Seventh Man*, the Specified Generalization, and the Work of the Reader ». *Visual Studies* 17.1 (2002) : 3-11.

De Bolla, Peter. « Berger and the Ethics of Writing ». *Minnesota Review: A Journal of Committed Writing* 28 (1987) : 78-84.

Firat, Begüm Özden. « *The Seventh Man*: Migration, Politics, and Aesthetics ». Éd. Mieke Bal et Miguel A. Hernández-Navarro. *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. Amsterdam : Rodopi, 2011. 127-142.

Hertel, Ralf. « The Body of the Text: *To the Wedding*, *From A to X*, and the Corporeality of John Berger's Later Fiction ». Éd. Hertel, Ralf et David Malcolm. *On John Berger:*

[423] Les œuvres sans autre mention ajoutée sont des œuvres imprimées, de même que les articles de revues. Si la revue a été consultée en ligne et l'article téléchargé figure la mention 'Tél.' suivie de la date. Si l'ouvrage ou la revue est numérique figure l'URL et la date de consultation.

Telling Stories. Amsterdam (Pays-bas) : Rodopi, 2016. 143-161.

Hertel, Ralf et David Malcolm. « Introduction ». *On John Berger: Telling Stories*. Amsterdam (Pays-bas) : Rodopi, 2016. 11-28.

Korte, Barbara. « Introduction ». Éd. Korte, Barbara et Frédéric Regard. *Narrating Poverty and Precarity in Britain*. Berlin : de Gruyter, 2014. 1-17.

Korte, Barbara et Georg Zipp. *Poverty in Contemporary Literature*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014.

Levy, Eric P. « 'Seeing That Eye': Tragedy and the Vision of Vision in John Berger's *Pig Earth* » *Critique* 45.3 (spring 2004) : 309-320.

Lippincott, Robin. « One Big Canvas: The Work of John Berger ». *The Literary Review: An International Journal of Contemporary Writing* 35.1 (1991) : 134-142.

Mazurek, Raymond A. « Totalization and Contemporary Realism: John Berger's Recent Fiction ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 25.3 (1984) : 136-146. BL déc.2019[424].

McCallum, Patricia. « Postmodernist Aesthetics and the Historical Novel: John Berger's *G* ». *Minnesota Review: A Journal of Committed Writing* 28 (1987) : 68-77.

Papastergiadis, Nikos. « The Colour of the Cosmos: John Berger on Art and the Mystery of Creativity ». Éd. Gunaratnam, Yasmin et Amarjit Chandan. *A jar of wild flowers: Essays in Celebration of John Berger*. Londres : Zed Books Ltd, 2016. 71-84.

Remy Abrunhosa, Marina. « "The Amateur Casuals": Immersion among the Poor from James Greenwood to George Orwell » Éd. Korte, Barbara et Frédéric Regard. *Narrating Poverty and Precarity in Britain*. Berlin : de Gruyter, 2014. 93-110.

Selden, R. « Commitment and Dialectic in Novels by David Caute and John Berger ». *Forum for Modern Language Studies* 11 (1975) : 106-121.

Shloss, Carol. « Double-Crossing Frontiers: Literature, Photography, and the Politics of Displacement ». Éd. Bryant, Marsha. *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*. Newark, DE : U of Delaware P, 1996. 141-151.

Wagstaff, Peter. « Storytelling: John Berger's Narrative Journeys in *To the Wedding* ». Éd. Wagstaff, Peter. *Border Crossings: Mapping Identities in Modern Europe*. Oxford : Peter Lang, 2004. 225-246.

Zipp, Georg. « Life on the Streets: Parallactic Ways of Seeing Homelessness in John Berger's *King: A Street Story* ». Éd. Korte, Barbara et Frédéric Regard. *Narrating Poverty and*

[424] Les ouvrages ou articles consultés sur les terminaux numériques dédiés de la British Library de Londres sont notés 'BL' suivi de la date. Les ouvrage ou revues papier, consultés à la BL ne sont pas différenciés des autres.

Precarity in Britain. Berlin : de Gruyter, 2014. 167-185.

2.1.1.3. Entretiens

Dyer, Geoff. *John Berger: Selected Essays*. New York : Pantheon Books, 2001.

Papastergiadis, Nikos. « The Act of Approaching: Conversation with John Berger ». *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture* 19 (1992) : 87-95.

2.1.2. Bibliographie critique sur Ian Mc Ewan

2.1.2.1. Monographies et articles encyclopédiques

Childs, Peter. *The Fiction of Ian McEwan: A Reader's Guide to Essential Criticism*. Basingstoke : Palgrave, 2006.

Fletcher, John. « Ian McEwan ». *Dictionary of Literary Biography: 14 (2). British Novelists since 1960: Part 2: H-Z*. Éd. Halio, Jay L. et Malcolm Bradbury. Detroit, MI : Gale, 1982. 495-500.

Groes, Sebastian. « Ian McEwan and the Modernist Consciousness of the City in *Saturday* ». Éd. Groes, Sebastian et Matt Ridley. *Ian McEwan*. Londres : Continuum, 2013. 99-114.

Head, Dominic. « 'Accidents of Character and Circumstance': *Saturday* ». *Contemporary British Novelists*: *Ian McEwan*. Manchester : Manchester University Press, 2007. 177-199. Print.

Lang, James M. « Ian McEwan ». *British and Irish Short-Fiction Writers, 1945-2000*. Éd. Malcolm, Cheryl Alexander et David Malcolm. Detroit, MI : Thomson Gale, 2006. 216-221.

Malcolm, David. *Understanding Ian Mc Ewan*. Columbia (SC) : U. of South Carolina Press, 2002.

2.1.2.2. Articles critiques

Amiel-Houser, Tammy. « The Ethics of Otherness in Ian McEwan's *Saturday* ». *Connotations: A Journal for Critical Debate* 21. 1 (2011-2012) : 128-57. Tél. dec 2017.

Andrews, Christina Chandler. « The Phenomenology of Inter-Subjectivity and Co-Existence in the Post-9/11 World: McEwan's *Saturday* and Amis's "The Last Days of Muhammad

Atta" ». Éd. Gratzke, Michael, Margaret-Anne Hutton et Claire Whitehead. *Readings in Twenty-First-Century European Literatures*. Oxford : Peter Lang, 2014. 325-343.

Arizti, Barbara. « "Welcome to Contemporary Trauma Culture": Foreshadowing, Sideshadowing and Trauma in Ian McEwan's *Saturday* ». Éd. Nadal, Marita et Mónica Calvo. *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*. New York : Routledge, 2014. 237-247.

Banville, John. « 'A Day in the Life' ». *New York Review of Books* 52-9 (26 May 2005).

Beck, Anna. « Subjective Spaces - Spatial Subjectivities: Movement and Mobility in Monica Ali's *Brick Lane* and Ian McEwan's *Saturday* ». Éd. Berensmeyer, Ingo et Christoph Ehland. *Perspectives on Mobility*. Amsterdam : Rodopi, 2013. 107-124.

Bentley, Nick. « Mind and Brain: The Representation of Trauma in Martin Amis' *Yellow Dog* and Ian McEwan's *Saturday* ». Éd. Lustig, T. J. et James Peacock. *Diseases and Disorders in Contemporary Fiction: the Syndrome Syndrome*. New York : Routledge, 2013. 115-129.

Booth, Naomi. « Restricted View: The Problem of Perspective in the Novels of Ian Mcewan ». *Textual Practice* 29.5 (2015) : 845-868.

Bouchard, Larry D. « Belief, Revelation, and Trust: Faith and the Mind's Margins in Ian McEwan's *Saturday* and Paul Harding's *Tinkers* ». *Christianity and Literature* 63.4 (Summer 2014) : 449-65. Tél.dec 2017.

Brown, Richard. « Politics, the Domestic and the Uncanny Effects of the Everyday in Ian McEwan's *Saturday* ». *Critical Survey* 20.1 (2008) : 80-93. Tél. dec 2017.

Butler, Heidi. « The Master's Narrative: Resisting the Essentializing Gaze in Ian McEwan's *Saturday* ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 52-1 (2011) : 101-113. BL déc. 2019.

Caracciolo, Marco. « Phenomenological Metaphors in Readers' Engagement with Characters: The Case of Ian McEwan's *Saturday* ». *Language and Literature: Journal of the Poetics and Linguistics Association* 22.1 (2013) : 60-76. Tél. déc. 2017.

Carpenter, Rebecca. « "We"re Not a Friggin' Girl Band': September 11, Masculinity, and the British-American Relationship in David Hare's *Stuff Happens* and Ian McEwan's *Saturday* ». Éd. Keniston, Ann et Jeanne Follansbee Quinn. *Literature after 9/11*. New York et Londres : Routledge, 2008. 143-60.

Cavalié, Elsa. « "Who says that poetry makes nothing happen?" Paradoxes de l'engagement chez Ian McEwan ». *Études britanniques contemporaines* 50 (2016). Tél. Déc. 2017. https://journals.openedition.org/ebc/3110

Chalupský, Petr. « Valuable and Vulnerable: The City in Ian McEwan's *Enduring Love* and *Saturday* ». *Prague Journal of English Studies* 1.1 (dec 2012) : 25-39. Tél. déc. 2017.

Chen, Chung-Jen. « London is "Waiting for Its Bomb": History, Memory and Fear of Destruction in Ian McEwan's *Saturday* ». *Wenshan Review of Literature and Culture* 5.2 (juin 2012) : 105-134. Tél. déc. 2017.

Childs, Peter. « Contemporary McEwan and Anosognosia ». *Ian McEwan : Art and Politics*. Heidelberg : Universitätsverlag, Winter 2009. 23-37.

Clark-Hillard, Molly. « "When Desert Armies Stand Ready to Fight": Re-Reading McEwan's *Saturday* and Arnold's "Dover Beach" ». *Partial Answers* 6-1 : 181-206. Tél. Janv. 2018.

Colombino, Laura. « The Body, the City, the Global: Spaces of Catastrophe in Ian McEwan's *Saturday* ». *Textual Practice*. 31. 4 (jul. 2017) : 783-803.

Courtney, Hannah. « Narrative Temporality and Slowed Scene: The Interaction of Event and Thought Representation in Ian McEwan's Fiction ». *Narrative* 21.2 (2013) : 180-197. Tél. Mars 2017.

Dancer, Thom. « Toward a Modest Criticism: Ian McEwan's *Saturday* ». *Novel: A Forum on Fiction* 45-2 (Summer 2012) : 202-20. Tél. Janv. 2018.

Estévez-Saá, Margarita et Noemí Pereira-Ares. « Trauma and Transculturalism in Contemporary Fictional Memories of 9/11 ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 57.3 (2016) : 268-278. BL déc. 2021.

Ferguson, Frances. « Communicating Love: Ian McEwan, *Saturday*, and Personal Affection in the Information Age ». Éd. Wolf, Susan et Christopher Grau. *Understanding Love: Philosophy, Film, and Fiction*. Oxford : Oxford UP, 2014. 79-96.

Fertel, Randy. « Saturn vs. Hermes: The Battle of the Hemispheres in Ian McEwan's *Saturday* ». *Journal of Modern Literature* 39.2 (2016) : 53-71. Tél. Janv. 2018.

Foley, Andrew. « Liberalism in the New Millennium: Ian McEwan's *Saturday* ». *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap*. 26.1 (march 2010) : 135-62. BL. déc. 2019.

Ganteau, Jean-Michel. « Chapitre 4 : State of the Nation ». *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction.* Londres et New York : Routledge, 2015a. 148-162.

----------. « Ghosts texts, Phantom Texts: McEwan's *Saturday* and Joyce's 'The Dead' ». Éd. Glaser, Brigitte et Barbara Puschmann-Nalenz. *Narrating Loss:*

Representations of Mourning, Nostalgia and Melancholia in Contemporary Anglophone Fictions. Trier : Wissenschaftliche Verlag, 2014. 223-38.

Gauthier, Tim. « “Selective in Your Mercies”: Privilege, Vulnerability, and the Limits of Empathy in Ian McEwan’s Saturday ». *College Literature* 40.2 (2013) : 7-30. Tél. mars 2017.

Girard, Monica. « *Mr. Dalloway* (Robin Lippincott) and *Saturday* (Ian McEwan): Virginia Woolf’s Legacy of London ». Éd. Guignery, Vanessa et François Gallix. *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*. Paris : Publibook, 2008. 37-56.

Green, Susan. « Consciousness and Ian McEwan’s *Saturday*: “What Henry Knows” ». *English Studies: A Journal of English Language and Literature* 91.1 (fév 2010) : 58-73. Tél. Déc. 2017.

Hadley, Elaine. « On a Darkling Plain:Victorian Liberalism and the Fantasy of Agency. » *Victorian Studies* autumn 2005 : 92-102. Tél. Déc. 2017.

Hillard, Graham. « The Limits of Rationalism in Ian McEwan’s *Saturday* ». *Explicator* 68.2 (juin 2010) : 140-43. Tél. Déc. 2017.

Knapp, Peggy A. « Ian McEwan’s *Saturday* and the aesthetics of prose. » *Novel* 41:1 (2007) : 121-143.

Kosmalska, Joanna. « Dichotomous Images in Ian McEwan’s *Saturday*: In Pursuit of Objective Balance ». *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture.* l. 1 (2011) : 268-75. Tél. Janv. 2018.

Lea, Daniel. « Aesthetics and Anaesthetics: Anglo-American Writer’s Responses to September 11. » *Symbiosis: A Journal of Anglo-American Literary Relations* 11-2 (oct. 2007) : 3-26.

Marcus, Laura. « Ian McEwan’s Modernist Time: *Atonement* and *Saturday* ». Éd. Groes, Sebastian et Matt Ridley. *Ian McEwan*. Londres : Continuum, 2013. 83-98.

Martiny, Erik. « 'A Darker Longing': Shades of Nihilism in Contemporary Terrorist Fiction ». *Ian McEwan: Art and Politics*. Heidelberg : Universitätsverlag, Winter 2009. 159-172.

Mohr, Dunja M. « Terror as Catalyst? Negotiations of Silences, Perspectives, and Complicities in Ian McEwan’s *Saturday*, Ali Smith’s *The Accidental*, and Mohsin Hamid’s *The Reluctant Fundamentalist* ». Éd.Mohr, Dunja M. et Birgit Däwes. *Radical Planes? 9/11 and Patterns of Continuity*. Leiden et Boston : Brill Rodopi, 2016. 79-99.

Nicklas, Pascal. « The Ethical Question: Art and Politics in the Work of Ian McEwan ». *Ian McEwan: Art and Politics*. Heidelberg : Universitätsverlag, Winter 2009. 9-12.

Nünning, Vera. « Experiments with Ethics in Contemporary British Fiction: The Lack of a Stable Framework in Ian McEwan's *Saturday* and Julian Barnes' *Arthur and George* ». Éd. Onega, Susana et Jean-Michel Ganteau. *The Ethical Component in Experimental British Fiction since the 1960's.* Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2007. 210-31.

Ortega, Francisco et Fernando Vidal. « Brains in Literature/Literature in the Brain ». *Poetics Today* 34.3 (2013) : 327-360.

Puschmann-Nalenz, Barbara. « Ethics in Ian McEwan's Twenty-First Century Novels. Individual and Society and the Problem of Free Will ». *Ian McEwan: Art and Politics*. Heidelberg : Universitätsverlag, Winter 2009. 187-212.

Root, Christina. « A Melodiousness at Odds with Pessimism: Ian McEwan's *Saturday* ». *Journal of Modern Literature.* 35-1 (Fall 2011) : 60-78. Tél. Déc. 2017.

Rorty, Richard. « 'A Queasy Agnosticism': *Saturday* by Ian McEwan ». *Dissent* automn 2005 : 91-94.

Ross, Michael L. « On a Darkling Planet: Ian McEwan's *Saturday* and the Condition of England ». *Twentieth Century Literature* Vol. 54, No. 1 (Spring 2008) : 75-96.

Rudaitytė, Regina. « 'And Now, What Days Are These?': The Private and the Public in Ian McEwan's Novel *Saturday* » Éd. Rudaitytė, Regina. *Literature in Society*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars, 2012. 226-36.

Tancke, Ulrike. « Misplaced Anxieties: Violence and Trauma in Ian McEwan's *Saturday* ». Éd. Bragard, Véronique, Christophe Dony et Warren Rosenberg. *Portraying 9/11. Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre.* Jefferson (NC) : McFarland, 2011. 89-101.

Tew, Philip. « Exploring London in Ian McEwan's *Saturday* (2005): Trauma and the Traumatological, Identity Politics and Vicarious Victimhood ». Éd. Hubble, Nick et Philip Tew. *London in Contemporary British Fiction: The City beyond the City*. Londres : Bloomsbury, 2016. 17-33.

Tougaw, Jason. « Touching Brains ». *MFS: Modern Fiction Studies* 61.2 (2015) : 335-358.

Varvogli, Aliki. « Thinking Small across the Atlantic: Ian McEwan's *Saturday* and Jay McInerney's *The Good Life* ». *Symbiosis: A Journal of Anglo-American Literary Relations* 11-2 (oct. 2007) : 47-59. BL. Déc. 2021.

Wallace-Kowaleski, Elizabeth. « Postcolonial Melancholia in Ian McEwan's *Saturday* ». *Studies in the Novel.* 39- 4 (Winter 2007) : 465-80. Tél. Déc. 2017.

Weidle, Roland. « The Ethics of Metanarration: Empathy in Ian McEwan's *The Comfort of*

Strangers, *The Child in Time*, *Atonement* and *Saturday* ». *Ian McEwan : Art and Politics*. Heidelberg : Universitätsverlag, Winter 2009. 57-72.

Winterhalter, Teresa. « “Plastic Fork in Hand”: Reading as a Tool of Ethical Repair in Ian McEwan’s *Saturday* ». *Journal of Narrative Theory* 40-3 Fall 2010 : 338-63. Tél. Déc. 2017.

2.1.2.3. Entretiens

Cook, Jon, Sebastian Groes et Victor Sage. « Journeys without Maps: An Interview with Ian McEwan ». Éd. Groes, Sebastian et Matt Ridley. *Ian McEwan*. Londres : Bloomsbury, 2013. 144-155.

Guignery, Vanessa. « An Interview with Ian McEwan ». *Études britanniques contemporaines* 55 (2018). Tél 2021. https://journals.openedition.org/ebc/5641

McEwan, Ian. « Beyond Belief ». *The Guardian* 12 sept 2001. https://www.theguardian.com/world/2001/sep/12/september11.politicsphilosophyandsociety Consulté mars 2019

----------. « Only love and then oblivion. Love was all they had to set against their murderers ». (Writers on 9/11) *The Guardian* 15 sept.2001. https://www.theguardian.com/world/2001/sep/15/september11.politicsphilosophyandsociety2/ Consulté mars 2019.

----------. « How could we have forgotten that this was always going to happen? ». The Guardian 8 July 2005. https://www.theguardian.com/world/2005/jul/08/terrorism.july74

Smith, Zadie. « An Interview with Ian McEwan ». *Believer* 26 (août 2005) https://believermag.com/an-interview-with-ian-mcewan/ Consulté mars 2019.

2.1.3. Bibliographie critique sur Jon McGregor

2.1.3.1. Articles critiques

Alexander, Neal. « Profoundly Ordinary: John McGregor and Everyday Life ». *Contemporary Literature* 54.4 (2013) : 720-51.

Arapoglou, Eleftheria. « Vaka Brown: The Historicized Geography/Geographic History of an Immigrant ». *Journal of Modern Hellenism* 21-22 (2004) : 83-103. Tél. mars 2017.

Bracke, Astrid. « The Contemporary English Novel and Its Challenges to Ecocriticism ». Éd. Garrard, Greg et Cheryll Glotfelty. *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford : Oxford UP, 2014. 423-439.

Burnham, Douglas et Melanie Ebdon. « Philosophy, Literature and Interpretation ». Éd. Mullarkey, John et Beth Lord. *The Bloomsbury Companion to Continental Philosophy.* Londres : Bloomsbury, 2013. 238-58.

Cornier Michael, Magali. « The Cosmopolitan Potential of Urban England?: Jon McGregor's *If Nobody Speaks of Remarkable Things* ». Éd. Cornier Michael, Magali. *Twenty-first Century British Fiction and the City*. Basingstoke : Palgrave Macmillan 2018. BL déc. 2021. (correspond aux pages 35-59 de l'édition papier).

Cox, Ailsa. « Liminal Territory in the Fenland Stories of Jon McGregor and Daisy Johnson ». Éd. Korte, Barbara et Laura Lojo-Rodríguez. *Borders and Border Crossings in the Contemporary British Short Story.* Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2019. BL déc. 2021. https://doi.org/10.1007/978-3-030-30359-4_2

Ganteau, Jean-Michel. « Vistas of the Humble: Jon McGregor's Fiction ». *Études Anglaises : Revue du Monde Anglophone* 68.2 (2015b) : 170-182. Tél. Déc. 2017.

----------. « The Powers of Exposure: Risk and Vulnerability in Contemporary British Fiction ». *Textual Practice*, 31.3 (2017) : 443-455.

----------. « Diffracted Landscapes of Attention: Jon McGregor's *Reservoir 13*/Capter les paysages de l'attention : *Réservoir 13* de Jon McGregor. » *Études britanniques contemporaines* 55 (2018a). Tél. Déc. 2019. https://journals.openedition.org/ebc/4802

----------. « Memory into Forgetting and Vice Versa: The Creative Uses of the Mundane in Jon McGregor's *Reservoir 13* ». *Caliban* 60 (2018c) : 115-124.

Keller-Privat, Isabelle. « "Along Tracks and Lanes and Roads": errance et identité dans *So*

Many Ways to Begin de Jon McGregor ». Éd. Alexandre-Garner, Corinne et Isabelle Keller-Privat. *Migrations, exils, errances et écritures*. Nanterre : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2012. 139-155. Tél. Déc. 2017.

----------. « Jon McGregor'Negative Space in *If Nobody Speaks of Remarkable Things* ». *Études Anglaises : Revue du Monde Anglophone*, 70(4) (Oct-Dec 2017) : 462-475. Tél 2021.

Korte, Barbara. « Dealing with Deprivation: Figures of Poverty on the Contemporary British Book Market ». *Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie* 130.1 (2012) : 75-94. Tél. Août 2017.

Lea, Daniel. « Chapter 5 : Jon McGregor ». *Twenty-First-Century Fiction: Contemporary British Voices*. Manchester : Manchester UP, 2017. 202-242.

----------. « Liquid Lives: Solidifying Strategies in Jon McGregor's Early Novels ». *Contemporary Literature* 61-1 (Spring 2020) :66-88.

Miyahara, Kazunari. « Why Now, Why Then?: Present-Tense Narration in Contemporary British and Commonwealth Novels ». *Journal of Narrative Theory* 39-2 (Summer 2009) : 241-268. Tél. Janv. 2018.

Oddey, Alison. « Different Directions: The Potentials of Autobiographical Space ». Éd. Oddey, Alison et Christine White. *The Potentials of Spaces: The Theory and Practice of Scenography and Performance*. Bristol : *Intellect*, 2006. 33-49.

Randall, Bryony. « A Day's Time: The One-Day Novel and the Temporality of the Everyday ». *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, 47.4 (Autumn 2016) : 591-610. Tél. Déc. 2017.

Schoene, Berthold. « Chapter 5 : Rachel Cusk and Jon McGregor – Creating the World ». *The Cosmopolitan Novel*. Edimbourg : EUP, 2009.159-168.

2.1.3.2. Entretiens

Edwards, Caroline. « An Interview with Jon McGregor ». *Contemporary Literature*, 51.2 (Summer 2010) : 217-45. Tél. Déc. 2017.

2.1.4. Bibliographie critique sur Zadie Smith

2.1.4.1. Monographies

Tew, Philip. *Zadie Smith*. New York : Palgrave Macmillan, 2010.

----------. *Reading Zadie Smith: The First Decade and Beyond*. Londres : Bloomsbury, 2013.

2.1.4.2. Articles critiques

Amiel-Houser, Tammy. « Zadie Smith's *NW*: Unsettling the Promise of Empathy ». *Contemporary Literature* 58-1 (2017) :116-148.

Bentley, Nick. « Subcultural Fictions: Youth Subcultures in Twenty-First-Century British Fiction ». Éd. Bentley, Nick, Nick Hubble et Leigh Wilson. *The 2000s: a Decade of Contemporary British Fiction*. Londres :Bloomsbury, 2015. 53-81.

----------. « Trailing Postmodernism: David Mitchell's *Cloud Atlas*, Zadie Smith's *NW*, and the Metamodern ». *English Studies* 99-7 (2018) : 723-743.

Cavalié, Elsa. « On 'Personal Affection and the Appreciation of what is beautiful': Rewriting and Rethinking Ethics in Zadie Smith's *On Beauty* ». Éd. Ganteau, Jean-Michel et Christine Reynier. *Ethics of Alterity: Confrontation and Responsability in the 19th to 21st Century British Arts*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2015. 193-203.

Childs, Peter. « 'Where do you belong?': De-scribing Imperial identity from alien to migrant ». Éd. Norquay, Glenda et Gerry Smith. *Across the margins. Cultural identity and change in the Atlantic Archipelgo*. Manchester : MUP, 2002. 50-66.

Childs, Peter et James Green. « Chapter 1: Zadie Smith ». *Aesthetics and Ethics in Twenty-First Century British Novels. Zadie Smith, Nadeem Aslam, Hari Kunzru and David Mitchell*. Londres : Bloomsbury Academics, 2013. 31-59.

Elkin, Lauren. « 'Anyone over the age of thirty catching a bus can consider himself a failure': Class Mobility and Public Transport in Zadie Smith's *NW* ». *Études britanniques contemporaines* 49 (2015). Tél. Déc. 2017. https://journals.openedition.org/ebc/2679

Enright, Ann. « Mind the Gap '*NW*,' by Zadie Smith ». *The New York Times* 21 sept. 2012. https://www.nytimes.com/2012/09/23/books/review/nw-by-zadie-smith.html. Consulté fév. 2017.

Fernàndez Carbajal, Alberto. « On being queer and postcolonial: Reading Zadie Smith's *NW* through Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* ». *The Journal of Commonwealth Literature* 51-1 (2016) : 76-91.

Fischer, Suzan Alice. « The Authors of Their Lives ». *The Women's Review of Books* 30-3 (2013) : 25-26. Tél. Janv. 2018.

Gasiorek, Andrzej et David James. « Introduction - Fiction since 2000: Postmillennial Commitments ». *Contemporary Litterature* 53-4 (winter 2012) : 609-627.

Guignery, Vanessa. « Zadie Smith's *NW*: The Novel at an "Anxiety Crossroads"? ». *Études britanniques contemporaines* 45 (déc. 2013). Tél. Déc. 2017. https://journals.openedition.org/ebc/996

----------. « Zadie Smith's *NW* or the art of line-crossing ». *E-rea* 11-2 (2014). https://journals.openedition.org/erea/3892. Consulté mars 2019.

Hadlock, John. « Between urban ecology and social construction: environment and the ethics of representation in Zadie Smith's *NW* ». Éd. Cornier Michael, Magali. *Twenty-first Century British Fiction and the city*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2018. BL déc. 2021. (correspond aux pages 155-180 de l'édition papier).

Hallet, Wolfgang. « Fictions of Space: A Semiotic Approach to Perceiving, Experiencing, and Signifying Space in Contemporary Fiction ». Éd. Berning, Nora, Philipp Schulte et Christine Schwanecke. *Experiencing Space-Spacing Experience: Concepts, Practices, and Materialities*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT), 2014. 39-56.

Head, Dominic. « Zadie Smith's *White Teeth*: Multiculturalism for the Millenium ». Éd. Lane, Richard, Rod Mengham et Philip Tew. *Contemporary British Fiction*. Cambridge : Polity, 2003. 106-119.

Hubble, Nick. « Common People: Class, Gender and Social Change in the London Fiction of Virginia Woolf, John Sommerfield and Zadie Smith ». Éd. Hubble, Nick et Philip Tew. *London in Contemporary British Fiction: The City beyond the City*. Londres : Bloomsbury, 2016. 195-210.

Itakura, Gen'ichiro. « On Beauty and Doing Justice to Art: Aesthetics and Ethics in Zadie Smith's *On Beauty* ». *ARIEL: A Review of International English Literature* 41.1 (2010) : 27-44.

James, David. « Wounded Realism ». *Contemporary Literature* 54.1 (2013) : 204-214.

----------. « Worlded Localisms: Cosmopolitics Writ Small ». Éd. Platt, Len et Sara Upstone. *Postmodern Literature and Race*. New York : Cambridge UP, 2015. 47-61.

----------. « Zadie Smith's Style of Thinking ». *Post 45* 5 (2021) : 1-31. Tél. Nov. 2021.

Knepper, Wendy. « Revisionary Modernism and Postmillennial Experimentation in Zadie Smith's *NW* ». Éd. Philip Tew. *Reading Zadie Smith: The First Decade and Beyond*. Londres : Bloomsbury, 2013. 111-126.

Korte, Barbara. « Glimpses of a Divided Kingdom in Zadie Smith's Short Stories of the 2010s ». Éd. Korte, Barbara et Laura Lojo-Rodriguez. *Borders and Border Crossings in the Contemporary British Short Story*. Basingstoke : Palgrave, 2019. BL Déc 2021. https://doi.org/10.1007/978-3-030-30359-4_2

López-Romero, Lourdes. « Searching for a "Different Kind of Freedom": Postcoloniality and Postfeminist Subjecthood in Zadie Smith's *NW* ». *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 38.2 (déc. 2016) : 123-39. Tél. Déc. 2017.

Marcus, David. « Post-Hysterics: Zadie Smith and the Fiction of Austerity ». *Dissent* 60-2 : 67-73.

Mellet, Laurent. « 'Nothing survives its telling' (*NW*): Redefining the Literary Event in the Latest Novels of Zadie Smith, Jonathan Coe, Ian McEwan, Tim Pears and Pat Barker ». *Études britanniques contemporaines* 45 (2013) Tél. Déc. 2017. https://journals.openedition.org/ebc/919

Misra, Jahnavi. « Exploration of Ethical Debates through Desai's *The Inheritance of Loss*, Ishiguro's *Never Let Me Go* and Smith's *On Beauty* ». *Journal of Medical Humanities* 35.3 (2014) : 335-348.

Nicklas, Pascal. « The Feminine Voice of Zadie Smith ». *Anglistik: International Journal of English Studies* 24.1 (mars 2013) : 125-135.

Nünning, Vera. « Beyond Indifference: New Departures in British Fiction at the Turn of the 21st Century ». Éd. Stierstorfer, Klaus. *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. Berlin et New York : de Gruyter, 2003. 235-254.

Pirker, Eva Ulrike. « Approaching Space: Zadie Smith's North London. ». *Journal of Postcolonial Writings* 52-1 (2016) : 64-76.

Roupakia, Lydia Efthymia. « On Care, Ethics, and Reading Practice: Re-Reading Zadie Smith's *White Teeth* ». *Literature Interpretation Theory* 26.2 (2015) : 150-171.

Shaw, Kristian. « 'A Passport to Cross the Room': Cosmopolitan Empathy and Transnational Engagement in Zadie Smith's *NW* (2012) ». *C21 Literature: Journal of 21st-century Writings* 5(1): 6 (2017) : 1–23. Tél. mars 2021.

Slavin, Molly. « Nowhere and Northwest, Brent and Britain: Geographies of Elsewhere in Zadie Smith's *NW* ». *Journal of the Midwest Modern Language Association* 48.1 (2015) : 97-119. Tél. Mars 2017.

Taylor, Judith. « Beyond "Obligatory Camaraderie": Girls' Friendship in Zadie Smith's *NW* and Jillian and Mariko Tamaki's *Skim* ». *Feminist Studies* 42- 2 (2016) :

445-68.

Terentowicz-Fotyga, Urszula. « Unreal City to City of Referents: Urban Space in Contemporary London Novels ». *Journal of Narrative Theory* 39.3 (2009) : 305-329. Tél. Mars 2017.

Tew, Philipp. « A New Sense of reality? A New Sense of the Text? Exploring Meta-Realism and the Literary-Critical Field ». Éd. Stierstorfer, Klaus. *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. Berlin et New York : de Gruyter, 2003. 29-50.

Tolan, Fiona. « "Painting While Rome Burns": Ethics and Aesthetics in Pat Barker's *Life Class* and Zadie Smith's *On Beauty* ». *Tulsa Studies in Women's Literature* 29.2 (2010) : 375-393. Tél. Mars 2017.

----------. « Zadie Smith's Forsterian Ethics: *White Teeth*, *The Autograph Man*, *On Beauty* ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 54.2 (2013) : 135-146. BL. Déc. 2019.

Vadde, Aarthi. « Narratives of Migration, Immigration, and Interconnection. ». Éd. James, David. *The Cambridge Companion to British Fiction since 1945*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015. 61-75.

Wall, Kathleen. « Ethics, Knowledge, and the Need for Beauty: Zadie Smith's *On Beauty* and Ian McEwan's *Saturday* ». *University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities* 77.2 (2008) : 757-788. Tél. Mars 2017.

Wang, Hui. « We Are Not Free to Choose: Class Determinism in Zadie Smith's *NW* ». *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 51.2 (2016) : 385-404. BL. Déc. 2019.

Wells, Lynn. « The Right to a Secret: Zadie Smith's *NW* ». Éd. Tew, Philip. *Reading Zadie Smith: The First Decade and Beyond*. Londres : Bloomsbury, 2013. 97-110.

2.1.4.3 Entretiens

Smith, Zadie. « Fail Better » *The Guardian*. 13 janvier 2007a.
http://faculty.sundutchess.edu/oneill/faibetter.htm. Téléchargé 19/10/2017

----------. «Read Better ». *The Guardian*. 20 janv.2007b.

----------. « Two Paths for the Novel ». *New York Review of Books*. 20 nov. 2008.
https://www.nybooks.com/issues/2008/11/20/.

2.1.5. Bibliographie critique sur Graham Swift

2.1.5.1. Monographies

Bernard, Catherine. *Graham Swift. La Parole chronique*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1991.

Gallix, François. *Graham Swift. Ecrire l'imagination*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.

Lea, Daniel. *Graham Swift*. Manchester et New York : Manchester University Press, 2005.

Morel, Michel. *Graham Swift ou le temps du récit*. Paris : Messene, 1996.

Tollance, Pascale. *Graham Swift. La scène de la voix*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

Ouvrages consultés

Craps, Stef. *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift: No Short-Cuts to Salvation.* Eastbourne : Sussex Academic, 2005.

Malcolm, David. *Understanding Graham Swift*. Columbia : U of South. Carolina Press, 2003.

Winnberg, Jacob. *An Aesthetics of Vulnerability. The Sentimentum and the Novels of Graham Swift.* Göteborg : Göteborg University Press, 2003.

2.1.5.2. Articles critiques

Bényei, Tamás. « The Novels of Graham Swift: Family Photos ». Éd. Lane, Richard, Rod Mengham et Philip Tew. *Contemporary British Fiction*. Cambridge : Polity,2003. 40-55.

Bényei, Tamás et Alexandra Stara. « Introduction ». *The edges of trauma: explorations in visual art and literature*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014. 1-17.

Berna, Béatrice. « The Light of Day: A Day in Graham Swift's London ». Éd. Guignery, Vanessa et François Gallix. *(Re-) Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English.* Paris : Publibook, 2008. 129-36.

Bernard, Catherine. « Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift ».

Éd. D'haen, Theo et Hans Bertens. *British Postmodern Fiction*. Amsterdam : Rodopi, 1993.121-44.

Brosch, Renate. « Binary Spaces in the Short Story: Beach and Sea in Graham Swift's "Learning to Swim" ». *Anglistik*. 23.1 (mars 2012) : 175-83.

Craps, Stef. « "All the Same Underneath"? Alterity and Ethics in Graham Swift's *Last Orders* ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 44-4 (sum. 2003) : 405-20. Tél. nov. 2018.

----------. « "Who Lets a Big Question Upset His Small, Safe World?": British Postmodern Realism and the Question of Ethics ». *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture* 54-3 (2006) : 287-98.

Durand, Alain-Philippe et Naomi Mandel. « Introduction ». *Novels of the Contemporary Extreme*. Londres : Continuum, 2006. 1-5.

Gutleben, Christian. « Individual Choice and Responsibility for the Other: Two Ethical Paths in the Representation of Trauma in Jeanette Winterson's and Graham Swift's Postmodernist Romances ». Éd. Ganteau, Jean-Michel et Susana Onega. *Trauma and Romance in Contemporary British Literature*, Londres : Routledge, 2013. 144-61.

Gymnich, Marion. « Introduction ». *Who's Afraid of …? Facets of Fear in Anglophone Literature and Film*. Göttingen et Bonn : V & R unipress, Bonn University press, 2012. 7-17.

Higdon, David Leon. « Double Closures in Postmodern British Fiction: The Example of Graham Swift ». *Critical Survey* 3-1 (1991) : 88-95. BL Déc. 2019.

Kucała, Bożena. « "So How Did You Become a Writer?": Self-Reflexivity in *Mothering Sunday* ». Éd. Dobrogoszcz, Tomasz et Marta Goszczyńska. *Reading Graham Swift*. Lanham, MD : Lexington Books, 2019. 147-157. BL déc. 2021.

Letissier, Georges. « Shop Owning and Memory Honing in Graham Swift's Fictions of South London: *The Sweet Shop Owner*, *Last Orders* and *The Light of Day* ». Éd. Guignery, Vanessa et François Gallix. *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English.* Paris : Publibook, 2008. 99-112.

Louvel, Liliane. « Graham Swift *Last Orders*: "Ode on a Cockney Urn" ». *Études britanniques contemporaines* 14 (1998) : 133-152.

Pedot, Richard. « Dead Lines in Graham Swift's *Last Orders* ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 44.1 (automne 2002) : 60-71.

Pesso-Miquel Catherine. « From Bermondsey to Brick Lane: the variegated London of Graham Swift and Monica Ali. » Éd. Guignery, Vanessa et François Gallix. *(Re-*

)*Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*. Paris : Publibook, 2008. 81-88.

Puschmann-Nalenz, Barbara. « Space and the Globalization of Violence in Graham Swift's Works ». *PhiN: Philologie im Netz* 72 (2015) :1-23.

Schmidt-Haberkamp, Barbara. « Introduction ». Éd. Houswitschka, Christoph et Barbara Schmidt-Haberkamp ("Section I: Violence and War in Anglophone Cultures"). *Anglistentag Bamberg 2005, Proceedings*. Trier : WVT, 2006. 3-6.

Smethurst, Paul. « There is no Place like Home: Belonging and Placelessness in the Postmodern Novel ». Éd. Norquay, Glenda et Gerry Smyth. *Space and Place. The Geographies of Literature.* (Conférence à Liverpool), 1997. 373-384.

Tollance, Pascale. « 'The magical, the perfect politics of nakedness': Wandering Bare across Social and Narrative Boundaries in Graham Swift's *Mothering Sunday* ». *Études britanniques contemporaines* 57 (2019). Tél. 2020. https://journals.openedition.org/ebc/7572

----------. « La ville tissée au fil de la voix : circulation et redistribution dans la fiction de GrahamSwift ». *La ville entrelacs — Littérature, histoire, peinture*. Éd. da Conceição Coelho Ferreira, Maria, Philippe Meunier et Ralf Zschachlitz. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2021. 177-190.

Weidle, Roland. « "Mothers Can Tell Things": Writing the Female in Graham Swift's *Out of This World* (1988), *Last Orders* (1996), and *Tomorrow* (2007) ». *Anglistik* 24-1 (mars 2013) : 77-87.

Wheeler, Wendy. « Graham Swift ». Éd. Bertens, Hans et Joseph Natoli. *Postmodernism: The Key Figures*. Oxford :Blackwell, 2002. 297-301.

Articles consultés

Poole, Adrian. « Graham Swift and the Mourning After ». Éd. Mengham, Rod. *An Introduction to contemporary fiction: international writing in English since 1970*. Cambridge : Polity Press, 1999. 150-167.

Puschmann-Nalenz, Barbara. « The Humble, Gender, and the Local in Contemporary British and Irish Fiction ». Éd. Brasme, Isabelle, Jean-Michel Ganteau et Christinne Reynier. *The Humble in 19th to 21st Century British Literature and Arts*. 2017. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2017. 107-123.

Tollance, Pascale. « From Humiliation to Humility: Graham Swift's Aesth/et(hi)cs of Self-Effacement in *The Light of Day* ». *The Humble in 19th to 21st Century British Literature*

and Arts. 2017. Éd. Brasme, Isabelle, Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2017. 197-207.

West-Pavlov, Russell. « Space Invaders: Space and History in Historiographic Metafiction: Rushdie, Swift, Barnes ». *Anglia* 122.3 (2005) : 435-56.

2.1.5.3. Entretiens

Craps Steph. « An Interview with Graham Swift ». *Contemporary Literature* 50-4 (2009) : 637-661. Tél.oct.2017.

2.2. Critique sur le roman britannique contemporain

Bentley, Nick. *Contemporary British Fiction*. Edimbourg : Edinburgh University Press, 2008.

Bentley Nick, Nick Hubble et Leigh Wilson. *The 2000s: a Decade of Contemporary British Fiction*. Londres : Bloomsbury, 2015.

Bernard, Catherine. « Introduction ». *Études britanniques contemporaines* 49 (2015). Tél. 2020. https://journals.openedition.org/ebc/2603

Brasme, Isabelle, Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier. *The Humble in 19th to 21st Century British Literature and Arts*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2017. 265-277.

Briganti, Chiara. « Giving the Mundane its Due: One (Fine) Day in the Life of the Everyday ». *English Studies in Canada* 39.2–3 (June/Sep. 2013) : 161–180.

Childs, Peter. *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005.

D'haen, Theo et Hans Bertens. *British Postmodern Fiction. (Postmodern Studies 7).* Amsterdam : Rodopi, 1993.

Docherty, Thomas. « Migrant Reading ». *College Literature: a Journal of Critical Literary Studies* 45.4 (fall 2018) : 839-845.

Ganteau, Jean-Michel. « Remembering between Act and Event: Anne Enright's *The Gathering* ». Éd. Onega, Susana, Constanza del Rio et Maite Escudero Alías. *Traumatic Memory and the Ethical, Political and Transhistorical Functions of Literature*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2018b. 181-200.

----------. « Éthique de l'ordinaire : la philosophie du langage ordinaire au prisme de *The Salt Path* de Raynor Winn ». *L'Atelier* 13.2 (2022) : 83-99.

Guignery, Vanessa. *Novelists in the New Millenium. Conversation with Writers*. Londres : Palgrave Macmillan, 2013.

Guignery, Vanessa et François Gallix. *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English.* Paris : Publibook, 2008.

Harvey, John. « Movement in Fiction » Éd. Mengham, Rod. *An Introduction to contemporary fiction: international writing in English since 1970*. Cambridge : Polity Press, 1999. 69-89.

Hubble, Nick et Philip Tew. *London in Contemporary British Fiction: The City beyond the City*. Londres : Bloomsbury, 2016.

James, David. *Contemporary British fiction and the artistry of space: style, landscape, perception*. London et New York : Continuum, 2008.

----------. *Modernist Futures: Innovation and Inheritance in the Contemporary Novel*. Cambridge : Cambridge UP, 2012.

Lane, Richard, Rod Mengham et Philip Tew. *Contemporary British Fiction*. Cambridge : Polity, 2003.

Latham, Monica. « Variations on *Mrs. Dalloway*: Rachel Cusk's *Arlington Park* ». *Woolf Studies Annual* 19 (2013) : 194-212.

Lea, Daniel. *Twenty-First-Century Fiction: Contemporary British Voices*. Manchester : Manchester UP, 2017.

Mellet, Laurent. « The British Humble Abroad: Humanism in Practice in E.M. Forster's First Novel (*Where Angels Fear to Tread*) and Jonathan Coe's Latest (*Expo 58*) ». Éd. Brasme, Isabelle, Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier. *The Humble in 19th to 21st Century British Literature and Arts*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2017. 265-277.

Mengham, Rod. *An Introduction to Contemporary Fiction: International Writing in English Since 1970*. Cambridge: Polity Press, 1999.

----------. « General Introduction ». Éd. Lane, Richard, Rod Mengham et Philip Tew. *Contemporary British Fiction*. Cambridge : Polity, 2003. 1-8.

Phillips, Caryl, et Abigail Ward. « An Interview with Caryl Phillips ». *Contemporary Litterature* 53-4 (winter 2012) : 628-645.

Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam : Rodopi, 2000.

Stan, Corina. « The Ship of Fools: Precarious Lives in 1660s/1980s England ». Éd. Brasme, Isabelle, Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier. *The Humble in 19th to 21st Century British Literature and Arts*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2017. 165-178.

Stierstorfer, Klaus. *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture.* Berlin et New York : de Gruyter, 2003.

Tew, Philip. *The Contemporary British novel*. Londres : Continuum, 2007.

Tollance, Pascale. « Penser l'être-avec : hôtes et parasites dans la fiction d'Ali Smith ». *L'Atelier, Lieux Communs1*. 12- 2 (2020) : 75-91.

2.3. Littérature et théorie

2.3.1. Critique littéraire générale

Barthes, Roland. « De L'œuvre au texte : La Mort de l'auteur ». *Le Bruissement de la langue - Essais critiques IV*. 1968. Paris : Seuil, 1984. 63–69.

----------. « De l'Histoire au réel : L'Effet de réel ». *Le Bruissement de la langue - Essais critiques IV*. 1968. Paris : Seuil, 1984. 179–187.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds*. Londres - Princeton : Princeton University Press, 1978.

Eco, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. 1979. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1985.

Genette, Gérard. « La Rhétorique restreinte ». *Communications 16, 1970. Recherches rhétoriques* : 158-171. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1234 . Tél fév. 2022.

----------. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

----------. *Nouveau Discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.

Huber, Irmtraud. *Present-Tense Narration in Contemporary Fiction*. Londres : Palgrave Macmillan, 2016.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres et New York : Routledge, 1988.

Iser, Wolfgang. *L'Appel du texte*. 1970. Trad. V. Platini. Paris : Allia, 2012.

Jauss, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. 1974. Trad. Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.

Lodge, David. « Metaphor and Metonymy in Modern Fiction ». *Critical Quartely* 1975-03 17(1) : 75-93. Tél. fev 22.

----------. *The Art of Fiction*. 1992. Londres : Vintage, 2011.

Ricœur, Paul. *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984.

Shklovsky, Viktor. « Art as Technique ». 1917. *Modern Criticism and Theory: A Reader.* Éd. Lodge, David. Londres : Longmans, 1988.16-30. ///Users/trevormartin/Desktop/shklovsky1.htm. Tél. mai 2022.

2.3.2 Éthique, engagement

Adorno, Theodor W. *Notes sur la littérature*. 1965. Trad. Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 1984.

Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. New York et Londres : Routledge, 2004.

Bal, Mieke. *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2010.

Barthes, Roland. *Essais critiques*. 1964. Paris : Seuil, 2015.

Berger, John. « Why Look at Animals? ». Éd. Dyer, Geoff. *Selected Essays: John Berger*. New York : Pantheon Books, 2001.

Bourdieu, Pierre. *Le Sens pratique*. Paris : Minuit, 1980.

----------. *La Misère du monde*. Paris : Seuil, 1993.

Butler, Judith. *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*. 1997. Trad. Charlotte Nordmann. Paris : Amsterdam, 2004.

----------. *Precarious Lives*. 2004. Londres et New York : Verso, 2006.

----------. *Le Récit de soi*. 2005. Trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier. Paris : PUF, 2007.

----------. *Qu'est-ce qu'une Vie bonne ?* 2012. Trad. Martin Rueff. Paris : Payot et Rivages, 2014.

Butler, Judith et Athena Athanasiou. *Dépossession*. 2013. Trad. Charlotte Nordmann. Bienne (Suisse) _ Berlin : Diaphanes, 2016.

Cingolani, Patrick, Arlette Farge, Jean-François Laé et Franck Malgloire. *Sans Visages. L'impossible regard sur le pauvre.* Paris : Bayard, 2004.

Debray, Regis. *Eloge des frontières*. Paris : Gallimard, 2013.

Derrida, Jacques. *De l'Hospitalité*. Paris : Calmann-Levy, 1997.

----------. *L'animal que donc je suis*. 1997. Paris : Galilée, 2006.

Eaglestone, Robert. *Ethical Criticism: Reading after Levinas*. Edimbourg : Edinburgh University Press, 1997.

Fasula, Pierre et Sandra Laugier. *Concepts de l'ordinaire*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2021.

Formis, Barbara. « Plaidoyer pour un art (de l') ordinaire ». Éd. Fasula, Pierre et Sandra Laugier *Concepts de l'ordinaire*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2021. 285-303.

Foucault, Michel. « La Vie de hommes infâmes ». 1977. *Dits et Ecrits II. 1976 - 1988*. Paris : Gallimard, 2001. 239-253.

----------. « La Philosophie analytique de la politique ». 1978. *Dits et Ecrits II. 1976-1988.* Paris : Gallimard, 2001. 534-551.

Gilligan, Carol. *Une Voix différente. Pour une éthique du care*. 1982. Trad. Annick Kwiatek. Paris : Flammarion, 2008.

Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford et NewYork : OUP, 2007.

Korte, Barbara et Frederic Regard. *Narrating Poverty and Precarity in Britain*. Berlin : de Gruyter, 2014.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, 1988.

Laugier, Sandra, Pascale Molinier et Patricia Paperman. *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*. Paris : Payot & Rivages, 2009.

Laugier, Sandra. « The Ethics of Care as a Politics of the Ordinary ». *New Literary History* 46-2 (spring 2015) : 217-240. https://www.jstor.org/stable/24542759) Consulté fév. 2021

----------. « Vulnérabilité de l'ordinaire ». Éd. Fasula, Pierre et Sandra Laugier. *Concepts de l'ordinaire*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2021. 165-187.

Le Blanc, Guillaume. *L'invisibilité sociale*. Paris : PUF, 2009.

----------. *Dedans, dehors. La condition d'étranger*. Paris : Seuil, 2010.

----------. *Que faire de notre vulnérabilité ?* Montrouge : Bayard, 2011.

----------. *L'Insurrection des vies minuscules*. Montrouge : Bayard, 2014.

Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini* : *Essai sur l'extériorité*. 1961. Paris : Le Livre de poche, 1990.

Macé, Marielle. *Sidérer, considérer : Migrants en France, 2017*. Lagrasse : Verdier, 2017.

Maillard-Romagnoli, Nathalie. *La vulnérabilité : une nouvelle catégorie morale ?*. Genève : Labor et Fides, 2011.

Nussbaum, Martha. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature.* New York : Oxford University Press, 1990.

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

----------. *Aux Bords du politique*. 1998. Paris : Gallimard, 2004.

----------. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007.

----------. *Les Bords de la fiction*. Paris : Seuil, 2017.

Ricœur, Paul. *La Critique et la conviction*. Paris : Calmann-Levy, 1995.

----------. *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Stock, 2004.

----------. « La Condition d'étranger ». *Esprit* 2006/3 (mars-avril) :264-275. https://www.cairn.info/revue-esprit-2006-3-page-264.htm. Consulté 17/05/2021.

Rorty, Richard. *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge : Cambridge University Press,

1989.

----------. *Contingence, ironie et solidarité*. 1989. Trad. Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Armand Colin, 1993.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*.1948.Paris : Gallimard, 1985.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. 2003. New York: Penguin Books, 2004.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A critique of Postcolonial reason: toward a history of the vanishing present.* Londres et Cambridge (US) : Harvard University Press, 1999.

Ouvrages consultés :

Austin, J.L. *Quand dire, c'est faire*. 1962. Trad. Gilles Lane. Paris : Seuil, 1970.

Bauman, Zygmunt. *Liquid Life*. Cambridge : Polity, 2005.

Gibson, Andrew. *Posmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas*. Londres et NewYork : Routledge, 1999.

Held, Virginia. *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*. New York : Oxford University Press, 2006.

Payet, Jean-Paul et Alain Battegay. *La Reconnaissance à l'épreuve*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septantrion, 2008. http://books.openedition.org/septentrion/38592. Consulté 31 mai 2021.

2.3.3 Perception, vision, représentation

Baudrillard Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris : Galilée, 1981.

Berger, John. *Ways of Seeing.* 1972. Londres : Penguin Books, 2008.

Berger, John et Jean Mohr. *Another Way of Telling: A Possible Theory of Photography.* Londres : Bloomsbury, 2016.

Debord, Guy. *La Société du spectacle*. 1967. Paris : Gallimard, 1998.

Merleau-Ponty, Maurice. *Le primat de la perception (et ses conséquences philosophiques).* Lagrasse : Verdier, 1996.

Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look: a Counterhistory of Visuality.* Durham : Duke University Press, 2011.

Mondzain, Marie-Josée. *L'image peut-elle tuer ?* Paris : Bayard, 2002.

Perec, Georges. *L'Infra-ordinaire.* Paris : Seuil, 1989.

Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.

Shama, Simon. *Landscape and Memory*. Londres : Harper Collins, 1995.

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1990.

Derrida, Jacques. *Trace et archive, image et art*. Bry-sur-Marne : INA éditions, 2014.

Louvel, Liliane. « L'œil cartographique du texte ». *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002. 117-137.

Mirzoeff, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. 1998. Londres : Routledge, 2013.

Sontag, Susan. *On Photography*. 1973. New York: Anchor Books, 1990.

2.3.4 Trauma, psychanalyse

Baudrillard, Jean. *L'Esprit du terrorisme*. Paris : Galilée, 2002.

Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore et Londres : Johns Hopkins U.P., 1996.

Davoine, Françoise et Jean-Max Gaudillière. *History Beyond Trauma*. 2004. Trad. Susan Fairfield. New York : Other Press, 2004.

Dupont, Judith. « La Notion de trauma selon Ferenczi et ses effets sur la recherche psychanalytique ultérieure ». *Filigrane* (printemps 2000) : 19-31. Tél. 05/2020.

Felman, Shoshana. « Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching ». Éd. Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore et Londres : Johns Hopkins UP, 1996. 3-12.

Frankel, Jay. « La Découverte impardonnable de Ferenczi ». *Le Coq-héron* 174 (2003/3) : 57-70. https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2003-3-page-57.htm Tél. 09/20020.

Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. 1917. Trad. S. Jankélévitch 1922. Paris : Payot, 1961.

Green, André. *Le Temps éclaté*. Paris : Minuit, 2000.

Laub, Dori. « Truth and Testimony: The Process and the Struggle ». Éd. Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore : Johns Hopkins U.P., 1995. 61-75.

Tovmassian, Laurent Tigrane. « De la détresse psychotraumatique au sexuel psychique : une rencontre entre empathie et tendresse ». *Corps & Psychisme* 72 (2017/2) : 97-111.

Van der Kolk, Bessel A. et Onno van der Hart. « The Intrusive Past. » Éd. Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore et Londres : Johns Hopkins U.P., 1995. 151-157.

2.3.5 Espace et lieu

Augé, Marc. *Pour une Anthropologie des mondes contemporains*. Paris : Flammarion, 1994.

Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957.

Certeau (de), Michel. « Troisième partie : Pratiques d'espace ». *L'invention du quotidien*. 1980. Paris : Gallimard, 1990. 139-189.

Coverley, Merlin. *Psychogeography*. Londres : Pocket Essentials, 2010.

Cresswell, Tim. *Place, a Short Introduction*. Oxford et Malden (US) : Blackwell, 2004.

Cresswell, Tim et Peter Merriman. *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects*. Londres : Ashgate, 2012.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. « De la Ritournelle ». *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980. 382-433.

Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 2001.

Foucault, Michel. « Des Espaces autres ». 1984 (écrit en 1967, autorise la publication en 1984). *Dits et Ecrits II 1976 - 1988*. Paris : Gallimard, 2001. 1571-1581.

Harley, (John) Brian. « Deconstructing the Map ». Éd. Dear, Michael J. et Steven Flusty. *The Spaces of Postmodernity. Readings in Human Geography*. Oxford and Malden (Massachusetts) : Blackwell Publishers, 2002. 277-298.

Lascoumes, Pierre. « Gouverner par les cartes ». *Genèses* 68 (2007/3) :2-3. https://www.cairn.info/revue-geneses-2007-3-page-2.htm. Tél. janvier 2022.

Lask, Tomke et Yves Wikin. « Avant-propos : frontières visibles/frontières invisibles ». *Quaderni* 27 (aut. 1995) : 59-64. http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1995_num_27_1_1123. Tél. mai 2021.

Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*. 1974. Paris : Anthropos, 2000 (4eme edition).

Massey, Doreen. « A Global Sense of Place ». Éd. Barnes, Trevor et Gregory Derek. *Reading Human Geography*: *The Poetics and Politics of Inquiry*. Londres : Arnold, 1996. 315-323.

Omhovère, Claire et Pascale Tollance. « Place and Placelessness in Postcolonial Short Fiction: Introduction ». *Commonwealth Essays and Studies* 42-2 (2020). http://journals.openedition.org/ces/2137

Salignon, Bernard. *Où : L'Art, l'instant, le lieu*. Paris : Cerf, 2008.

Said, Edward. « Préface ». *L'Orientalisme*. 1980. Paris : Seuil, 2015. v-x.

Serres, Michel. *L'Art des ponts. Homo pontifex*. 2008. Paris : Le Pommier, 2013.

Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres : Verso, 1989.

Teverson, Andrew et Sara Upstone. *Postcolonial Spaces. The Politics of Place in Contemporary Culture*. New York : Palgrave Macmillan, 2011.

Thieme, John. *Postcolonial Literary Geographies: out of Place*. Londres : Palgrave Macmillan, 2016.

Todorov, Tzvetan. « Préface à l'édition française à *L'Orientalisme* d'Edward Said ». 2003. Éd. Said, Edward. *L'Orientalisme* 1980. Paris : Seuil, 2015. 7-10.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place - The Perspective of Experience*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1977.

Ouvrages consultés:

Harvey, David. « Time-Space Compression and the Postmodern Condition ». Éd. Connell, Liam et Nicky Marsh. *Literature and Globalization: A Reader*. Londres : Routledge, 2011. 5-17.

Krasteva, Anna. « Spaces, Lines, Borders: Imaginaries and Images ». Éd. Brambilla, Chiara, Jussi Laine, James W. Scott et Gianluca Bocchi. *Borderscaping: Imaginations and Practices of Border Making*. Farnham (Surrey) : Ashgate, 2015. 13-26.

Lask, Tomke. « Grenze/frontière : le sens de la frontière ». *Quaderni* 27 (aut. 1995) :65-78. http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1995_num_27_1_1124. Tél mai 2021.

Lefay (Le Ménahèze), Sophie et Nathalie Martinière. *Écrire la frontière*. Limoges : PULIM, 2003.

Said, Edward. « Geography, Narrative, Interpretation ». *New Left Review* 180 : 81-97.

West-Pavlov, Russel. « Introduction: Entering Space ». *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam : Rodopi, 2009.

Index des noms propres

Les noms retenus pour les auteurs d'articles critiques sur les romans du corpus sont ceux qui ont apporté une aide structurante ou/et efficiente dans la mise en forme de notre pensée

A

Adorno, Theodor, 124, 125, 354
Alexander, Neal, 12, 214, 215, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 241, 247, 251, 253, 259, 333, 335, 341
Andrews, Christina Chandler, 20, 26, 81, 87, 306, 335
Athanasiou, Athena, 25, 88, 354
Attridge, Derek, 19, 20, 41, 354
Augé, Marc, 141, 142, 149, 203, 232, 358

B

Bachelard, Gaston, 151, 167, 168, 358
Bal, Mieke, 28, 189, 260, 261, 298, 299, 303, 304, 308, 316, 318, 320, 321, 333, 354
Barthes, Roland, 213, 226, 353, 354, 357
Baudrillard, Jean, 356, 357
Bentley, Nick, 10, 13, 14, 55, 233, 326, 336, 343, 351
Bernard, Catherine, 9, 10, 206, 214, 223, 347, 351
Bourdieu, Pierre, 26, 27, 80, 286, 354
Burnham, Douglas, 184, 215, 341
Butler, Judith, 13, 19, 25, 46, 47, 48, 88, 217, 218, 293, 294, 336, 354

C

Caracciolo, Marco, 289, 336
Caruth, Cathy, 53, 57, 357
Cavalié, Elsa, 22, 23, 29, 77, 78, 336, 343
Certeau (de), Michel, 149, 150, 358
Childs, Peter, 11, 12, 14, 78, 335, 337, 343, 351
Cingolani, Patrick, 272, 284, 296, 354
Cohn, Dorrit, 13, 95, 96, 353
Cornier Michael, Magali, 215, 217, 228, 341, 344
Coverley, Merlin, 141, 144, 358
Cresswell Tim, 31, 32, 164, 165, 166, 170, 171, 185, 186, 190, 279, 280, 285, 332, 358

D

Davoine, Françoise et Jean-Max Gaudillière, 63, 357
Debord, Guy, 215, 356
Debray, Regis, 177, 178, 183, 354
Deleuze, Gilles et Felix Guattari, 217, 358, 359
Derrida, Jacques, 132, 158, 160, 161, 162, 166, 180, 213, 231, 308, 354, 357
Didi-Huberman, Georges, 153, 154, 358
Docherty, Thomas, 78, 79, 81, 83, 166, 351
Dupont, Judith, 54, 357

E

Eaglestone, Robert, 22, 354
Ebdon, Melanie, 184, 215, 341
Eco, Umberto, 38, 131, 353

F

Fasula, Pierre, 354, 355
Felman, Shoshana, 51, 56, 357
Formis, Barbara, 241, 242, 354
Foucault, Michel, 33, 147, 148, 202, 213, 252, 259, 271, 274, 277, 278, 279, 280, 281, 286, 307, 323, 354, 358, 359
Frankel, Jay, 54, 357
Freud, Sigmund, 50, 51, 52, 54, 100, 357

G

Ganteau, Jean-Michel, 2, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 25, 26, 52, 63, 64, 66, 67, 71, 88, 90, 150, 153, 155, 244, 245, 252, 254, 255, 256, 259, 263, 264, 266, 268, 270, 271, 282, 337, 339, 341, 343, 348, 349, 350, 351, 352
Genette, Gérard, 61, 62, 65, 67, 230, 316, 353
Gilligan, Carol, 90, 254, 355

Green, André, 14, 20, 31, 50, 52, 63, 64, 75, 78, 184, 303, 338, 343, 357
Groes, Sebastian, 12, 13, 335, 338, 340
Guignery, Vanessa, 10, 14, 20, 50, 160, 163, 169, 195, 196, 199, 206, 207, 209, 233, 261, 301, 338, 340, 344, 347, 348, 351

H

Harley, (John) Brian, 213, 225, 358
Head, Dominic, 12, 22, 69, 140, 168, 170, 208, 229, 246, 335, 344
Hernandez Navarro, Miguel Angel, 28, 189, 260, 299, 303, 304, 308, 333
Hertel, Ralf, 17, 38, 66, 124, 220, 221, 222, 284, 285, 323, 333, 334
Hubble, Nick, 14, 59, 60, 169, 198, 199, 339, 343, 344, 351
Huber, Irmtraud, 61, 62, 66, 68, 353
Hutcheon, Linda, 10, 52, 353

I

Iser, Wolfgang, 29, 32, 291, 353

J

James, David, 8, 11, 14, 23, 24, 169, 170, 190, 195, 196, 197, 198, 233, 247, 250, 251, 262, 267, 290, 302, 324, 325, 326, 327, 344, 346, 352
Jauss, Hans Robert, 29, 121, 122, 125, 305, 328, 329, 353

K

Keen, Suzanne, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 120, 122, 276, 355
Korte, Barbara, 20, 21, 24, 28, 38, 39, 41, 50, 266, 267, 281, 334, 341, 342, 345, 355
Kristeva, Julia, 29, 82, 119, 355, 359

L

Lascoumes, Pierre, 213, 358
Lask, Tomke et Yves Wikin, 172, 177, 358, 359
Latham, Monica, 247, 271, 352
Laub, Dori, 58, 357
Laugier, Sandra, 34, 90, 91, 93, 237, 240, 242, 243, 247, 251, 252, 253, 254, 255, 259, 262, 263, 266, 272, 283, 307, 315, 354, 355
Le Blanc, Guillaume, 17, 19, 21, 30, 41, 42, 53, 55, 59, 89, 110, 111, 112, 113, 118, 126, 128, 131, 132, 133, 162, 163, 171, 212, 225, 255, 256, 261, 262, 273, 274, 281, 285, 329, 355
Lea, Daniel, 12, 15, 17, 18, 23, 24, 32, 52, 79, 80, 81, 82, 91, 190, 217, 226, 240, 258, 260, 261, 271, 289, 303, 307, 338, 342, 347, 352
Lefay (Le Méhanèze), Sophie, 359
Lefebvre, Henri, 33, 281, 358
Levinas, Emmanuel, 22, 87, 132, 294, 354, 355, 356
Lippincott, Robin, 41, 122, 274, 334, 338
Lodge, David, 195, 207, 230, 299, 300, 353

M

Macé, Marielle, 23, 37, 106, 107, 110, 111, 113, 114, 115, 117, 121, 122, 179, 255, 286, 303, 309, 310, 329, 355
Maillard-Romagnoli, Nathalie, 85, 86, 87, 109, 355
Massey, Doreen, 33, 166, 167, 168, 169, 178, 179, 186, 209, 358
Mellet, Laurent, 14, 17, 141, 267, 268, 345, 352
Mengham, Rod, 8, 344, 347, 349, 351, 352
Merleau-Ponty, Maurice, 26, 43, 49, 87, 252, 253, 261, 273, 286, 356
Merriman, Peter, 171, 279, 358
Mirzoeff, Nicholas, 294, 295, 297, 356, 357
Mohr, Jean, 24, 29, 70, 261, 284, 304, 328, 331, 338, 356
Mondzain, Marie-Josée, 290, 291, 356

N

Nussbaum, Martha, 22, 23, 79, 84, 85, 91, 94, 355

O

Omhovère, Claire, 232, 358

P

Papastergiadis, Nikos, 17, 49, 132, 133, 192, 193, 325, 333, 334, 335
Perec, Georges, 223, 255, 259, 262, 271, 298, 332, 356
Puschmann-Nalenz, Barbara, 20, 75, 76, 77, 337, 339, 349

R

Rancière, Jacques, 32, 33, 166, 185, 193, 194, 270, 281, 282, 287, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 316, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 355
Randall, Bryony, 246, 247, 342
Regard, Frederic, 334, 355
Ricœur, Paul, 111, 112, 126, 127, 128, 130, 132, 257, 264, 265, 270, 303, 315, 327, 353, 355
Roger, Alain, 144, 204, 356
Rorty, Richard, 23, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 314, 339, 355
Ross, Michael, 9, 301, 339

S

Said, Edward, 167, 328, 358, 359
Salignon, Bernard, 200, 358
Sartre, Jean-Paul, 21, 124, 324, 356
Schoene, Berthold, 16, 248, 256, 258, 260, 265, 269, 272, 304, 342
Serres, Michel, 199, 359
Shama, Simon, 213, 356
Shloss, Carol, 284, 304, 328, 334
Smethurst, Paul, 233, 349, 352
Soja, Edward W., 279, 280, 359
Sontag, Suzan, 226, 290, 356, 357
Spivak, Gayatri Chakravorty, 21, 133, 356

T

Teverson, Andrew et Sarah Upstone, 359
Tew, Philip, 11, 52, 233, 339, 343, 344, 346, 347, 351, 352
Thieme, John, 32, 164, 166, 359
Todorov, Tzvetan, 170, 295, 359
Tollance, Pascale, 15, 43, 70, 71, 89, 90, 159, 160, 163, 166, 219, 220, 232, 275, 295, 296, 347, 349, 352, 358
Tovmassian, Laurent Tigrane, 36, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 314, 357
Tuan, Yi-Fu, 31, 138, 141, 142, 145, 148, 151, 156, 157, 165, 184, 203, 314, 318, 359

V

Van der Kolk, Bessel A. et Onno van der Hart, 51, 57, 357

Z

Zipp, Georg, 28, 38, 39, 42, 50, 56, 156, 184, 266, 267, 277, 287, 292, 293, 295, 334

Index des mots clés

Les mots-clefs suivants, dont l'occurrence est trop élevée ne figurent pas dans l'index, ils figurent pour la plupart dans la liste des mots-clefs à la fin du résumé : espace, éthique, invisibles, lieu, ordinaire, perception, précaires, regard, subalternes, (in)visibilité, vision, vulnérabilité.

A

agir, 26, 92, 103, 105, 111, 113, 122, 123, 147, 163, 256, 283
anthropologique, 86, 177
apparence(s), 53, 144, 221, 259, 261
atemporalité, 61, 62, 63, 65, 66, 72

C

care, 33, 36, 90, 91, 92, 93, 94, 100, 101, 103, 111, 114, 120, 122, 136, 146, 151, 175, 186, 249, 251, 254, 255, 263, 264, 266, 272, 278, 283, 293, 300, 314, 315, 325, 326, 327, 355
cartographie, 33, 139, 202, 206, 212, 213, 225, 227, 228, 233, 234, 235, 236, 315
circadien, 246, 247, 248, 306, 315
clivage, 54, 55, 64, 88
considération, 23, 26, 33, 34, 36, 106, 107, 111, 113, 114, 115, 117, 119, 121, 122, 133, 146, 149, 150, 179, 184, 220, 255, 276, 286, 302, 322

D

dedans, 118, 125, 126, 127, 134, 139, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 176, 177, 179, 184, 185, 279, 281, 315
défamiliarisation, 28, 233, 270, 298, 299, 300, 301, 302, 308, 316, 323
dehors, 30, 118, 125, 126, 128, 132, 133, 134, 139, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 177, 179, 184, 185, 221, 257, 264, 281, 285, 288, 314, 315, 355
déplacement, 26, 29, 34, 139, 154, 170, 171, 185, 189, 190, 191, 196, 230, 314
dépossession, dépossédé, 25
digne, 22, 36, 47, 48, 49, 112, 218, 228

E

empathie, 20, 23, 24, 36, 60, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 114, 120, 136, 155, 264, 276, 283, 302, 326, 327, 357
engagement, 10, 11, 16, 20, 21, 22, 28, 29, 36, 37, 60, 74, 77, 94, 95, 105, 106, 109, 124, 125, 140, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 336, 353
étayage, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 113, 122, 136, 257, 292
étranger, 30, 82, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 157, 158, 161, 162, 169, 170, 171, 283, 285, 355
étrangeté, 55, 56, 82, 119, 293
expérience, 26, 28, 43, 56, 63, 68, 74, 77, 90, 93, 96, 102, 113, 114, 116, 117, 121, 122, 138, 145, 150, 172, 184, 205, 252, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 279, 282, 289, 290, 302, 303, 304, 305, 306, 314, 315, 316, 318, 323, 329

F

fictive (expérience), 28, 210, 262, 264, 268, 289, 303, 315
fluidité, fluide, 10, 180, 210
fragmentation, 50, 51, 54, 61, 167, 175, 199, 200
frontière(s), 30, 126, 133, 136, 139, 162, 168, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 189, 190, 193, 194, 211, 221, 308, 314, 359

G

géographique, 31, 98, 136, 149, 167, 202, 204, 206, 209, 210, 214
glissement, 26, 34, 52, 139, 181, 183, 188, 216, 237, 268, 285, 288, 289, 322

H

hétérotopie, 147, 166, 280, 281
hospitalité, 2, 104, 105, 132, 158, 160, 161, 162, 309
hôte, 148, 158, 160, 161, 163, 257

I

imagination, 11, 20, 28, 32, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 91, 94, 102, 103, 117, 118, 122, 134, 145, 147, 150, 153, 167, 189, 205, 213, 249, 263, 265, 290, 302, 304, 327, 347
indicible, 82, 91, 96, 222, 311, 315
L

langage, 40, 41, 47, 107, 119, 120, 134, 160, 184, 191, 196, 217, 220, 222, 223, 252, 263, 268, 275, 292, 295, 310, 311, 323, 327
lignes, 33, 36, 67, 71, 96, 103, 116, 157, 163, 196, 197, 239, 270, 301, 307, 308, 311
limitrophe, 308
local, 97, 118, 143, 148, 169, 226, 239, 248, 249, 250, 251, 267, 272, 290, 327
M

maison, 31, 69, 83, 138, 148, 151, 154, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 174, 176, 188, 211, 245, 249, 295
mémoire, 11, 56, 57, 58, 63, 68, 91, 108, 109, 154, 174, 176, 177, 181, 205, 212, 228, 241, 258, 266, 286, 316, 319, 320, 321, 322
migrants, 17, 24, 26, 106, 117, 149, 161, 172, 176, 180, 186, 189, 190, 191, 210, 224, 250, 285, 289, 304, 316, 320, 321, 326, 327
mobilité, 170, 171, 185, 186, 189, 237, 291
mouvement, 23, 24, 40, 74, 77, 82, 83, 84, 93, 98, 104, 105, 107, 109, 119, 171, 189, 192, 219, 235, 255, 278, 283, 292, 309, 314, 319, 323, 326
mur(s), 81, 150, 152, 153, 221, 280, 309, 310
N

noms, 139, 202, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 229, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 360
non-lieu, 142, 153, 154, 165, 232, 358
O

objets, 19, 33, 139, 154, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 243, 244, 252, 253, 256, 263, 265, 303, 306, 315
P

parallaxe, 56, 292, 293
parole, 19, 21, 27, 30, 32, 41, 50, 99, 115, 143, 206, 271, 272, 282, 311
partage du sensible, 281, 282, 284, 286, 287, 289, 302, 304, 305, 306, 307, 310, 311, 316, 320, 322, 329
philosophie du langage ordinaire, 251, 252, 255, 256, 263, 307, 351
pont(s), 100, 195, 199, 200, 207, 233, 251
Q

quotidien, quotidienneté, 49, 77, 122, 139, 149, 179, 201, 216, 224, 225, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 252, 256, 257, 271, 272, 284, 294, 301, 305, 308, 315, 358
R

rapports de pouvoir, 139, 237, 239, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 284, 286, 288, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 311
réception, 29, 121, 122, 264, 316
remarquable, 108, 223
représentation, 11, 27, 42, 49, 53, 63, 80, 96, 127, 150, 168, 171, 173, 189, 194, 195, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 220, 223, 230, 235, 237, 240, 245, 250, 261, 265, 270, 281, 311, 315, 321, 322, 326, 327
responsabilité, 9, 25, 66, 72, 80, 90, 103, 106, 261, 271, 272, 279
S

SDF, 17, 22, 25, 26, 28, 31, 41, 43, 54, 56, 65, 66, 68, 86, 95, 101, 110, 128, 146, 148, 155, 165, 167, 176, 178, 187, 210, 221, 251, 284, 285, 300
seuil(s), 158, 173, 174, 175, 176, 181, 309
simulacre, 202, 208, 216
singularité, 19, 24, 30, 33, 36, 39, 40, 45, 48, 66, 78, 82, 130, 187, 218, 219, 251, 256, 321
souffrance, 36, 58, 82, 83, 86, 87, 91, 99, 104, 110, 117, 118, 284, 329
spatial, 31, 32, 55, 59, 122, 126, 136, 140, 141, 149, 150, 189, 190, 197, 200, 203, 233, 239, 267, 281, 316
subalterne, 36, 42, 104, 105, 112, 127, 132, 133, 145, 171, 173, 205, 239, 241
symptômes, 34, 50, 61, 279, 285
T

temps éclaté, 63, 64, 72
tendresse, 36, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 135, 146, 148, 175, 222, 263, 292, 357
transgression, 34, 53, 158, 159, 173, 174, 295, 296, 308, 311
trauma, traumatique, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 66, 73, 99, 100, 101, 103, 129, 174, 175, 176, 181, 211, 214, 233, 347, 357

V

visualité, 294, 295, 296, 297, 301

voix, 11, 15, 17, 21, 30, 33, 36, 41, 42, 43, 45, 56, 59, 72, 73, 93, 109, 110, 116, 119, 125, 159, 160, 162, 183, 210, 228, 229, 259, 269, 272, 275, 277, 282, 311, 323, 329, 349

Résumé

Notre étude tente de mettre en évidence l'esthétique singulière des romans du corpus, qui permet de porter un regard respectueux sur les invisibles. Les personnages sont des subalternes au sens que le philosophe Guillaume le Blanc prête à ce mot : celles et ceux qui mènent des vies obscures si personne ne parle pour eux, ou mieux, leur prête une voix. La notion de subalterne permet d'établir un lien entre l'invisibilité et la narration : la littérature à l'œuvre dans les romans du corpus restitue une visibilité aux précaires, en parlant d'eux, et elle leur donne une voix singulière. Les différents courants éthiques mis en jeu — essentiellement l'éthique de la vulnérabilité, du *care* et l'éthique de l'ordinaire — autorisent un glissement de la perception qui modifie le regard porté sur les précaires. En effet, l'expérience éthique fictive vécue par les lecteurs les amène à ressentir différemment les frontières entre un « dedans » et un « dehors » où les subalternes se trouvent relégués comme étrangers. Elles deviennent plus fluides ou plus riches laissant apparaître les subalternes comme symptômes d'une société qui leur laisse peu de place dans le "partage du sensible " dominant. Ces œuvres placent la "politique de la littérature " au cœur d'une fiction dont l'éthique permet une perception riche et nécessaire des subalternes.

Mots-clefs : espace, éthique, (in)visibilité, lieu, littérature, ordinaire, perception, précarité (précaires), regard, roman britannique contemporain, subalterne, vulnérabilité.

Abstract

The study focuses on the specific aesthetics of the novels of the main corpus, which allows for a respectful perspective on invisible subjects. The characters are subalterns in the acceptation used by philosopher Guillaume le Blanc when he refers to the obscure lives some people lead if no one speaks for them, or better, gives them a voice. The notion of subalternity thus enables to bring together the ideas of invisibility and narration. The literature emblematised in these novels makes precarious subjects visible by talking about them, and gives them a singular voice. The various ethical orientations at stake—mainly the ethics of vulnerability, of care and the ethics of the ordinary—allow a shift in perception and change the readers' understanding of precarious lives. The readers are faced with an ethical fictional experience, which leads them to sense differently the boundaries between an "inside" and a "outside", in which the subaltern often find themselves relegated, and perceived as outsiders. Those boundaries become flowing or blurred, and their new complexity positions the subaltern as symptoms in a society that does not offer them enough space in the dominant "distribution of the perceptible". The novels of the corpus put the "politics of literature" at the core of the narration by showing ethical values that provide a generous, wide and needed perception of the figure of subalternity.

Key-words: British contemporary novel, ethics, literature, (in)visibility, look, ordinary, perception, place, precariousness, space, subaltern, vulnerability.