



HAL
open science

De ‘Only connect...’ à l’esthétique de l’écart dans le roman et le cinéma britanniques (XXe-XXIe siècles)

Laurent Mellet

► **To cite this version:**

Laurent Mellet. De ‘Only connect...’ à l’esthétique de l’écart dans le roman et le cinéma britanniques (XXe-XXIe siècles). Sciences de l’Homme et Société. Université Paul Valéry Montpellier 3, 2012. tel-04434132

HAL Id: tel-04434132

<https://univ-tlse2.hal.science/tel-04434132>

Submitted on 2 Feb 2024

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

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

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| INTRODUCTION | 2 |
| I - PREMIÈRES CONNEXIONS INTIMES ET HUMANISTES | 8 |
| 1 - autour de l'humain | 8 |
| 2 - pour une identité narrative et politique | 17 |
| 3 - le droit à l'erreur de décision | 24 |
| II - FIGURES DE L'ÉCART : PRAXIS ROMANESQUE OU VICTOIRE DE L'ALÉATOIRE ? | 32 |
| 1 - écarts politique et esthétique | 32 |
| 2 - éthique et politique de l'action : téléologie de l'écriture humaniste | 46 |
| 3 - les paradoxes de l'événement | 55 |
| III - DE L'ÉCART AU VIDE : LES LEURRES DE LA SUTURE | 65 |
| 1 - écarter pour faire le vide | 65 |
| 2 - partager l'intimité du vide | 74 |
| 3 - « le refus du remplissage » (P. Quignard) | 79 |
| 4 - l'adaptation filmique entre écart, vide et inversion | 87 |
| IV - « ONLY CONNECT... », OU PRÉSERVER LES CONTRAIRES : ESTHÉTIQUE DE L'ALTERNATIVE | 95 |
| 1 - créer depuis le vide | 95 |
| 2 - logiques de la soustraction | 103 |
| 3 - « l'écart tient ensemble les deux versants dont il est l'écart » (É. Escoubas) | 111 |
| CONCLUSION : perspectives de recherche | 124 |
| BIBLIOGRAPHIE | 129 |
| INDEX DES NOMS PROPRES | 141 |

INTRODUCTION

La thèse consacrée aux romans de E. M. Forster et à leur adaptation cinématographique, dirigée par M. le Professeur André Topia et soutenue en 2006, se voulait l'aboutissement d'un double cursus universitaire, en études filmiques puis en études anglophones. Dans le travail de synthèse proposé ici autour des figures de la connexion forstérienne et de l'écriture de l'écart dans un corpus plus contemporain, je souhaite désormais éclairer les liens entre les différents aspects de la recherche menée depuis cette thèse. Si la connexion comme rencontre intime est une figure centrale chez de nombreux auteurs du corpus retenu, elle suit des modalités diverses, et présente des acceptions différentes en fonction des stratégies narratives qui la font émerger. Ainsi, l'écart en tant que mouvement politique et esthétique vers la marge et l'autre, sera envisagé ici comme une des constructions romanesque et filmique à même de préserver les contraires et de maintenir les extrêmes. Il y a pourtant dans cette séparation synonyme d'une coexistence d'éléments opposés, la possibilité d'une nouvelle connexion et d'un équilibre rendus peut-être plus solides par l'action et le risque qu'auront sollicités l'écart et la construction d'une alternative durable.

Le corpus de ma recherche est demeuré littéraire et cinématographique, toutefois les films sur lesquels je travaille sont le plus souvent des adaptations, interrogées sous un angle esthétique autant que théorique. Je reviendrai ici sur les raisons de ce choix, que je proposerai de compléter par une autre réflexion sur le statut politique de l'image filmique.

Ce document explicitera en outre les logiques qui m'ont conduit de la littérature édouardienne et moderniste à un corpus ultra-contemporain, de E. M. Forster à Jonathan Coe et à *Slumdog Millionaire*, par exemple. Des réflexions menées dans le cadre de travaux précis furent à cet égard décisives, et l'œuvre de Zadie Smith apparaît tout à fait centrale. Le corpus de ma recherche comprend des auteurs modernistes et contemporains, sans pour autant poser directement et uniquement la question de l'influence et de la filiation. Il s'agit davantage de travailler sur les questions de politique de l'esthétique, littéraire ou filmique, et de conduire une réflexion sur l'humanisme de l'écriture, engagée lors de la thèse sur Forster, et poursuivie depuis lors sur un corpus contemporain. Je signalerai également dès à présent le rôle joué par l'enseignement, la préparation de certains cours et les échanges inattendus avec les étudiants,

dans le cadre de l'évolution de ce corpus. La possibilité de proposer à l'Université de Bourgogne des cours de littérature sur des auteurs comme Forster, Coe, Ishiguro ou McEwan, des cours d'analyse filmique, mais aussi des enseignements plus généraux qui peuvent faire évoluer mon travail de recherche, assure une complémentarité sans cesse renouvelée entre recherche et enseignement. Ma recherche me permet de diversifier mon enseignement tout autant qu'elle peut s'engager sur de nouveaux chemins grâce à cet enseignement, comme lors d'un travail avec les étudiants de Master sur tel extrait de *The Closed Circle*, ou de la préparation d'un cours sur l'anglicité.

Cette note de synthèse s'attachera également à souligner une évolution critique et théorique, qui eut pour premier point d'ancrage les apports de la psychanalyse de l'art, découverts lors de mon cursus en études cinématographiques et audiovisuelles¹. Moins présente dans la thèse de doctorat, la psychanalyse fit place à la phénoménologie du corps et de sa visibilité, ce travail faisant souvent appel aux ouvrages de Maurice Merleau-Ponty pour éclairer le modernisme à l'œuvre dans l'écriture du corps chez Forster². Le motif de la réversibilité permet une lecture idéologique et humaniste du corps particulière, tandis qu'il prend tout son sens chez Forster entre matérialisme et idéalisme, dans un contexte défini par les réflexions de G. E. Moore et les échos de la philosophie de George Berkeley³.

En suivant un parcours critique allant de la phénoménologie de Merleau-Ponty à l'éthique de l'altérité proposée par Emmanuel Levinas, mes travaux interrogent l'humanisme propre aux structures de la réversibilité et son devenir dans cette éthique de l'autre et de la rencontre responsable. En outre, l'éthique de la politique telle qu'envisagée par Jacques Rancière, et ainsi que présentée dans mes travaux sur Coe, constitue un ultime questionnement des modalités de la connexion permise par l'écart que garantit la politique. Lors des nouvelles recherches menées dans le cadre de cette synthèse, il est apparu que d'autres glissements de Levinas à Rancière, puis aux positions critiques d'Alain Badiou, mériteraient d'être explorés plus avant afin de dessiner un appareil théorique encore plus à

¹ Voir par exemple Michel de M'Uzan, André Green et Murielle Gagnebin.

² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris : Gallimard, 2003. *Le Visible et l'invisible* (1964), Paris : Gallimard, 2003. *L'Œil et l'esprit* (1964), Paris : Gallimard, 2003. *La Prose du monde* (1969), Paris : Gallimard, 1999.

³ George Berkeley, *An Essay towards a New Theory of Vision* (1709), in *The Works of George Berkeley – Volume I: Philosophical Works, 1705-1721* (1901), Bristol : Thoemmes Press, 1994. *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge - Part I* (1710), Bristol : Thoemmes Press, 1994. *Commonplace Book* (1871), Bristol : Thoemmes Press, 1994. G. E. Moore, *Principia Ethica*, Cambridge : Cambridge University Press, 1903. *Ethics* (1912), New York : Oxford University Press, 1965. *Philosophical Studies* (1922), Londres : Routledge & Kegan Paul Ltd, 1958.

même de mettre au jour les tensions politiques et humanistes de la littérature britannique contemporaine.

De telles tensions sont au cœur d'un essai de Salman Rushdie intitulé « Outside the Whale » et écrit, en partie, en réaction à l'adaptation par David Lean de *A Passage to India* de Forster. Rushdie y affirme qu'au-delà de la question réductrice de l'engagement, la littérature moderne est affaire d'histoire et de politique, et que ses rapports avec la marche du monde sont aussi inévitables que définitoires de sa condition même d'œuvre d'art :

works of art, even works of entertainment, do not come into being in a social and political vacuum; and [...] the way they operate in a society cannot be separated from politics, from history. [...] politics and literature, like sport and politics, do mix, and [...] that mixture has consequences¹.

Ces rencontres de l'art et du politique, riches de conséquences, sont devenues au fil du temps plus centrales dans ma recherche, qui prend pour objet d'étude la dimension sociale et idéologique de l'écriture romanesque². Dans un contexte plus large, cette recherche prend encore appui sur certaines des directions critiques formulées par Maurice Blanchot, dans *La Part du feu* par exemple, lorsqu'il écrit qu'il n'y a de meilleure forme d'engagement littéraire qu'un « dégageant » irresponsable synonyme de quête esthétique plus qu'idéologique :

lorsque la littérature cherche à faire oublier sa gratuité en s'associant au sérieux d'une action politique ou sociale, cet engagement s'accomplit tout de même sur le mode du dégageant. Et c'est l'action qui devient littéraire. [...] Écrire, c'est s'engager ; mais écrire c'est aussi se dégageant, s'engager sur le mode de l'irresponsabilité. Écrire, c'est mettre en cause son existence, le monde des valeurs et, dans une certaine mesure, condamner le bien ; mais écrire, c'est toujours chercher à bien écrire, chercher le bien³.

Blanchot rappelle ensuite que cette quête littéraire n'aurait peut-être pour objet que le vide, littérature et langage ayant en commun de substituer à la chose le mot et donc son absence⁴. Nous le verrons, les figures du vide peuvent apparaître tels de singuliers motifs esthétiques autant que politiques, promesses de connexion après l'écart. Coe lui-même

¹ Salman Rushdie, « Outside the Whale » (1984), in *Imaginary Homelands – Essays and Criticism 1981-1991* (1991), Harmondsworth : Penguin, 1992, 87-101, 92 et 100.

² À l'instar de ce qu'écrit, par exemple, Dominic Head sur la ligne de démarcation à redéfinir entre roman expérimental et roman populaire dans leurs rapports respectifs au consensus politique, ou encore à l'image de son travail sur les collusions entre les sentiments et le politique chez Ian McEwan : Dominic Head, *The State of the Novel – Britain and Beyond*, Chichester : Wiley-Blackwell, 2008, 35 et 122.

³ Maurice Blanchot, *La Part du feu* (1949), Paris : Gallimard, 1993, 33.

⁴ *Ibid.*, 46.

évoque son dernier roman en date, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, en ces termes désabusés : « Je viens de finir un roman qui se déroule en 2009, sur fond de crise financière. Mais la politique ne m'intéresse plus. Elle est trop déconnectée des gens¹. » Voilà un premier exemple des nombreuses images de connexion et de déconnexion dans l'œuvre de Coe, ici pour définir les nouvelles directions de celle-ci. Ailleurs, Coe a recours au motif de la connexion entre images mentales pour savoir qu'une idée de roman est viable :

what happens in my head is that that central image starts to be surrounded by satellite images, other ideas, and I know that a novel is taking shape when connections between those images start to emerge and start to feel confirmed and to have a logic about them².

Ce sont bien ces logiques particulières de la connexion d'essence forstérienne que je souhaite aborder plus avant dans ces pages de synthèse, poursuivant la réflexion amorcée dans la monographie inédite intitulée *Jonathan Coe – Les Politiques de l'intime*. En outre, l'objet filmique peut être interrogé de la même manière, si l'on accepte d'y voir, avec Jean-Louis Comolli, le lieu par excellence d'un jeu phénoménologique autant que politique :

La réversibilité du visible et du non-visible devient l'un des objets (des jouets) du cinéma. Une tension apparaît entre les deux pôles qui le composent : cinématographe et spectacle ; entre une tentation soustractive (ne pas montrer, ne pas tout montrer) et une tentation additive (tout montrer, toujours plus). [...] En produisant ses images, ses plans, comme articulation de visible et de non-visible, le cinéma nous conduit à nous interroger, précisément, sur nos façons de voir. [...] Je m'accroche pour ma part à l'utopie sympathique d'une étroite relation entre cinéma et démocratie. [...] Le cinéma serait l'art du rétablissement des proportions déformées dans « la vie ». Du rééquilibrage des rapports de force. De la correction des inégalités³.

Les travaux de Rancière sur les écarts politique et cinématographique⁴ ne sont pas très éloignés de la pensée de Comolli, et nous verrons qu'il y a dans cette coexistence de l'ontologique et du politique au sein du médium filmique une dimension toute proche de ce que l'on trouve chez des auteurs comme Forster ou Coe. Mentionnons dès à présent également que le procédé de l'adaptation filmique, qui sera lu ici comme une nouvelle

¹ Emily Barnett, « Interview express : Jonathan Coe », in *Les Inrockuptibles*, 18 février 2010 (<http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/42834/date/2010-02-18/article/interview-express-jonathan-coe/>).

² In Vanessa Guignery, ed., *Novelists in the New Millennium. Conversations with Writers*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2012, 38.

³ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre – Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse : Verdier, 2012, 23 et 38.

⁴ Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, Paris : La Fabrique, 2011.

possibilité esthétique de maintenir l'écart et de prôner le dissensus et l'inversion, s'avère singulièrement proche des logiques de l'écriture pour Coe (se frayer un chemin parmi le chaos des références, réorganiser le monde pour l'expliquer, du moins en apparence), ainsi que pour Zadie Smith, dont la réécriture de *Howards End* dans *On Beauty*¹ pourra tout autant se lire comme une adaptation.

Voilà pourquoi ce travail de synthèse s'articule sur les notions de connexion et d'esthétique de l'écart : je souhaite souligner les points de rencontre entre mes différents travaux en suivant un parcours critique qui révélera cette progression de la connexion à l'écart, cette dernière figure constituant un mouvement politique qui garantit à lui seul une nouvelle intimité éthique ou politique. Ce cheminement permettra en outre d'effectuer quelques retours sur certaines des conclusions de mes travaux, et de compléter ceux-ci à la lumière de la perspective retenue ici. Le premier chapitre de cette synthèse abordera la question de l'intime à travers la connexion forstérienne et les différentes persistances de l'humain dans la littérature britannique de Forster jusqu'à Coe. Il s'agira de mettre au jour la caractéristique narrative de l'humain dans sa dimension politique, et de voir en quoi les premières connexions peuvent conduire à l'erreur, quoique toujours dans une perspective altruiste qui insiste avant tout sur le droit à l'erreur de l'individu, et du personnage romanesque. Si l'erreur peut à son tour mener à l'écart et à la déviance, la définition politique de l'écart permettra ensuite de retrouver l'humain, puisque l'écart induit une action et une praxis. Ces questions seront posées dans le deuxième chapitre, dans lequel nous parlerons de téléologie de l'écriture humaniste, qui s'attache précisément à figurer l'action et l'événement. Dans le corpus retenu pour ma recherche, nombreux sont toutefois les paradoxes de cet événement, puisque ce n'est pas toujours l'action politique du protagoniste qui le fait advenir. Ainsi, l'événement peut tout aussi bien être imposé et subi, ou bien en rien créé mais purement accidentel et n'obéissant qu'aux seules lois de l'aléatoire. Comme nous le verrons dans le troisième chapitre, un nouvel écart peut alors avoir pour conséquence la création d'un vide, espace vierge qui permettra à d'autres connexions intimes de prendre forme et d'assurer une nouvelle victoire de l'humain sur le programmatique. Les tentations de suturer ce vide deviendront une nouvelle source d'erreur, ainsi que celles, dans le cadre de l'adaptation filmique, de viser à l'exhaustivité et au « remplissage » synonyme d'illustration et de trop-

¹ Voir Laurent Mellet, « Zadie Smith's autonomous writing commitments to E. M. Forster », in Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, eds., *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier : PULM, 2010, 273-283.

plein. L'aménagement d'un vide salutaire, peut-être sous la forme d'une inversion catégorique et générique, sera présenté comme possible respiration pour l'œuvre filmique dans son rapport au texte-source, et l'erreur apparente, ou l'éloignement conscient, comme nouveaux exemples de l'écart et du vide créateurs. Enfin, je montrerai comment la connexion peut se faire véritable préservation des contraires, l'écart et le vide n'étant qu'un moyen de ne pas choisir entre deux extrêmes, et de prôner l'alternative pour elle-même et le refus du choix. Ainsi, quand ce n'est pas le vide qui se fait créateur, par l'organisation narrative du chaos ou le réagencement du trauma à partir du refoulement, l'œuvre romanesque ou cinématographique s'attache à créer ce vide pour lui-même et comme dynamisme qui autorisera l'alternative. Telle sera ici l'ultime définition de la connexion, qui ne consistera donc plus à choisir ni à unifier, mais à différencier et à permettre de faire coexister les contraires. À partir de cette conclusion provisoire de mes travaux, je proposerai enfin les possibles perspectives de recherche que cette synthèse aura permis de formuler.

I - PREMIÈRES CONNEXIONS INTIMES ET HUMANISTES

1 - autour de l'humain

Dans l'œuvre romanesque de Forster, la quête est d'abord humaine, puisqu'il est toujours question d'acceptation de soi et de revendication de son individualité. La connexion, si présente dans les mots et les enjeux de *Howards End*, devient un leitmotiv idéaliste autant qu'esthétique. Dans ce roman comme dans les autres, en effet, c'est par une réversibilité visuelle d'essence phénoménologique que l'être rencontre autrui. L'éveil aux sens permet alors une première connexion que le toucher matérialise entre vision et visibilité. Qu'il s'agisse par exemple du corps du bébé dans *Where Angels Fear to Tread* ou de celui de Stephen dans *The Longest Journey*, il importe chaque fois de reconnaître son existence en sachant d'abord le voir comme tel, avant de pouvoir le toucher et le connaître davantage. Quand Miss Abbott se rend chez Gino, alors la vision peu à peu se précise, et permet de mesurer toute la réalité de l'enfant. *Where Angels Fear to Tread* propose une telle connexion entre le visuel et le corporel, et c'est en touchant l'enfant que Miss Abbott prend conscience de sa réalité. Lorsqu'elle lave le bébé, alors seulement sa vision se fait pleine et entière, et ce dernier acquiert enfin toute sa matérialité. Cette logique sensorielle est absente du film de Charles Sturridge, qui ignore tout autant ce qui se joue alors pour Miss Abbott, que le regard esthétisant de Philip lorsqu'il devient témoin inattendu de la scène. Toutefois le film sait évoquer certains de ces enjeux autour du seul motif de la vision. Les entrelacs des regards qui ponctuent la scène, une fois Philip arrivé chez Gino, apparaissent comme une élégante mise en abyme d'une des significations du passage. Ainsi, le regard de Miss Abbott passe du bébé à Gino quand celui-ci salue des yeux Philip, devenant malgré lui l'intermédiaire entre les deux messagers de Sawston. Gino regarde de nouveau Miss Abbott qui, honteuse déjà, baisse les yeux vers le bébé. Lorsqu'elle ose regarder Philip, elle se retourne et se cache les yeux de la main, avant de s'enfuir¹.

Dans *The Longest Journey*, la vision et le toucher sont à ce point complémentaires que les sens s'interpénètrent et se confondent :

¹ Charles Sturridge, *Where Angels Fear to Tread* (1991, Stagescreen Productions), DVD Prism Leisure, 2005 [1'11''].

Gerald and Agnes were locked in each other's arms. He only looked for a moment, but the sight burnt into his brain. The man's grip was the stronger. He had drawn the woman onto his knee, was pressing her, with all his strength, against him. Already her hands slipped off him, and she whispered, "Don't—you hurt—" Her face had no expression. It stared at the intruder and never saw him. Then her lover kissed it, and immediately it shone with mysterious beauty, like some star¹.

On retrouve le motif de l'enchevêtrement entre regard et toucher². Rickie voit d'autres corps déjà en contact, il devient témoin de ce toucher qu'il n'avait jusqu'alors jamais su imaginer. Pourtant le tableau qu'il contemple ici renvoie d'abord au mouvement inverse de ce que cette contemplation signifiera pour le héros : le corps touché et presque agressé d'Agnes devient aveugle, son visage devient chose et regarde sans voir avant la transfiguration et l'illumination finales qui annoncent le symbolisme de Forster. Pour Agnes, trop de corps devient synonyme de cécité, de perte d'identité corporelle, puis, seulement, de nouvelle irradiation. Pour Rickie au contraire, cet instant de vision signifiera une nouvelle naissance du corps, du sien et des autres. Comme le remarque Catherine Lanone : « La représentation du corps imprime donc à l'œuvre de Forster sa tension énergétique, à la manière d'une pulsion souterraine à la fois créatrice et fatale³ ».

Le toucher joue dans les romans suivants un rôle encore plus sensible entre l'œil et la voix. Dans *Howards End*, il survit au visible qui s'efface : « Paul had faded, but the magic of his caress endured⁴. » Une fois Helen disparue et invisible, Margaret a besoin de sentir toute la corporéité de son frère : « Margaret put her arm round her brother. He was all that she had left, and never had he seemed more unsubstantial⁵. » Sans annuler la voix, le toucher complète le registre de l'audible : « As she spoke their eyes met, and it was as if Mr Wilcox's defences fell. She saw back to the real man in him. Unwittingly she had touched his emotions⁶. » Ici le toucher, métaphorique, traduit la rencontre, la connexion, entre Margaret et Henry. *Maurice* contient également ces passerelles sensorielles :

Durham came nearer. Maurice stretched out a hand and felt the head nestle against it. He forgot what he was going to say. The sounds and scents

¹ E. M. Forster, *The Longest Journey* (1907), Londres : Penguin, 2006, 39.

² Voir Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, Montpellier : PULM, 2012, 135.

³ Catherine Lanone, « 'Moments of Being' : la Poétique du corps chez E. M. Forster », in *Cahiers victoriens et édouardiens* 47, avril 1998, 93-101, 100.

⁴ E. M. Forster, *Howards End* (1910), Londres : Penguin, 2000, 237.

⁵ *Ibid.*, 239.

⁶ *Ibid.*, 126.

whispered, 'You are we, we are youth.' Very gently he stroked the hair and ran his fingers down into it as if to caress the brain¹.

Par le brouillage de la synesthésie, Maurice chemine peu à peu vers celui qu'il est vraiment. Au sein des murmures des sons et des parfums, le toucher résorbe toutes les oscillations du sensible. Ce sont bien la découverte et le retour du corps qui guident cette nouvelle écriture des sens : Maurice veut caresser et atteindre l'intérieur de Clive. Dans *A Room with a View*, la connexion par le corps et le retour à l'humain s'effectue par une autre métamorphose, celle d'une vision esthétisante en la reconnaissance du corps humain dans toute sa corporéité. Le titre du chapitre 9, « Lucy as a Work of Art », condense en effet l'essence de la vision de Cecil :

But Italy worked some marvel in her. It gave her light, and—which he held more precious—it gave her shadow. Soon he detected in her a wonderful reticence. She was like a woman of Leonardo da Vinci's, whom we love not so much for herself as for the things that she will not tell us. [...] She did develop most wonderfully day by day [...]. She reminded him of a Leonardo more than ever²

Doublement emprisonnée, Lucy n'est plus que la représentation plastique, et surtout silencieuse, de l'idéal féminin et esthétique selon Cecil³. Elle pourra s'émanciper de ce regard, et sa parole, surprenante pour Cecil, lui permettra de devenir réellement la femme que la peinture ne faisait que représenter : « He looked at her, instead of through her, for the first time since they were engaged. From a Leonardo she had become a living woman, with mysteries and forces of her own, with qualities that even eluded art⁴. » Ces quelques exemples de cheminement des personnages forstériens vers une intégrité physique et sensorielle soulignent combien, pour Forster, le corps assumé peut être vecteur d'humanité et de connexion⁵. Évoquées dans le cadre de cours de littérature sur Forster, ces questions ont également constitué pour partie la matière d'enseignements en histoire des idées et en civilisation, par exemple sur le « libéral-humanisme » de Forster, ou pour un cours sur les

¹ E. M. Forster, *Maurice* (1914, 1971), Londres : Penguin, 2005, 47.

² E. M. Forster, *A Room with a View* (1908), Londres : Penguin, 2000, 83.

³ Voir Catherine Lanone, *E. M. Forster : Odyssée d'une écriture*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, 62-65.

⁴ E. M. Forster, *A Room with a View*, *op. cit.*, 160.

⁵ Voir Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, *op. cit.*, 143.

années édouardiennes¹. Cette idéologie forstérienne² se retrouve dans l'écriture de l'auteur à travers son engagement esthétique : c'est d'abord par un retour à l'humain, au corps et aux sens que la foi de Forster en l'individu trouve son expression romanesque. Après ses ancrages édouardiens autour de la primauté des relations personnelles comme forme de religion séculaire, cette idéologie prit chez Forster le chemin d'un humanisme débarrassé de toute dimension libérale trop politique, ou bien trop datée. À « liberal », Forster écrit en 1955 préférer « Humanist » : « On the whole Humanist is the best word, though. It expresses more nearly what I feel about myself [...]. Humanism covers my main belief and my main disbelief. My belief in the individual, and in his duty to create and to understand and to contact other individuals »³. Cette acception de l'humanisme rencontre ici l'idée de retour romanesque à l'humain, qui renvoie à l'éthique construite par l'écrivain à travers le personnage de fiction. Mon hypothèse est la suivante : l'écriture humaniste est ce qui permet la figuration textuelle, narrative et esthétique de cette éthique de l'humain. Autour des modalités de la connexion, du vide et de l'écart, je souhaite montrer tout d'abord que l'intimité, puis la narration de soi comme recherche d'une identité narrative, constituent deux premières modalités de cette écriture humaniste dont la visée — et je reviendrai sur ce terme pour en expliciter le caractère politique — est de construire une éthique de la connexion humaine.

Si ce sujet est pour moi central dans les passerelles possibles entre recherche et enseignement, il s'est avéré tout aussi porteur au cœur des interactions entre littérature et civilisation. En outre, la préparation de ce cours sur l'humanisme et le libéralisme m'a permis de réfléchir davantage encore à la question du politique dans ses échos avec la sphère culturelle et littéraire, et d'interroger ces thématiques sur un corpus différent et plus contemporain. Par ailleurs, comme je l'ai indiqué en introduction, l'hommage rendu par Zadie Smith à Forster dans *On Beauty* constitue un autre glissement capital entre les périodes moderniste et contemporaine⁴. En 2010, dans le cadre du congrès annuel de *The British Association of Modernist Studies* à l'Université de Glasgow, dont le thème était « On or about December, 1910, human character changed: Centenary reflections and contemporary

¹ Cours en deuxième année de Licence : « Some faces of Liberalism (philosophy, politics, economics) » et « Edwardian Britain (1900s)—Times in-between ».

² Voir Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, *op. cit.*, 177.

³ « I Assert that there is an Alternative in Humanism », lettre envoyée à *The Twentieth Century*, janvier 1955, consultée au Modern Archive Centre de la bibliothèque de King's College, Cambridge, vol. 5/4, 9.

⁴ Voir Catherine Lanone, « Mediating multi-cultural muddle: E. M. Forster meets Zadie Smith », in *Études anglaises* 60-2, avril-juin 2007, 185-197.

debates—modernism and beyond », j’ai eu l’occasion d’organiser et de diriger un atelier autour de *Howards End*. Dans la communication que j’ai présentée, « Looking for ‘change’ back and ahead: modern ‘human characters’ in *Howards End* from E. M. Forster to James Ivory and Zadie Smith », j’ai pu approfondir les analyses menées dans la thèse, notamment sur les figures de l’humain, dans une perspective diachronique entre Forster, Ivory et Smith.

Après un travail personnel sur *White Teeth* de Smith, j’ai écrit un premier article sur cet auteur et sa cartographie londonienne¹, qui analyse en quoi la filiation entre Forster et Smith n’est pas que thématique et ne relève pas que de l’hommage ou de la réécriture. En effet, la question de la surdétermination du lieu et du mouvement, forme d’action et d’écart, signale un premier ensemble d’options stylistiques communes. En outre, dans *White Teeth*, Smith évoque les obstacles et les échecs typiquement forstériens, tels la peur du regard de l’autre et l’échec de la connexion :

the city breeds the Mad [...]. But as a city we are not appreciative of these people. Our gut instinct is that they intend to embarrass us [...] preparing to ask us, inevitably, *what we are looking at*. [...] Londoners have learnt not to look, never to look, to avoid eyes at all times²

Ce rejet du regard se comprend chez Smith comme un premier échec de la communication et de la connexion au sein de la ville. On y entendra également l’écho des doutes de Forster sur les capacités de ses compatriotes à se laisser aller à l’émotion, et à oser partir à la rencontre de l’étranger. Ces écueils de l’intimité, thématique centrale chez Coe, ont également fait l’objet d’un des mes articles sur Forster, en complément du travail effectué en thèse. Dans le cadre d’une collaboration entre mon centre de recherche Interlangues et l’Université de Craiova en Roumanie, un article est en cours de publication sur les apories de l’intimité dans l’écriture, la publication et la réception de *Maurice*. J’y aborde la question du silence et du non-dit mais dans une perspective nouvelle, puisqu’il s’agit de révéler les frustrations de Forster suite aux nombreux malentendus qui ont jalonné l’histoire et l’écriture de ce roman. Cet autre travail autour de l’intime, axe central d’Interlangues, interroge le statut de la sexualité dans l’écriture et la vie de Forster, ainsi que dans ses tristes répercussions sur

¹ Laurent Mellet, « ‘Just keep on walking in a straight line’: allowing for chance in Zadie Smith’s overdetermined London (*White Teeth*, *The Autograph Man* and *On Beauty*) », in Vanessa Guignery, éd., (*Re-)Mapping London—Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Publibook, 2008, 187-200.

² Zadie Smith, *White Teeth* (2000), Londres : Penguin, 2001, 174-175.

la réception du roman par les amis, intimes, de l'auteur¹. Il s'inscrit également dans le sillage de ma thèse de doctorat dans la mesure où il s'appuie sur la dernière biographie de Forster en date, parue en 2010², dont j'ai signé un compte-rendu pour la revue *Cercles*. L'échec de l'écriture dans la connexion qu'elle envisage avec l'autre, dans l'établissement d'une intimité partagée, pourrait en outre renvoyer à la distinction opérée dans *Jonathan Coe – Les Politiques de l'intime*, entre ce qui relève de l'intime, et ce qui condamne à l'isolement et aux frustrations de la *privacy*³. Ainsi, lorsque l'écriture ne se comprend pas, lorsque le lecteur passe à côté de ce pour quoi l'auteur écrit, c'est une autre connexion qui échoue.

La monographie que j'ai consacrée à Coe aborde dans un premier temps les nombreux visages de l'intime dans son œuvre. Si le titre du dernier roman repose sur une différence essentielle entre l'intime et le privé, celle-ci se manifeste dans d'autres romans, qui distinguent clairement la solitude et la privation de l'intimité féconde qui, elle, se vit à deux. Cette divergence se retrouve dans de nombreux travaux sur l'intime. On la trouve par exemple rappelée ici par Jean Baudrillard :

La notion de privé est également à l'ordre du jour ; il faut éviter toute confusion entre le privé et l'intime. Littéralement, le privé, c'est celui qui est chassé de la collectivité, laissé à l'abandon, privé de [...]. On peut définir le privé, c'est un terme fort, contrairement à l'intime plus subtil, plus fin, une ambiance⁴.

Le privé prive bien le sujet de toute relation à l'autre et l'enferme dans une solitude dont souffrent les personnages inventés par Coe. En outre, il ne saurait se confondre avec quelque intimité sexuelle, puisque solitaire et non partagé, et il n'est guère de vraie intimité qui puisse se construire sur une relation purement physique. C'est ce qu'affirme *The Closed Circle* à travers la relation adultérine entre Paul et Malvina. Alors que Patrick et son amie Rowena se contentent d'une relation sexuelle (« She and Patrick seemed to have almost nothing in common; there seemed to be no rapport between them except for the obvious physical one⁵. »), l'intimité entre Paul et sa nièce est scandaleuse parce qu'elle n'est pas que

¹ Le rôle joué par Christopher Isherwood dans la publication du roman y est également abordé. L'œuvre de cet écrivain occupe une place importante dans le corpus de la thèse de Gabrielle Navaresi, que je co-dirige avec Mme le Professeur Françoise Bort à l'Université de Bourgogne.

² Wendy Moffat, *A Great Unrecorded History – A New Life of E. M. Forster*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 2010.

³ Voir Laurent Mellet, *Jonathan Coe – Les Politiques de l'intime*, 39.

⁴ Jean Baudrillard, « La sphère enchantée de l'intime », in Nicole Czechowski, éd., *L'Intime*, revue *Autrement*, Paris : Autrement, N° 81, juin 1986, 12-15, 15.

⁵ Jonathan Coe, *The Closed Circle* (2004), Londres : Penguin, 2008, 293.

sexuelle. C'est aussi pourquoi les deux protagonistes choisiront de fermer les yeux sur la nature incestueuse de leur amour : « 'I had a rapport with that woman, an amazing rapport. I don't think I've ever felt such a strong connection with someone. A real, immediate emotional connection¹. » Dans ces deux exemples, le mot *rapport* vient assurer l'établissement d'une vraie connexion, plus intime et peut-être assurée par l'emprunt lexical et le détour sémantique qui suggèrent et signifient davantage encore.

En outre, pour insister sur l'utopie d'une intimité sexuelle, Coe qualifie d'intime tout contact physique non sexuel. Maria se délecte de ces moments d'intimité partagés avec son chat (« delightful intimacy² »), sincères et sans danger. Elle refuse l'idée que l'intimité doive toujours devenir sexuelle :

Yes, she would have been partial to men, perhaps she might even have confined herself to one man in particular, if only she had been able to find one who shared her view that intimacy between two people was of value irrespective of whether it led to sticky conflux³.

De même, dans *The Rain before it Falls*, le contact physique dénué de toute ambiguïté devient le socle d'une intimité idéale : « And even now Gill could remember it, so clearly, the pressure of those tiny fingers. » ; « The pressure of her body against my arm, and the cloud patterns forming and dissolving, forming and dissolving. White against grey, and the pressure of her body...⁴ » Dans son dernier roman, Coe suggère que la chose la plus intime que l'on puisse faire avec une autre personne est de dormir côte à côte, idée déjà formulée dans *The Dwarves of Death*, et qui n'est pas sans rappeler le chapitre « Parenthesis » dans *A History of the World in 10½ Chapters* de Julian Barnes⁵.

L'intimité dans ces romans se construit à deux, et dépasse le cadre de la relation sexuelle. *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* situe la différence entre *privacy* et intimité, et la recherche désespérée de la seconde, au cœur de son intrigue et du personnage de Sim. L'intimité qu'il perçoit entre la femme chinoise et sa fille dans la scène d'ouverture ne le renvoie qu'à sa propre solitude privée de tout, et agit tel un véritable déclencheur de ce besoin de connexion et d'intimité partagée qui le guidera tout au long du roman⁶.

¹ *Ibid.*, 287.

² Jonathan Coe, *The Accidental Woman* (1987), Londres : Penguin, 2008, 12.

³ *Ibid.*, 13.

⁴ Jonathan Coe, *The Rain before it Falls* (2007), Londres : Penguin, 2008, 12 et 194.

⁵ Julian Barnes, *A History of the World in 10½ Chapters*, Londres : Picador, 1989.

⁶ Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, Londres : Penguin, 2010, 5.

La relation intime à l'autre n'inclut pas donc nécessairement le sexuel, et peut tout autant être fondée sur une connexion qui ne passe pas par les mots. Dans *The House of Sleep*, silencieux sur une plage avec Sarah, Robert croit à une communion sans failles : « [Robert] felt that he had never been so intimate with her¹. » Les romans de Coe rendent cette nouvelle dynamique plus complexe, ne se contentant pas d'offrir quelques exemples d'intimité silencieuse. En effet, l'intimité reste structurée sur l'échange, et l'absence de paroles équivaut parfois à celle de toute intimité possible, même au sein d'une cellule familiale soudée comme celle des Trotter dans les premières pages de *The Rotters' Club* : « Long periods of silence were common. They were a family who had never learned the art of talking to one another. All of them inscrutable, even to themselves: all except Lois, of course². » Ainsi que le précise Sophie, fille de Lois et narratrice de ce premier tome, telle fut l'erreur commise par sa mère, celle de vouloir une réelle intimité fondée en partie sur des mots à partager.

Souvent, le cinéma fait à son tour le choix paradoxal du silence pour mieux faire entendre la connexion et la construction d'une intimité. Dans l'adaptation de James Ivory, l'extrait de *Maurice* cité plus haut donne lieu à une scène bien moins bavarde que dans le roman³. Maurice et Clive s'étreignent pour la première fois, avant que Chapman ne fasse irruption dans la pièce, mettant un terme à ce premier contact. Le toucher et la caresse se voient et s'entendent avec d'autant plus d'acuité que cette scène est silencieuse. Elle s'ouvre sur le visage de Clive appuyé contre le genou de Maurice, puis ce dernier lui caresse les cheveux, et le *Miserere* d'Allegri prend fin tandis que la caméra continue de s'éloigner lentement. Alors seulement Maurice se penche vers Clive, et devient visible à l'image. Le silence est bel et bien ce qui s'entend dans le reste de la scène : le chant des oiseaux dehors se mêle aux bruits des vêtements qui se frôlent, du rotin du fauteuil qui craque, des souffles haletants, et enfin des corps qui s'enlacent, le tout sans qu'aucun regard soit échangé entre les deux hommes. L'arrivée, très sonore, des amis de Maurice n'en sera que plus brutale. La caméra s'était éloignée pour permettre aux corps de se rapprocher, puis revenait plus près des visages, attendant elle aussi le baiser, et enfin Ivory coupe sur un plan plus large lorsque les amants s'éloignent brutalement l'un de l'autre. L'intimité comme modalité de la connexion donnerait ici lieu à une première forme d'esthétique filmique humaniste, au sens où nous l'entendons ici.

¹ Jonathan Coe, *The House of Sleep* (1997), Londres : Penguin, 2008, 158.

² Jonathan Coe, *The Rotters' Club* (2001), Londres : Penguin, 2008, 10.

³ James Ivory, *Maurice* (1987, Merchant Ivory Productions), DVD The Merchant Ivory Collection, Odyssey Quest, 2004 [0'20''].

Pour revenir à la notion de partage, il convient de remarquer que, dans *The Rain before it Falls* de Coe, elle constitue le socle des intimités de Rosamond. Il faut partir à la rencontre de quelqu'un avec qui tout partager : « [s]omeone with whom you can share absolutely everything¹. » Le partage se fait sensoriel, et le texte se répète pour en souligner le caractère idéal et absolu : « I could feel [...] the pulsing of blood through the arm at the back of my head. Her sensations became mine². » Lors du concert donné par sa fille, malgré la présence de nouvelles technologies par trop froides et inhumaines, Gill parvient à ressentir les sensations exactes qui animent Catharine, à visualiser les mêmes images. Cette ultime logique sera celle de la conclusion du roman : « Catharine's sense of loss and abandonment was transmitting itself, stealing into her mother's heart³ ». Le partage semble donc essentiel dans la définition de l'intimité chez Coe, tout comme la dynamique de l'erreur semblerait créer un lien avec l'autre en déviant du chemin trop balisé de la vérité. Ainsi que le formule Baudrillard :

L'intime se partage, contrairement à la vérité. Une vérité laisserait chacun seul avec soi-même dans une contemplation absolue. La possibilité d'échange, c'est le fait que les choses ne s'achèvent pas avec leur vérité, qu'elles sont interminablement prises dans un labyrinthe de signes, de simulacres, de leurre. [...] [L'intimité] est aussi une façon de leurrer les autres ; cette profondeur n'est peut-être là que pour séduire l'autre, pour le faire rêver à ce que serait cette intimité⁴.

Dans sa structure même, celle de la séduction et de la promesse, l'intimité repose, selon Baudrillard, sur une première modalité de la tromperie et du leurre. En outre, l'autre leurre d'une vérité absolue qui isole le sujet dans ses certitudes figées, a pour corollaire l'établissement d'une relation intime de partage fondée sur l'erreur et l'écart qui, eux, s'échangent et varient perpétuellement. Nous y reviendrons, c'est bien grâce à la connexion possible que l'erreur peut advenir, et signifier d'autant plus clairement la victoire de l'humain.

L'article sur la responsabilité et l'éthique de la satire, en cours de publication aux PULM, propose, sur un corpus allant de Forster à Coe, un travail synthétique qui se veut le point de départ d'une réflexion plus précise sur les possibles filiations entre Forster, Angus Wilson, les *Angry Young Men*, Martin Amis et Coe. Dans le cadre de ce parcours autour de l'humain, retenons les ambiguïtés de l'humanisme de Wilson, qui écrit dans un essai célèbre :

¹ Jonathan Coe, *The Rain before it Falls*, *op. cit.*, 141.

² *Ibid.*, 60 et 142.

³ *Ibid.*, 277.

⁴ Jean Baudrillard, « La sphère enchantée de l'intime », *op. cit.*, 12-13.

« The novelist [...] is essentially a humanist¹. » Au fil du temps, ses romans questionnent pourtant le bienfondé de l'humanisme littéraire, devenant parfois une satire de la morale forstérienne et du « libéral-humanisme », dont Wilson savait se faire l'acérisse critique : « we see him deep in the old, false moral dichotomy »² ; « the rather false humanism which I inherited from E. M. Forster's novels³ ». Dans *Anglo-Saxon Attitudes*, le rejet de la morale humaniste est sans appel : « It's just one of these awful British occasions for moralizing [...] and what's so *ghastly* is that it's got into our literature. It's all there in Morgan Forster and those people⁴. » Quid des nouvelles connexions humanistes selon Wilson, débarrassées de leur moralité littéraire ? Cette réflexion pourrait désormais suivre certaines pistes propres à l'éthique de la vérité et de l'événement théorisée par Alain Badiou, comme je le développerai plus loin. Badiou ancre en partie sa pensée dans l'éthique de Levinas, et souligne qu'une éthique comprise comme trop pragmatique court le risque de s'apparenter au religieux⁵. Ni altérité selon Levinas ni dogmatisme religieux, la connexion intime et humaniste telle qu'analysée ici demeure avant tout littéraire, permise par les lois de la narration et garante d'une identité davantage politique.

2 - pour une identité narrative et politique

Pierre Jourde résume ainsi la contribution des théoriciens de l'éthique littéraire à la problématique du vide et de la connexion : « Écrire consiste à ouvrir. L'art ne 'véhicule' rien du tout. Il dispose une case vide grâce à laquelle nos ordres établis et nos systèmes encombrés trouvent la possibilité d'un *jeu*, de dispositions nouvelles⁶. » Sa propre pensée s'attache à démontrer, dans le sillage des travaux de Umberto Eco ou, sous un angle psychanalytique, de

¹ Angus Wilson, « The dilemma of the contemporary novelist » (1967), in *Diversity and Depth in Fiction—Selected Critical Writings of Angus Wilson*, ed. Kerry McSweeney, Londres : Secker & Warburg, 1983, 238-251, 238.

² Angus Wilson, « Evil in the English novel » (1963), in *Diversity and Depth in Fiction – Selected Critical Writings of Angus Wilson*, *ibid.*, 3-24, 11.

³ Frederick P. W. McDowell, « An interview with Angus Wilson » (1963), in *Diversity and Depth in Fiction – Selected Critical Writings of Angus Wilson*, *ibid.*, 264-297, 268.

⁴ Angus Wilson, *Anglo-Saxon Attitudes* (1956), New York : New York Review Books, 2005, 172.

⁵ Alain Badiou, *L'Éthique – Essai sur la conscience du mal* (1993), Caen : Nous, 2011, 47.

⁶ Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris : L'Esprit des péninsules, 2002, 37-38.

André Green et de Michel de M'Uzan¹, que ce vide essentiel se mue en quelque possibilité d'accéder à l'intimité de l'autre grâce à la littérature :

La littérature nous donne accès à l'autre. Dans la vie dite « réelle », il nous reste étranger. Comment, sinon, pénétrer l'intimité d'un paysan du XIX^e siècle, d'une jeune Anglaise du XVIII^e siècle, d'un soldat russe, d'un cheminot américain, d'une reine de l'Antiquité égyptienne, d'un noble romain, d'un samouraï, d'un esclave noir, d'un dictateur sud-américain, d'une domestique normande, d'un handicapé mental ? [...] [la littérature] a fait en partie ce que nous sommes devenus. Elle donne intimement accès à l'autre, élargit le champ de la connaissance et la profondeur de l'expérience².

C'est donc bien pour Jourde le retour à l'humain que les traces du vide permettent, puisque l'écriture retrace l'humain. Il souligne en outre la connexion que la littérature saura assurer : « l'autre nous est un obstacle à lui-même. Face à lui, nous demeurons tout armés. La littérature écarte cet obstacle. En elle, nous sommes déjà lui³. »

Dans le troisième volume de *Temps et récit*, Paul Ricœur revient sur la théorie de la réception et les travaux fondateurs de Wolfgang Iser : « La lecture devient ce pique-nique où l'auteur apporte les mots et le lecteur la signification⁴. » Des théories avancées par Iser et des lieux d'indétermination d'Ingarden, autant de vides à investir par le lecteur pour que l'œuvre trouve son sens, Ricœur retient la figure de l'écart, qu'il déplace à un autre niveau :

l'horizon d'attente propre à la littérature ne coïncide pas avec celui de la vie quotidienne. Si une œuvre nouvelle peut créer un écart esthétique, c'est parce qu'un écart préalable existe entre l'ensemble de la vie littéraire et la pratique quotidienne. [...] Le moment où la littérature atteint son efficience la plus haute est peut-être celui où elle met le lecteur dans la situation de recevoir une solution pour laquelle il doit lui-même trouver les questions appropriées, celles qui constituent le problème esthétique et moral posé par l'œuvre⁵.

Avant de revenir sur les modalités de l'écart selon Ricœur, il convient d'observer que c'est bien un investissement du texte par le lecteur qui donne ici, selon une nouvelle forme de connexion, son identité au texte, comme au lecteur. Dans ses conclusions, Ricœur mentionne Hannah Arendt pour illustrer le concept de *rejeton* :

¹ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962), Paris : Seuil, 2002. André Green, *La Déliaison*, Paris : Les Belles Lettres, 1992. Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort* (1977), Paris : Gallimard, 1994. *La Bouche de l'Inconscient*, Paris : Gallimard, 1994.

² Pierre Jourde, *C'est la culture qu'on assassine*, Paris : Balland, 2011, 266 et 269.

³ *Ibid.*, 267.

⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté* (1985), Paris : Seuil, 1991, 308.

⁵ *Ibid.*, 316-317.

Le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction, c'est l'*assignation* à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur *identité narrative*. « Identité » est pris ici au sens d'une catégorie de la pratique. Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : *qui* a fait telle action ? *qui* en est l'agent, l'auteur ? [...] La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question « qui ? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. *L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative*¹.

Dans mon étude sur Coe, le concept d'identité narrative, que j'emprunte à Anthony Giddens et non à Ricœur, permet d'éclairer la manière dont cette œuvre propose un véritable retour à l'intrigue et, partant, à l'humain. Coe indique qu'il y a là un trait spécifiquement anglais : « [The English] like facts, we like common sense, and above all we like stories. Stories are the Englishman's preferred method of making sense of the world. We are a nation of narrators². » Cette tradition du conte et de la narration a partie liée dans l'écriture de Coe avec le rôle confié à l'individu, à sa narration et à la narration de soi : le retour à l'intrigue romanesque ne peut se faire sans retour à l'être et à l'identité qu'il saura se forger en se racontant.

Coe indique souvent que ce sont les mots couchés sur le papier qui, bien plus que les événements eux-mêmes, provoquent tel acte ou telle réaction. Ainsi dans *The Rotters' Club*, le père de Miriam est scandalisé à la lecture des journaux intimes de sa fille disparue :

And when he read them, when he became aware of the intimate, the physical detail in which Miriam had at first fantasized about the relationship and then recorded it, his feelings towards his eldest daughter were changed, irrevocably. He began to feel revulsion for her³.

Moins que l'acte sexuel et que sa description, ce sont les fantasmes de Miriam et leur narration qui choquent son père. Scandaleuse et révélatrice, la narration devient également nécessaire et désirée, comme dans *The Rain before it Falls* : « Perhaps if words—phrases—gestures—were not enough, then *narrative* was what Thea needed⁴ ». Narration et humanisme ne font plus qu'un à travers le personnage de Sophie dans *The Closed Circle*, narratrice du premier tome du diptyque :

¹ *Ibid.*, 442.

² Jonathan Coe et Will Self, *Un Véritable Naturalisme littéraire est-il possible ou même souhaitable ?*, Lyon : Pleins Feux, 2003, 54.

³ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 222.

⁴ Jonathan Coe, *The Rain before it Falls*, *op. cit.*, 208.

‘You know what—I reckon you’ll turn out to be the writer in the family. I’ve never known someone with such an interest in stories. You have...’ ([Ben] skimmed again) ‘...a very advanced sense of narrative.’ [...] ‘Anyway, it’s not true. I’m just interested in people, that’s all? Who isn’t?’¹

C’est ici que doivent être rappelés les travaux de Giddens et le rôle qu’il attribue à la narration et au récit dans la construction par l’individu de ce qui fait son identité :

Self-identity, in other words, is not something that is just given, as a result of the continuities of the individual’s action-system, but something that has to be routinely created and sustained in the reflexive activities of the individual. [...] Self-identity is not a distinctive trait, or even a collection of traits, possessed by the individual. It is *the self as reflexively understood by the person in terms of her or his biography*².

Afin qu’émerge l’identité personnelle, l’individu doit se raconter et se reconnaître dans le récit de soi : « A person’s identity is not to be found in behaviour, nor—important though it is—in the reactions of others, but in the capacity *to keep a particular narrative going*³. » Lorsqu’il s’agit de partager ou de violer une intimité, le récit entre bien en jeu chez Coe, comme lors des premières rencontres entre Sarah et Robert dans *The House of Sleep* :

It was probably, at that point, the longest conversation Robert had ever had in his life. [...] They had discussed everything, it seemed, and had held nothing back from each other. It had begun with the collapse of Sarah’s relationship with Gregory, and after that they had ranged freely over romance, friendship, families and gender, the shared intimacies and the self-revelations coming ever thicker and faster as the subjects themselves grew larger and more complex, until Robert realized that he had trusted Sarah with secrets about himself, about his parents, about his home life, that he had never thought⁴.

Le récit de soi-même à l’autre révèle des secrets et des vérités cachés, son espace figure l’intime et permet la relation pure et son intimité démocratique telle que définie par Giddens. Entre les premières pages de *The Rotters’ Club* et les dernières de *The Closed Circle*, les narrations de Sophie et de Patrick ont pour effet d’instaurer, de créer entre eux une intimité dont ils étaient d’abord privés :

¹ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 253-254.

² Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity – Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Californie : Stanford University Press, 1991, 52-53.

³ *Ibid.*, 54.

⁴ Jonathan Coe, *The House of Sleep*, *op. cit.*, 55-56.

It was an odd situation they had been thrown into. There had seemed to be a spontaneous intimacy between their parents [...]. That had left Sophie and Patrick floundering in a different, more awkward kind of intimacy. They had nothing in common, they realized, except their parents' histories¹.

Mise en abyme dans le procédé narratif de *The Rain before it Falls*, l'intimité rendue possible par le récit est, dans le roman suivant, ce qui permet au récit de se faire : « it seemed to establish an odd sort of intimacy—a settled, comfortable sort of intimacy—which meant that conversation between us [...] seemed from then on to unfold with a rhythm that was entirely natural². » Ainsi qu'étudiée par Pamela Thurschwell, la question est de premier ordre dans *What a Carve up!* également : « Michael's dilemma is, in a sense, a narrative one³. »

L'identité narrative selon Giddens, plus psychologique et sociale, moins herméneutique que pour Ricœur, se comprend également dans ses échos avec ce qu'il appelle la relation pure⁴ :

A pure relationship has nothing to do with sexual purity, and is a limiting concept rather than only a descriptive one. It refers to a situation where a social relation is entered into for its own sake, for what can be derived by each person from a sustained association with another; and which is continued only in so far as it is thought by both parties to deliver enough satisfactions for each individual to stay within it⁵.

La relation pure est un contrat passé entre deux individus. La dimension politique et démocratique de l'intimité ainsi assurée semble singulièrement proche de la manière dont Coe construit ses intimités fictionnelles. L'intimité est sociale pour Giddens, comme elle serait politique pour Coe. L'intimité exigerait d'être démocratique au même titre que la société : « Intimacy implies a wholesale democratising of the interpersonal domain, in a manner fully compatible with democracy in the public sphere⁶. » Dans le chapitre « Intimacy as democracy », Giddens explique en quoi la relation pure peut garantir une intimité plus démocratique :

¹ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 2.

² Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, *op. cit.*, 40.

³ Pamela Thurschwell, « Genre, repetition and history in Jonathan Coe », in Philip Tew et Rod Mengham, éd., *British Fiction Today*, Londres et New York : Continuum, 2006, 28-39, 31. Pour une étude plus complète de ces motifs chez Coe, voir Laurent Mellet, *Jonathan Coe – Les Politiques de l'intime*, 128.

⁴ Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity*, *op. cit.*, 94-96.

⁵ Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy – Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge : Polity, 1992, 58.

⁶ *Ibid.*, 3.

The possibility of intimacy means the promise of democracy [...]. The structural source of this promise is the emergence of the pure relationship, not only in the area of sexuality but also in those of parent-child relations, and other forms of kinship and friendship. We can envisage the development of an ethical framework for a democratic personal order, which in sexual relationships and other personal domains conforms to a model of confluent love. [...] Political democracy implies that individuals have sufficient resources to participate in an autonomous way in the democratic process. The same applies in the domain of the pure relationship¹

L'autonomie, et les moyens d'être autonome pour résister à l'autorité, constituent un paramètre essentiel dans la définition de la démocratie pour Giddens². La possibilité d'entrer dans un dialogue ouvert avec l'autre est ainsi primordiale. Giddens voit aussi dans l'altérité et la codépendance les pivots de l'intimité et de la relation pure :

A codependent *person* is someone who, in order to sustain a sense of ontological security, requires another individual, or set of individuals, to define her (or his) wants; she or he cannot feel self-confident without being devoted to the needs of others. [...] Each person depends upon an 'alterity' which the partner provides³

C'est dans le dernier roman de Coe que l'on trouve une figuration récurrente de ces logiques sous le motif de l'absorption de l'un par l'autre à travers la relation intime et éthiquement responsable. Il en est bien sûr ainsi de la femme chinoise et de sa fille : « But [the diners] didn't seem to be entirely *absorbed* in each other, the way the Chinese woman and her daughter did⁴. » ; « Whatever it was, they found it entirely absorbing. Once the game had started, they seemed to exist in a little cocoon of intimacy, oblivious to the presence of the other diners⁵. » L'enjeu sera bien d'accepter cette perte de soi en l'autre, et non de s'enfermer dans une *self-absorption* égoïste interdisant toute intimité et toute responsabilité. C'est le cas de la mère de Poppy : « 'I've got my mother, but she's a bit... self-absorbed, shall we say. She doesn't really "do" other people's problems⁶.' » L'amertume avec laquelle Sim reconnaît n'avoir aucune intimité avec sa fille s'explique alors en partie par son incapacité à lui transmettre quoi que ce soit qui puisse mener à la formation d'un semblable cocon leur permettant de faire l'expérience de cette absorption — contrairement à la relation privilégiée entre Chris et son fils, dont Sim est terriblement jaloux, et à propos de laquelle l'image

¹ *Ibid.*, 188-195.

² *Ibid.*, 185.

³ *Ibid.*, 89-90.

⁴ Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, *op. cit.*, 6.

⁵ *Ibid.*, 301.

⁶ *Ibid.*, 42.

d'absorption est fort logiquement convoquée, sans connotation négative d'incorporation ou d'annexion¹.

L'œuvre romanesque de Coe propose donc un autre retour à l'humain et à l'écriture humaniste à travers ces collisions entre l'intime, la narration de soi et l'établissement d'une identité romanesque. Avec les pistes théoriques suggérées par Ricœur sur l'identité narrative, un travail sur le concept de postnarratif, dans ses interactions avec le posthumain, pourrait être entrepris dans le cadre du projet inter-MSH entre l'Université de Bourgogne et l'Université de Bretagne Occidentale, engagé par mon laboratoire. Il s'agirait de montrer en quoi l'évolution de l'humanisme dans le cadre d'une écriture satirique peut signifier une nécessaire évolution du narratif. L'identité narrative permise ne découlerait plus d'une représentation du sujet, mais serait la conséquence éthique d'une tentative littéraire de redonner forme à l'humain grâce à l'écriture, puisque le narratif tenterait d'y reconstruire l'humain.

J'y reviendrai, ce retour à l'humain advient grâce à différentes formes de l'écart, qu'un théoricien comme Jacques Rancière situe à la croisée exacte du politique et de l'esthétique. L'identité narrative du sujet peut ainsi se faire tout aussi politique, puisque pour Rancière le régime esthétique de l'art peut conduire à une « subjectivation politique² ». Il faut comprendre ici un processus plus ou moins proche de celui défini par Giddens. L'individu sans voix ni place assignée dans la société se voit doter, dans l'œuvre esthétique, d'une nouvelle identité narrative, puisqu'elle provient d'une narration, et politique, car elle confère à ce sujet une nouvelle visibilité à même de bouleverser les normes préétablies qui ne le prenaient pas en compte. L'écart ainsi constitué par rapport à la norme, à la police, selon les termes de Rancière³, se fait également coupure lorsque l'œuvre est reçue et intégrée par un spectateur qui ne devinera pas forcément les intentions de son auteur, mais qui saura en faire une lecture active, politique et révélatrice⁴.

On trouve ici un lien possible entre le politique et l'intime, matérialisé par l'œuvre d'art, son intention et ses effets. Pour glisser de la notion d'identité politique à celle d'intimité politique, et en guise de transition vers le droit à l'erreur donné par cette identité, il apparaît intéressant de se faire l'écho d'une erreur a priori commise par Coe au sujet de B. S. Johnson.

¹ *Ibid.*, 125.

² Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008, 91.

³ Jacques Rancière, *Aux Bords du politique* (1998), Paris : Gallimard, 2007, 112-113.

⁴ Voir Oliver Davis, *Jacques Rancière*, Cambridge et Malden : Polity Press, 2010, 154. Davis formule une proposition critique dans le sillage de la pensée de Rancière et applique encore plus clairement que ce dernier le processus de subjectivation politique au spectateur : « how, notwithstanding the 'cut' which exists in the aesthetic regime between the artist's intention and the spectator's autonomous response, the work acts on its spectators and, in so doing, opens new paths to political subjectivation. » (*Ibid.*, 158)

Dans son introduction à la réédition de *The Unfortunates*, il écrit ainsi : « Johnson was a highly politicized writer in the sense that he was very active in a number of writers' and filmmakers' unions, but the novels themselves are for the most part apolitical, gravitating instead towards the personal and the interior¹. » Dans son étude critique sur la masculinité, Alice Ferrebe souligne combien cette assertion est tout aussi exacte que parcellaire, et surprenante de la part de Coe :

Coe persists in limiting the definition of 'politics' to a public display of action, refusing to acknowledge the power relationships at work within the interior of any person, or any text. His assumption here, albeit astonishing in the context of 1999, is that the personal is apolitical, or at least private².

Comme l'écrit Vanessa Guignery en évoquant *Alberto Angelo* : « une telle affirmation est contestable, car la sphère intime n'est pas nécessairement apolitique³ ». C'est cette distinction opérée par Coe que nous retiendrons ici, sans entrer dans les détails de sa signification en tant que jugement sur Johnson. Contestable, assurément, ce qu'écrit Coe devient une erreur presque personnelle, l'intime étant fortement politique dans ses propres romans, comme j'ai essayé de le montrer dans *Jonathan Coe – Les Politiques de l'intime*. Ironiquement, toutefois, c'est bien parce que l'intime et l'identité se font politiques que l'erreur devient possible.

3 - le droit à l'erreur de décision

Lors d'un récent entretien, Coe avoue n'avoir aucun goût particulier pour les super-héros et les personnages forts : « En fait, je trouve difficile d'écrire sur eux. [...] tous mes personnages sont assaillis de doutes, rongés par des conflits intérieurs, trouvent difficile d'agir et lorsque, enfin, ils s'y décident, ils font des erreurs et se haïssent à cause de cela⁴. » La monographie que j'ai consacrée à Coe tisse plusieurs liens entre les politiques de l'intime et les dynamiques de l'erreur et de l'échec, car il est tout à fait exact que nombre des héros de Coe commencent par se tromper. Pour ne donner que quelques exemples, dès *A Touch of*

¹ B. S. Johnson, *The Unfortunates* (1969), Basingstoke et Oxford : Picador, 1999, ix.

² Alice Ferrebe, *Masculinity in Male-Authored Fiction 1950-2000 – Keeping it up*, Houndmills : Palgrave Macmillan, 2005, 115.

³ Vanessa Guignery, *Ceci n'est pas une fiction – Les romans vrais de B. S. Johnson*, Paris : PUPS, 2009, 138.

⁴ Caroline Bodin et Élise Guillon, « Jonathan Coe : interview à l'anglaise », 6 juillet 2012 (<http://www.horsdoeuvre.fr/hors-doeuvre/jonathan-coe-interview-a-langlaise>).

Love, l'erreur est structurée et participe pleinement de l'intrigue, qu'il s'agisse des erreurs d'Emma dans sa vie intime, ou de celles qui conduiront au suicide de Robin : erreur d'aller à la rencontre des enfants, erreur de se rendre dans ce parc, lieu où une erreur de comportement deviendra l'origine de son procès pour acte pédophile, erreurs de Ted qui ne saura pas lire la détresse de son ami, etc. En outre, dans ce roman l'erreur est fréquemment une erreur de lecture, une erreur de jugement : dans la seconde nouvelle écrite par Robin, « The Lucky Man », mais aussi dans l'intrigue principale, comme lorsque son collègue et ami Hugh prétend qu'il n'y avait rien d'autobiographique dans ces nouvelles, rien qui ne laissât présager que Robin allait passer à l'acte¹. Dans *The Rotters' Club*, l'erreur se fait plus comique, notamment lors des bévues de Ben avec les tics et la main articulée de la femme du proviseur². La route que l'on décide de prendre et qui s'avère ne pas être la bonne, est une figure qui revient souvent, fortement symbolique du dangereux cours que l'on fait alors suivre à l'histoire. Ben est un personnage englué dans l'échec, au même titre que Maria dans *The Accidental Woman*, et ses propres erreurs sont en partie fondatrices de son échec permanent, comme le montrent ses erreurs de compréhension lors de conversations intimes³.

Dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, c'est en se trompant sur lui-même et sur ceux qui l'entourent, en se trompant sur sa recherche d'intimité, que Sim se découvre lui-même. « Si enim fallor, sum. », écrivait Saint Augustin. Si je me trompe, je suis. Si se tromper, c'est quitter les sentiers battus pour expérimenter ce que l'on croit faux, si c'est questionner la norme pour mieux la redéfinir, alors l'erreur est d'essence politique pour des théoriciens comme Rancière, qui montre que se tromper, s'écarter, est tout autant un geste esthétique⁴.

Les erreurs de Sim dans le dernier roman en date de Coe constituent un exemple de la dynamique dommageable de l'erreur qui met en danger les politiques de l'intime, puisqu'il se trompe sans relâche sur l'objet de sa quête mais aussi sur sa définition de l'intimité et de la connexion. De retour chez lui, il se croit utile aux yeux du jeune homme qui s'approche de lui moins pour lui demander son chemin que pour lui voler son téléphone portable⁵. Il se trompe encore quand il se croit rassuré d'être de nouveau connecté au reste du monde avec ses

¹ Jonathan Coe, *A Touch of Love* (1989), Londres : Penguin, 2008, 192.

² Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 281-283.

³ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 220 et 229.

⁴ On peut encore déceler dans la problématique de l'erreur et du ratage, centrale dans l'éthique du *care*, une autre dimension politique, puisqu'elle rend possible la vulnérabilité de l'autre et l'inscrit dans une saine alternative aux exigences contemporaines de performance et de réussite. Voir Marie Gaille et Sandra Laugier, éd., *Grammaires de la vulnérabilité, Raison Publique*, N° 14, avril 2011, Paris : PUPS, 2011.

⁵ Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, *op. cit.*, 76.

collègues représentants (« I felt connected again: back in the mainstream¹. ») La connexion sera un échec, et sa solitude bien plus douloureuse au long de cette expérience professionnelle. Il faut rappeler la charge satirique du livre à l'encontre des illusoirs moyens de communication modernes. Sim se trompe là encore, s'imaginant bénéficier d'une nouvelle intimité virtuelle avec sa femme en créant un double féminin pour correspondre avec elle sur un site Internet². Après l'erreur de croire en la thèse de Crowhurst sur les relations cosmiques entre individus, il commettra celle de croire en ce type de relation avec Emma, la voix de son GPS dont il tombera amoureux.

L'erreur la plus fréquente chez Coe consiste à se contenter d'une certaine forme de consensus, notamment dans l'intimité³. C'est alors que l'erreur devient à son tour politique. Un tel consensus intime ou narratif rappelle les limites du régime éthique selon Rancière. Dans *Malaise dans l'esthétique*, le chapitre intitulé « Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique » s'appuie sur le constat d'une « indistinction éthique⁴ » contemporaine. Rancière évoque « la suppression conjointe de l'esthétique et de la politique au profit de cette loi unique qui prend aujourd'hui le nom d'éthique⁵. » Le dissensus représente la pierre angulaire de la philosophie esthétique et politique de Rancière. Il dénonce dans toute idée de consensus l'harmonisation anesthésiée de la perception du monde et de son interprétation⁶. Les principaux dangers du consensus et de l'indétermination éthique sont ceux d'un nivellement collectif de l'émancipation, d'une uniformisation presque apolitique des individus puisque, pour Rancière, la politique aura bien pour tâche de bousculer les codes et de prôner l'écart. Or les personnages de Coe commettent parfois l'erreur de se satisfaire d'un tel consensus intime ou narratif, s'interdisant ainsi les connexions qu'ils recherchent pourtant dans leur intimité. On retrouve alors à l'œuvre une autre logique de l'erreur, puisque le consensus mène à l'erreur d'une passivité qui ne pourra conduire qu'à l'échec, n'étant en rien l'équivalent d'une connexion harmonieuse ni de la synthèse des extrêmes⁷. Bien au contraire, dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* par exemple, la connexion forstérienne dont rêve Sim est vite raillée

¹ *Ibid.*, 147.

² *Ibid.*, 88.

³ Voir Laurent Mellet, *Jonathan Coe – Les Politiques de l'intime*, 69.

⁴ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2004, 118.

⁵ *Ibid.*, 141.

⁶ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, 75.

⁷ Ainsi que nous le proposerons dans le dernier chapitre de ce document, c'est moins une synthèse qu'une cohabitation des extrêmes que les nouvelles dynamiques de l'écart permettront de constituer.

tant son exact opposé définit la topographie anglaise : « It occurred to me now that whoever designed England's roads had precisely the opposite idea in mind: 'Only disconnect'. »

L'erreur permise par l'identité narrative se retrouve encore chez Coe lorsqu'il s'agit de ne pas savoir choisir, de ne pas oser prendre de décision. Quand un personnage parvient à prendre une décision, le doute persiste et la crainte d'avoir commis une erreur surgit rapidement. L'ensemble du premier chapitre de *The Dwarves of Death* par exemple repose sur ce type de décisions fragiles, et sur l'enchaînement désastreux de leurs conséquences inattendues.

Dans *Qu'est-ce qu'une décision politique ?*, Bruno Bernardi met en avant que toute décision est par nature politique, et que, réciproquement, la politique est affaire de décision :

Que la politique soit par excellence le lieu de la décision, cela paraît évident : le pouvoir politique, de quelque manière qu'on le considère, ne consiste-t-il pas précisément en un pouvoir de décider ? [...] Si la politique en effet se donne comme sphère de la décision, la notion même de décision n'est-elle pas dans son fond politique ? [...] C'est alors un rapport politique qui est constitutif de la décision. [...] la décision est supposée désigner l'essence de la politique et la politique constituer le paradigme de la décision².

Dans « Le paradoxe politique », Ricœur définissait déjà la politique comme action et décision : « Le politique est organisation raisonnable, la politique est décision : analyse probable de situations, pari probable sur l'avenir. Le politique ne va pas sans la politique³. » En outre, étymologiquement, ne pas décider est presque une erreur. Le substantif latin *error* provient du verbe *errare*, qui signifie errer, faire fausse route, s'écarter de la vérité, glisser vers l'ignorance en restant indécis. L'indécision serait-elle donc une faute menant à l'erreur ? Se tromper est salutaire, car cela relève d'un choix. Ne pas choisir, ne rien décider, serait alors l'erreur majeure pour les héros de Coe, qui sont nombreux à se révéler incapables de choisir, comme Robin dans *A Touch of Love* : « 'Do you ever feel,' said Robin, 'that you've gone through your whole life making the wrong decisions? Or worse still, that you've never really

¹ Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, *op. cit.*, 185.

² Bruno Bernardi, *Qu'est-ce qu'une décision politique ?*, Paris : Vrin, 2003, 7-8.

³ Paul Ricœur, « Le paradoxe politique », in *Histoire et vérité* (1955), Paris : Seuil, 2001, 294-321, 303. Si la distinction qu'il effectue entre LE et LA politique n'est pas très éloignée de celle que fait Rancière, elle repose également sur un hiatus temporel qui lui confère une dimension narrative, entre rétrospection et prospection : « Le politique prend son sens après coup, dans la réflexion, dans la 'rétrospection', la politique se joue à mesure, dans la 'prospection', dans le projet, c'est-à-dire dans un déchiffrement incertain des événements contemporains et dans la fermeté des résolutions. » (303)

*made any decisions*¹? » Claire, dans *The Closed Circle*, écrit qu'un choix trop large interdit toute prise de décision : « Infinite choice seems to translate into no choice at all². » Cette phrase, qui contient un passage d'un poème de Ben, forme un chiasme qui devient l'équivalent visuel de ce piège du choix qui se renferme sur l'individu : « *No choice at all / When choice is infinite*³. » Or, c'est bien dans ce registre de l'intime que Ben ne sait choisir.

Malgré l'échec qui fait suite à l'erreur, malgré les leurres du consensus, si ces personnages se trompent c'est qu'ils en ont le droit. On lira ici une autre figure de l'humanisme à l'œuvre dans le projet satirique de Coe, qui confère à l'individu le droit de se tromper ainsi que celui de refuser de choisir, ou de prendre la mauvaise décision. On y entendra également une reconnaissance de la vulnérabilité et de la faille. D'autres auteurs suivent une direction similaire. Dans son deuxième roman publié en 2010, *The Blasphemer*, Nigel Farndale présente la possibilité du choix comme le meilleur moyen de survivre au trauma et de conjurer les lois de l'accidentel. Traumatique avant tout, et je reviendrai sur ce roman dans le dernier chapitre, l'intrigue de *The Blasphemer* repose sur un accident d'avion durant lequel le rationnel universitaire Daniel Kennedy choisit, déjà, d'escalader littéralement sa femme pour s'extirper de la carcasse de l'avion, regagner la surface et se sauver lui-même d'abord, donc, avant de retourner sauver son épouse. Pendant ce temps, à Londres, son collègue Wetherby, qui s'adonne à la pratique d'un sadomasochisme teinté d'extrémisme religieux avec ses jeunes étudiantes, s'efforce de ruiner la réputation et de faire échouer les plans de carrière de Kennedy. De complexes connexions entre les personnages auront lieu, notamment autour d'une sous-intrigue impliquant l'arrière-grand-père de Daniel, qu'on croyait mort dans la bataille de Passchendaele en 1917, en fait déserteur condamné mais à la vie sauve et qui put couler des jours heureux et secrets en France. L'intrigue et la structure narrative du roman suivent la même logique qui consiste à délaissier l'accidentel et l'aléatoire pour permettre aux personnages de faire et d'assumer leurs choix. Ainsi, l'accident transforme l'individu et inverse les premiers principes du roman pour que, dans ses dernières pages, éclate la victoire du choix sur l'aléatoire dans un dernier rebondissement. Pour survivre au chaos intime créé par l'accident, la fin du livre suggère en effet que le choix d'un autre accident s'impose⁴. Kennedy fait donc le choix de risquer sa vie, cette fois pour sauver sa fille, la prise de décision et le choix assumé effaçant les tragédies causées par l'accidentel.

¹ Jonathan Coe, *A Touch of Love*, op. cit., 19.

² Jonathan Coe, *The Closed Circle*, op. cit., 4.

³ *Ibid.*, 381.

⁴ Nigel Farndale, *The Blasphemer*, Londres : Doubleday, 2010, 407.

Maurice Blanchot, dans *Le Livre à venir*, présente souvent l'erreur et l'indécision comme devant être au cœur de tout projet romanesque. La fragilité des décisions est, par exemple, ce qu'il relève chez Virginia Woolf : « Mais le propre de l'écrivain est, en chaque œuvre, de réserver l'indécis dans la décision¹ ». Si l'on confronte ici cette nécessaire part d'indécision dans le choix littéraire, aux caractéristiques politiques de toute décision selon Ricœur et Bernardi, alors la décision littéraire est moins politique que nous ne l'avons perçue. Dans le même ouvrage critique pourtant, Blanchot souligne que la littérature est affaire d'erreur et d'éclatement : « l'expérience de la littérature est l'épreuve même de la dispersion, elle est l'approche de ce qui échappe à l'unité, expérience de ce qui est sans entente, sans accord, sans droit — l'erreur et le dehors, l'insaisissable et l'irrégulier². » C'est aussi en cela que le droit à l'erreur, au mauvais choix et à l'écart, est de nature politique, puisqu'il s'agit bien de refuser le consensus, même pour Blanchot, et de préférer l'autre et l'ailleurs. L'écart est ici constitué par la connexion humaine, le droit à l'erreur, et l'identité narrative.

Avant d'explorer les caractéristiques narratives et politiques de ces figures de l'écart, je souhaite conclure sur l'erreur et ses dissensus en revenant à Forster pour rappeler le lapsus de Lucy dans *A Room with a View*, erreur de langage qui permet au personnage de se révéler, sans rien dire ou presque. Lorsqu'elle tente d'expliquer son premier baiser avec George, Lucy semble vouloir dire qu'elle en fut partiellement la cause : « 'I dont think we ought to blame him very much. It makes such a difference when you see a person with beautiful things behind *him* unexpectedly.' [...] The reader may have detected an unfortunate slip³ ». « Him » et non « her » : par ce lapsus Lucy devient bien le référent du pronom personnel « you ». Elle ne parle plus de George mais d'elle-même, insiste sur son désir d'alors et commet l'erreur inconsciente de révéler sa faute. Par ailleurs, dans l'adaptation qu'Ivory propose de ce roman, l'erreur devient salutaire et permet au film de s'éloigner singulièrement du livre⁴. Je reviendrai dans le troisième chapitre sur le potentiel théorique intéressant de cette erreur et de cet écart.

¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (1959), Paris : Gallimard, 1998, 142.

² *Ibid.*, 279.

³ E. M. Forster, *A Room with a View*, *op. cit.*, 136-137 (c'est moi qui souligne).

⁴ Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, *op. cit.*, 242. Voir également Laurent Mellet, « Du cadre littéraire de *A Room with a View* (E. M. Forster) à son décentrement cinématographique (James Ivory) : éléments de réflexion pour une esthétique de la béance », in *Polysèmes* 11, « Cadres », 113-132.

Une logique semblable est à l'œuvre dans *The Remains of the Day*, le roman de Kazuo Ishiguro et le film de James Ivory¹. L'enjeu de l'intrigue et de la narration y est d'abord d'interpréter, et les interprétations de Stevens (historiques, politiques, et intimes) sont soit défailtantes et erronées, soit parcellaires. Mentionnons, entre autres, l'interprétation de la lettre de Miss Kenton et de ses intentions, ou celle de son visage : « I thought I glimpsed something like sadness in her expression. But then again, I may well have been mistaken about this². » L'interprétation est en outre souvent bloquée, comme interdite par la narration ou le narrateur. Lors de la conférence à Darlington Hall, M. Dupont avance prudemment : « there remains between myself and many of those present differences of interpretation³ » — de telles différences informent véritablement les topographies narratives du roman. Stevens commence bien sûr par ne comprendre mot aux plaisanteries de Farraday : « For a moment or two, I had not an idea what my employer was saying⁴. » Ailleurs, il se trompe dans son interprétation des signes, et pas seulement ceux de la lettre de Miss Kenton : lorsqu'il avoue à demi-mot avoir quelque responsabilité dans la décision de Miss Kenton de s'en aller vers d'autres lieux plus romantiques, il commet l'erreur de s'attacher à de mauvais signes, inconscient qu'il sera bien pour quelque chose dans ce départ que ses obsessions et autres aveuglements auront suscité⁵. Il s'agit donc là encore de s'enfermer dans l'erreur pour faire de celle-ci un symptôme que le lecteur saura reconnaître et déchiffrer. L'erreur est ici moins permise par l'humanisme de l'écriture, qu'elle ne révèle l'humain que les faux-semblants du langage laissent poindre.

Dans le film d'Ivory, Stevens apparaît régulièrement à l'écran au cœur de surcadrages, enfermé dans l'abyme nostalgique du passé et de ses erreurs⁶. L'humanité du personnage tente ici aussi de déborder le cadre visuel de ses erreurs et de ses obsessions. Je reviendrai dans le troisième chapitre de cette synthèse sur les aspects les plus intéressants de ce film dans le cadre d'une théorie de l'adaptation. Je signalerai simplement ici un nouvel exemple de dynamique que ma recherche me permet d'apporter à mon enseignement. Sur ce roman comme sur d'autres, mon cours de littérature (ici en deuxième année de Licence) comportait

¹ Voir Laurent Mellet, « Perfection et interprétation dans *The Remains of the Day* (Kazuo Ishiguro, James Ivory), ou les débordements génériques de l'obsession », in Jean-François Baillon et Paul Veyret, eds., *L'Obsession à l'œuvre : littérature, cinéma et société en Grande-Bretagne*, Presses de l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, CLIMAS, 2012, 215-225.

² Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day* (1989), Londres : Faber and Faber, 1996, 233.

³ *Ibid.*, 100.

⁴ *Ibid.*, 15.

⁵ *Ibid.*, 175.

⁶ James Ivory, *The Remains of the Day* (1993, Merchant Ivory Productions), DVD Columbia Tristar HomeVideo, 2003, [0'03''].

une dernière séance sur l'adaptation filmique, et l'amorce d'explications comparées. Les étudiants se sont révélés très désireux de travailler sur un médium qu'ils ont rarement l'occasion d'analyser. Plus généralement, la collaboration entre enseignants-chercheurs spécialistes de cinéma dans le département d'anglais de l'UFR, a permis de mettre en place un certain nombre de cours sur l'image filmique dans les nouvelles maquettes de Licence et de Master, par exemple un cours d'analyse comparée d'œuvres littéraires et de leur adaptation. L'interaction entre théorie de l'adaptation et pratique de l'analyse y est de premier ordre, ainsi qu'elle apparaît dans l'ouvrage co-écrit avec Shannon Wells-Lassagne, lui-même né de l'expérience tirée de ces nouveaux cours¹.

¹ Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, *Étudier l'adaptation filmique – Cinéma anglais, cinéma américain*, Rennes : PUR, 2010.

II - FIGURES DE L'ÉCART : PRAXIS ROMANESQUE OU VICTOIRE DE L'ALÉATOIRE ?

1 - écarts politique et esthétique

C'est dans les travaux de Rancière que la dynamique de l'écart trouve son sens politique le plus affiné¹. Elle apparaît dans le prolongement de sa réflexion sur la politique de l'esthétique et l'esthétique de la politique, ainsi qu'en tant que logique précise du dissensus. On touche alors au lien le plus sensible entre politique et littérature :

La République de Platon expose d'emblée que les artisans n'ont pas le temps de faire autre chose que leur travail : leur occupation, leur emploi du temps et les capacités qui les y adaptent leur interdisent d'accéder à ce supplément que constitue l'activité politique. Or la politique commence précisément quand cet impossible est remis en cause, quand ceux et celles qui *n'ont pas* le temps de faire autre chose que leur travail prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour prouver qu'ils sont bien des êtres parlants, participant à un monde commun, et non des animaux furieux ou souffrants. Cette distribution et cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible forment ce que j'appelle le partage du sensible. L'activité politique reconfigure le partage du sensible. Elle introduit sur la scène du commun des objets et des sujets nouveaux. Elle rend visible ce qui était invisible, elle rend audibles comme être parlants ceux qui n'étaient entendus que comme animaux bruyants. L'expression « politique de la littérature » implique donc 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 communs².

Ce nouveau découpage du sensible est le travail de la politique, que Rancière oppose à la police, et qui s'opère selon les modalités du dissensus, lequel doit bien être compris comme une forme d'écart : « L'essence de la politique est le dissensus. Le dissensus n'est pas la confrontation des intérêts ou des opinions. Il est la manifestation d'un écart du sensible à lui-même³. » Le dissensus n'est pas que le désaccord, il est l'écart du sensible : « Art et politique

¹ Ces pages se veulent synthétiques d'une des assises théoriques de ma réflexion sur Coe. Voir Laurent Mellet, *Jonathan Coe – Les Politiques de l'intime*, 107.

² Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007, 12.

³ Jacques Rancière, *Aux Bords du politique*, op. cit., 244.

tiennent l'un à l'autre comme formes de dissensus, opérations de reconfiguration de l'expérience commune du sensible¹. »

Dans *Aux Bords du politique*, Rancière évoque plusieurs formes de dissensus littéraire, le dissensus apparaissant comme l'un des principaux éléments communs à la politique et à l'esthétique. Rancière développe son argumentation dans *Le Spectateur émancipé*², ouvrage dans lequel le dissensus conduit à cette redéfinition politique de la fiction :

La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable ; il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures³.

Le dissensus devient en outre ce qui permet à l'œuvre d'art d'être esthétique en ne répondant pas aux attentes :

Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales. Les productions artistiques y perdent leur fonctionnalité, elles sortent du réseau de connexions qui leur donnait une destination en anticipant leurs effets.⁴

Rancière oppose en effet la politique à l'éthique, en ce sens que cette dernière marque pour lui un retour contemporain au consensus et à « l'indistinction⁵ ». Nous l'avons déjà rappelé, l'éthique s'oppose pour lui à l'écart, et donc au régime esthétique des arts. Au contraire, le dissensus conduit très logiquement à l'écart : « À l'art qui fait de la politique en se supprimant comme art s'oppose alors un art qui est politique à la condition de se préserver pur de toute intervention politique⁶. » Dans *Malaise dans l'esthétique*, Rancière ancre ces notions de dissensus et d'écart dans une réflexion sur l'alternative au cœur des travaux d'Adorno, entre l'art politique car engagé et moraliste, et l'art politique car rejetant tout

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., 70.

² *Ibid.*, 66.

³ *Ibid.*, 72.

⁴ *Ibid.*, 67.

⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., 118.

⁶ *Ibid.*, 58.

engagement. En proposant « la politique de la forme résistante¹ » pour ce deuxième type d'esthétique politique, il évoque la philosophie d'Adorno et la définit ainsi : « Le potentiel politique de l'œuvre est lié à sa séparation radicale avec les formes de la marchandise esthétisée et du monde administré². » Pour Adorno en effet, l'art est politique lorsqu'il ne s'engage pas, et lorsque dans sa forme même, il sait refuser le réalisme social et résister aux exigences du capitalisme³.

En outre, l'œuvre est par essence esthétique lorsqu'elle choisit de résister à ses présupposés formels ou génériques, et Rancière fait de cette résistance « une dialectique de l'œuvre 'apolitiquement politique'⁴. » Si l'art est construction (« l'art consiste à construire des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun⁵. »), celle-ci ne peut s'opérer qu'en respectant la logique politique qui repose sur le dissensus et l'écart :

L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace. [...] le propre de l'art est d'opérer un redécoupage de l'espace matériel et symbolique. Et c'est par là que l'art touche à la politique⁶.

La politique et l'art doivent donc faire un écart par rapport à la fonction que l'on attend d'eux. Voilà un des axes principaux du cours que je donne sur les liens entre littérature et politique en Master 1 enseignement et recherche, afin de présenter aux étudiants des deux parcours une approche critique qui leur permette d'aborder le texte littéraire contemporain, en particulier, sous un autre angle.

Chez Coe, une des principales formes de l'écart à la fois politique et esthétique apparaît sous les traits de la satire plus humaniste vers laquelle son œuvre semble se diriger, ainsi que dans le glissement de la morale à l'éthique que ces romans mettent en exergue. On le sait, l'éthique proposée par Emmanuel Levinas théorise un rejet de la morale déontique. À

¹ *Ibid.*, 57.

² *Ibid.*, 58.

³ Theodor Adorno, « Commitment », in *Aesthetics and Politics* (1977), Londres et New York : Verso, 2007, 177-195, 194. Sur Adorno, voir Jean-Jacques Lecercle, « Autonomy versus commitment: Eliot, Adorno, Bakhtin and foreign words », in Christine Reynier, et Jean-Michel Ganteau, eds., *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier : PULM, 2010, 15-29.

⁴ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., 60.

⁵ *Ibid.*, 35.

⁶ *Ibid.*, 36-37.

la morale, Levinas oppose une éthique de l'altérité et de la responsabilité, dont les principes fondateurs semblent informer singulièrement l'une des lignes directrices de l'œuvre de Coe. Contrairement aux satiristes anglais du siècle dernier, le narrateur chez Coe ne devient jamais l'instance moralisatrice de son histoire, n'intervient jamais pour souligner telle faute morale ou telle erreur de conduite d'un personnage. En outre, la philosophie de Levinas, éthique de l'altérité humaniste, écrit la rencontre de l'autre et de sa responsabilité dans la confrontation avec le visage de l'autre¹. Cette rencontre visuelle et verbale d'autrui fonde ma responsabilité pour lui, et me permet de me construire moi-même dans cette responsabilité : telle est l'essence de l'éthique levinassienne de l'altérité².

De nombreux auteurs travaillent autour de ce motif, proposant dans leur œuvre une victoire éthique de l'humain à travers l'écart par rapport à la norme imposée ou au genre attendu. Le « libéral-humanisme » de Forster s'inscrivait déjà dans le sillage de certaines directions présentes chez George Meredith, Samuel Butler ou Thomas Hardy. Par ailleurs, la lecture proposée ici du motif de l'intimité à l'œuvre dans ses romans pour que s'opère une connexion idéale (ou bien alors l'échec de cette intimité), peut être lu comme une préoccupation moderniste. L'œuvre de Virginia Woolf offre à cet égard de multiples exemples d'ouverture générique et de rencontre avec l'altérité³. Dans le contexte contemporain, on pense entre autres à Kazuo Ishiguro qui, par exemple dans *Never Let me Go*, brouille les frontières génériques pour faire en sorte que ses personnages condamnés remettent en question leur propre responsabilité moins pour autrui que pour eux-mêmes⁴. En travaillant, après *The Remains of the Day*, la question de l'anglicité dans une tout autre perspective, et en déplaçant les interrogations éthiques liées au clonage sur le rapport de l'homme à soi-même, Ishiguro propose une configuration romanesque de l'altérité moderne et dérangeante⁵. L'œuvre de Ian McEwan a elle aussi donné lieu à plusieurs travaux sur la responsabilité et l'éthique de l'altérité⁶. L'intrigue de *Enduring Love*, par exemple, s'écrit bien autour d'une rencontre de l'autre (d'abord visuelle) et d'une tentative de connexion qui tournent à l'obsession et au cauchemar. En outre, le héros de ce roman, Joe Rose, n'aura de cesse que de tenter en vain de se dégager de toute responsabilité, dans l'accident de

¹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini – Essai sur l'extériorité* (1971), Paris : Librairie Générale Française, 2009.

² *Ibid.*, 194.

³ Sur les nouvelles de Woolf, voir Christine Reynier, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, Londres : Palgrave, 2009.

⁴ Kazuo Ishiguro, *Never Let me Go*, Londres : Faber and Faber, 2005.

⁵ Voir Hélène Machinal, « From behind the looking-glass: Kazuo Ishiguro's *Never Let me Go* and beyond », in *Études britanniques contemporaines* 37, décembre 2009, 115-127, 120-123.

⁶ Voir par exemple Lynn Wells, *Ian McEwan*, Houndmills : Palgrave Macmillan, 2010.

montgolfière sur lequel s'ouvre le livre, autant que dans l'amour que Jed Parry lui porte et qu'il croit réciproque¹. Si *Saturday* repose lui aussi sur une rencontre de l'autre qui s'articule autour d'une responsabilité qui ne va pas de soi, qu'elle soit chirurgicale ou plus éthique, ce roman montre également en quoi l'œuvre de McEwan effectue un écart générique. Dans la dernière partie du livre, les détails très précis de l'opération que supervise Perowne ont pour effet d'éloigner le récit de ses premières directions plus politiques. Il en est de même dans *The Innocent* et *Solar*, dans lesquels la profusion de précisions ici organiques lors de la découpe d'un corps en morceaux, là, scientifiques et théoriques, signale un recours à une autre écriture pour créer un écart avec les premiers ancrages narratifs et génériques du texte.

Dans les romans de Coe, cette dimension est plus sensible encore puisque la notion de responsabilité semble renvoyer à sa définition précise par Levinas, tout en écrivant une autre figure de l'intimité, et en poursuivant le renouvellement du genre satirique. Ce sera là l'un des premiers écarts politiques du texte. C'est presque le nœud de la philosophie de Levinas, la responsabilité *pour* autrui², qui y fait entendre sa logique :

J'entends la responsabilité comme responsabilité pour autrui, donc comme responsabilité pour ce qui n'est pas mon fait, ou même ne me regarde pas ; ou qui précisément me regarde, est abordé par moi comme visage. [...] Positivement, nous dirons que dès lors qu'autrui me regarde, j'en suis responsable, sans même avoir à *prendre* de responsabilités à son égard ; sa responsabilité *m'incombe*³.

Responsable non pas simplement *de* mais aussi *pour*, si l'on me passe ce solécisme, les événements qu'il mentionne, les personnages qu'il crée et les lecteurs pour lesquels il écrit, le romancier fait face à une responsabilité multiple, comme Coe le suggère dans les premières et dernières pages de *Like a Fiery Elephant*, passant de la question du plaisir à celle d'une responsabilité plus complexe :

We're talking about novels, after all, and novels, even gloomy ones, are supposed to cheer us up, to provide recompense, when life isn't all that it should be. Supposed, in short, to give us pleasure. Aren't they?

[Novel-writing]'s an *intervention*, if it is anything: an act of lunatic faith in the notion that by adding something to the world we might somehow be improving it. [...] Not many novelists are prepared to do that: to own up to

¹ Ian McEwan, *Enduring Love* (1997), Londres : Vintage Books, 2004, 15, 107 et 141.

² Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence* (1978), Paris : Librairie Générale Française, 2008.

³ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, (1982), Paris : Librairie Générale Française, 2009, 91-92.

their *responsibilities*—to the form, to their readers, to the tradition that they are inheriting¹.

Ces directions prises par l'éthique et la responsabilité chez Coe, notamment dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, signalent un écart générique sensible de la satire avec sa définition la plus usuelle. Le discours moralisateur de la satire littéraire s'efface pour laisser place à des moments plus intimes et plus éthiques². La responsabilité de la fiction contemporaine, voire de la satire contemporaine, serait donc de donner corps à cette philosophie. L'écart théorisé par Rancière au cœur de sa définition conjointe de la politique et de l'esthétique est ici formel autant qu'idéologique. L'on s'éloigne donc davantage encore d'une œuvre enfermée dans une satire politique référentielle et moralisatrice. Si message et positionnement il y a, ceux-ci ne sont plus politiques au sens où l'entend généralement la critique, mais politiques car ils proviennent d'un écart de la satire avec elle-même. Comme l'écrit Rancière, cet écart de l'écriture ou du genre avec sa définition initiale est un gage de la politique de l'esthétique. Cette nouvelle satire autrement politique se veut également plus humaniste. Dans *The Closed Circle*, Harding apporte cet éclairage surprenant sur la satire et la parodie :

he had this theory that in order to satirize something, or in order to parody it properly, you really had to be in love with it, on some level. He told me that he'd developed this theory in a big book he'd been working on, a history of English humour, starting with Chaucer and coming up to P. G. Wodehouse³.

Coe tendrait ainsi un miroir satirique et éthique à son sujet. L'humanisme au cœur de cette nouvelle démarche satirique efface encore le discours moralisateur. La politique ne peut changer le monde, et rien ne sert de s'y intéresser. Toutefois, comme le formule Ben dans son monologue, il restera toujours l'art et la création :

it would not automatically have occurred to [Cicely], hearing the name Carter, that people were talking about the President, and she did not know that James Callaghan was the Prime Minister of Britain, either, but what does it matter, that's what I want to know, what does it really matter if you don't know what's going on in the world around you, what difference does it make, we can't change things anyway, nothing that Cicely does or I do or

¹ Jonathan Coe, *Like a Fiery Elephant – The Story of B. S. Johnson*, Londres : Picador, 2004, 9 et 453.

² Là encore, on songe au demi-chapitre « Parenthesis » dans *A History of the World in 10½ Chapters* de Barnes. On y lit en outre que la connexion idéale, plus fiable et plus réelle que celle de l'histoire du monde, est celle de l'amour et de la vérité : Julian Barnes, *A History of the World in 10½ Chapters*, *op. cit.*, 240 et 245.

³ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 375.

even Doug for that matter is ever going to change the world, unless of course I write something that alters the course of musical history, or Cicely's poetry touches the hearts of a whole generation of women and changes their lives and makes her incredibly famous¹.

Sur ces questions notamment, le dénouement de *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* se lit telle une parodie de l'œuvre de Coe. Sim découvre la cohérence et la signification des rencontres et des coïncidences qui ont marqué ses aventures que lorsqu'il peut enfin aborder cette mystérieuse femme chinoise et lui raconter ce qu'il croit avoir été sa vie jusqu'alors. La surprise métafictionnelle de ces dernières pages peut s'interpréter comme un retour de Coe sur son travail romanesque des coïncidences, explicitant combien seul l'espace littéraire peut permettre de croire un instant à ces coïncidences, avant de prendre conscience de leur logique et de leur sens. Sim comprend encore que la seule vraie signification de cette intrigue réside dans la nouvelle connaissance de lui-même vers laquelle elle l'a mené : « maybe what I had really learned (or started to learn) was something about myself, about my own nature and my own problems². » Voilà donc pourquoi, comme l'affirmait Ben, seul l'art peut changer la vie : ce n'est que parce que Sim n'existait pas que son histoire put lui révéler quoi que ce soit sur lui-même. Davantage que ce dénouement inattendu, c'est cette conclusion sur les pouvoirs de la fiction qui fait toute la saveur de ce dernier chapitre. La responsabilité de l'auteur *pour* son personnage y est également évoquée : « 'I do feel quite responsible for you, after all³. ' » Pour renouveler le genre satirique, Coe fait le choix de s'écarter de sa dimension morale et de la politique comme substrat de la satire, pour y préférer l'éthique et ses promesses humanistes formulées ici via la métafiction.

On peut déceler dans les liens qu'entretient l'œuvre de Coe sous cet angle avec le travail de Martin Amis, une certaine cohérence dans le rapport de la littérature britannique contemporaine à la question de l'éthique. Chez cet auteur également le rejet de la morale ne fait aucun doute, par exemple à travers les personnages de Keith Talent dans *London Fields* et de John Self dans *Money*⁴. Bien qu'Amis se soit toujours défendu d'écrire des romans satiriques⁵, il dresse bien un portrait excessif et déformé, presque caricatural, des dérives du monde réel. Dans *Money*, le désenchantement qui caractérise ce discours satirique évoque sans doute l'échec de la connexion forstérienne : « My theory is—we don't really go that far

¹ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 376.

² Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, *op. cit.*, 326-327.

³ *Ibid.*, 338.

⁴ On pense également à Charlie Bosham dans *Nasty, Very* de Julian Rathbone.

⁵ Voir par exemple James Diedrick, *Understanding Martin Amis*, Columbia : University of South Columbia Press, 2004, 21.

into other people, even when we think we do. We hardly ever go in and bring them out. We just stand at the jaws of the cave, and strike a match, and quickly ask if anybody's there¹. » La connexion avec l'autre, et le craquement de l'allumette à l'entrée de la grotte, sont autant de motifs forstériens généraux ou plus particuliers, comme dans *A Passage to India* évidemment. Les romans de Amis interrogent en outre les modalités de la rencontre entre personnages de fiction, leur auteur et leur lecteur, pour poser à leur tour la question de la responsabilité². Ainsi, à l'instar de ce qu'on lira chez Coe, la satire choisit la veine métafictionnelle pour repenser la responsabilité dans et par le roman : « Is there a moral philosophy of fiction? When I create a character and put him or her through certain ordeals, what am I up to—morally? Am I accountable³ ». Les doubles fictifs de l'auteur répondront à cette question par la négative, préférant sous-entendre qu'un lecteur peut tuer un personnage en lisant ses aventures, et dégager la figure de l'auteur de toute responsabilité éthique envers ses créations. Plus brutalement que chez Coe, donc, cette œuvre s'éloigne de la dimension morale de la satire pour évacuer toute responsabilité de la sphère du romanesque, ainsi que toute écriture humaniste possible. Coe procèdera au même écart, mais pour aboutir aux conclusions inverses.

Chez Forster, c'est un autre écart qui est à l'œuvre dans un premier temps, celui qui consiste à faire fi de la représentation du corps et à l'écarter du texte en suivant une logique du secret et de la rétention⁴. Le mot « secret » vient de l'adjectif latin *secretus* (séparé) et du verbe *secernere* (écarter, mettre à part), lui-même construit sur le verbe *cernere* (cribler, discerner) et le préfixe *se-* qui insiste sur la séparation, le tri, la mise de côté de l'objet discerné. Dans son article « Évaluation étymologique et sémantique du mot 'secret' », Arnaud Lévy démontre « la parenté étymologique entre secret et excrément⁵ ». « Excrément » trouve son origine dans ce même verbe *cernere* auquel on ajoute cette fois le préfixe *ex-* : à partir d'une racine commune qui véhicule l'idée de séparation et de tri, « secret » insiste sur la mise à part et la conservation, alors qu'« excrément » met l'accent sur le rejet.

Dans *A Room with a View* et *Howards End*, la rétention est d'abord informative. Le narrateur y énonce clairement son refus de décrire tel personnage qui n'en vaut pas la peine, et tel personnage demeure donc souvent secret dans le texte forstérien, qui choisit de l'écarter

¹ Martin Amis, *Money* (1984), Londres : Vintage Books, 2005, 310.

² *Ibid.*, 167 et 267. Voir aussi Martin Amis, *London Fields* (1989), Londres : Vintage Books, 2003, 1.

³ Martin Amis, *Money*, *op. cit.*, 260.

⁴ Voir Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, *op. cit.*, 87.

⁵ Arnaud Lévy, « Évaluation étymologique et sémantique du mot 'secret' », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Du secret », No. 14, automne 1976, 118.

et de le déprécier. Cette logique de discrimination, de tri et de séparation des bons et des mauvais éléments, n'est pas étrangère aux mécanismes de l'analité. La voix et la conversation sont encore l'objet chez Forster de cette rétention. À propos de la discussion du clan Wilcox portant sur l'authenticité du testament manuscrit de Mrs Wilcox, le narrateur précise : « To follow it is unnecessary¹. » La rétention anale confère ainsi à l'ellipse narrative si récurrente chez Forster une logique proche de celle de l'écart. Ce n'est pas seulement le corps du personnage qui porte ainsi les traces du secret et de la rétention : dans *Maurice*, le corps du texte renvoie lui aussi à sa stratégie de dissimulation. En 1959, pour souligner l'optimisme et la vraisemblance de son histoire, Forster ajoute la scène des retrouvailles entre Maurice et Alec. Dans le dernier chapitre, lorsque Maurice énumère à Clive ses rencontres avec Alec, le texte de 1959 propose une nouvelle dernière information : « 'Alec slept with me in the Russet Room that night when you and Anne were away.' 'Maurice—oh, good God!' 'Also in town. Also—' here he stopped². » La lisibilité du texte sert ici à compenser et à masquer la rétention d'information que signale l'aposiopèse : le tiret après ce dernier « also » masque ce que déjà la fin du chapitre précédent n'avait pas montré, les ébats amoureux de Maurice et Alec dans le hangar.

Après ces premiers écarts, dans *A Passage to India*, Forster tisse l'image d'un réseau, d'une grille, d'un lacis³ : « The roads, named after victorious generals and intersecting at right angles, were symbolic of the net Great Britain had thrown over India. [Aziz] felt caught in their meshes⁴. » Le filet jeté par l'Angleterre sur l'Inde, avec ses mailles étouffantes, constitue une métaphore visuelle du pouvoir colonisateur. L'espace recartographié par les Anglais est à ce point asphyxiant qu'il ne présente aucune béance, aucun espace libre pour l'individu : « The space between [the gentlemen] and their carriages, instead of being empty, was clogged with a medium that pressed against their flesh, the carriage cushions scalded their trousers⁵. » Le moindre trou dans les boucles du fil électrique de fortune se voit bouché par le corps d'une mouche (« The nucleus was a wire which had been inserted as a homage to electricity. Electricity had paid no attention, and a colony of eye-flies had come instead and blackened the coils with their bodies⁶ »), ainsi que les mailles du réseau topographique sont d'abord

¹ E. M. Forster, *Howards End*, op. cit., 84.

² E. M. Forster, *Maurice*, op. cit., 216.

³ Voir le développement de ces analyses dans Laurent Mellet, « De l'ailleurs humaniste aux étrangetés narratives : Forster entre George Meredith et le nouveau roman », in Yves Clavaron, éd., *E. M. Forster et l'étrange étranger*, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2010, 65-79.

⁴ E. M. Forster, *A Passage to India* (1924), Londres : Penguin, 2005, 14.

⁵ *Ibid.*, 104.

⁶ *Ibid.*, 93.

systématiquement bouchées en Inde. Toutefois ce réseau peut devenir plus symbolique et permettre à ses mailles de s'écarter progressivement. Lorsque McBryde met en garde Fielding contre un écart de conduite au sein de la communauté anglaise de Chandrapore, il emploie cette image d'écart physique qui ouvrirait une brèche dangereuse dans le réseau : « 'The man who doesn't toe the line is lost [...]. If you leave the line, you leave a gap in the line. These jackals'—he pointed at the lawyers' cards—'are looking with all their eyes for a gap¹.' » La nécessité pour les Anglais de rester soudés est de nouveau évoquée en termes de réseau dont les mailles doivent rester serrées. Fielding décide malgré tout de quitter le Club, casse la logique du réseau social et spatial, et commence dès le chapitre suivant à tisser son nouveau réseau de soutien pour Aziz : « McBryde's remark, 'If you leave the line, you leave a gap in the line,' was being illustrated². » La question de la communauté trouve ainsi dans cette image du réseau une métaphore spatiale que Forster décline sous différents aspects. La présence du corps dans ce dernier roman doit alors être comprise comme résultant de cette logique de l'écart et de la déviation, de l'ouverture de ce réseau topographique et symbolique, dernière modalité du texte pour laisser apparaître ce qu'il dissimulait jusqu'alors. Les mailles s'écarterent et la vision devient possible.

Le désir de voir l'Inde et les Indiens relève de la même stratégie de l'écart, d'autant qu'il entre en écho avec toute l'œuvre romanesque de Forster, dans laquelle la vision commence toujours par être bloquée et invalidée. L'on retrouve alors une mise à l'écart de l'étranger classique, celle consistant à ne voir ni regarder l'autre. Adela se différencie de celui auquel elle est promise par son désir exprimé à haute voix de voir l'Inde et les Indiens, d'apprendre à les connaître : « Miss Quested, who always said exactly what was in her mind, announced anew that she was desirous of seeing the real India. [...] 'Try seeing Indians,' [Fielding] answered³ ». Lorsqu'elle dit refuser de voir l'Inde comme une simple frise, le contraste entre, d'une part, un tourisme anglais hautain et dédaigneux et, de l'autre, l'incarnation des idéaux humanistes de l'auteur, ne saurait être plus clair. L'autre commence ainsi par exister réellement par le regard qu'on veut bien porter sur lui, et dans *A Passage to India* encore plus nettement que dans ses autres romans, Forster met en avant le statut primordial du regard dans l'appréhension de l'autre et de soi-même. L'écartement de la vision accompagne ainsi le désir d'Adela : « The two ladies had happened, the night before, to see the moon's reflection in a distant channel of the stream. The water had drawn it out, so that it

¹ *Ibid.*, 160.

² *Ibid.*, 163.

³ *Ibid.*, 23.

had seemed larger than the real moon, and brighter, which had pleased them¹. » Signalons enfin que ce nouvel écart des présupposés forstériens, l'écart face à l'incapacité chronique de ses personnages à voir et à connaître l'autre, trouve un autre prolongement plus radical et plus politique, puisque le texte évoque à maintes reprises la question contemporaine de la visibilité de la femme indienne, au cœur des poèmes d'Aziz comme des réflexions de Forster. Le rideau qui cache la femme, par la ségrégation topographique qu'il symbolise, doit lui aussi être levé et écarté : « His poems were all on one topic—oriental womanhood. 'The purdah must go,' was their burden, 'otherwise we shall never be free.'² » En 1924, cette émancipation, d'abord visible, de la femme en Inde, fournit à Forster une illustration contextuelle de cette logique de l'écart audacieux.

Mes premiers travaux sur Forster abordaient donc déjà la question de l'écart, à travers l'exclusion et la rétention, ou bien le mouvement vers la marge et vers un élargissement de la vision et de la représentation. En ce sens, alors, l'écart est également politique dans cette écriture, tout comme la vision humaniste de l'auteur mène à l'écart salvateur et individualiste du sujet pour faire éclater le groupe et la norme, faire émerger le vide à même de redonner sens à l'individu et à ses désirs.

Par ailleurs, dans le contexte culturel britannique, la dynamique de l'écart évoque celle de l'excentricité. C'est lors d'un cours de civilisation en deuxième année de Licence sur les représentations picturales et cinématographiques de l'anglicité, que j'ai d'abord étudié la question de l'excentricité, pour laquelle le corpus comprenait, entre autres, des œuvres de Francis Bacon, Gilbert and George, Stanley Kubrick et Mike Leigh. Dans une perspective autre que celle de l'adaptation, les analyses filmiques proposées visaient à montrer en quoi l'écart dans la poétique de l'œuvre se voulait signifiant d'une excentricité anglaise aussi politique qu'esthétique. L'interrogation de cette dualité a ensuite donné lieu à l'organisation d'un colloque, dont les actes, co-dirigés avec Sophie Aymes-Stokes, ont été publiés chez Cambridge Scholars Publishing³. Daniel Sangsue évoquait déjà « la dimension révolutionnaire, *politique*, de l'excentricité, sensible dans la tradition anglaise⁴ ». C'est ce caractère politique que nous avons voulu explorer plus avant, tout en analysant les formes esthétiques de l'écart à même de faire de cette excentricité un autre retour à l'humain et à l'individu. Ainsi que le formule Peter Ackroyd :

¹ *Ibid.*, 21.

² *Ibid.*, 279.

³ Sophie Aymes-Stokes and Laurent Mellet, eds., *In and Out: Eccentricity in Britain*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2012.

⁴ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris : Librairie José Corti, 1987, 31.

A general delight in eccentricity, in all its forms, in fact animates the English genius. It is related to the habits of individualism and defensive privacy which the English have adopted; eccentricity then becomes the natural, if unacknowledged, issue of a native virtue¹.

Chez Coe également, l'excentricité permet l'affirmation de l'individualité, selon une nouvelle logique d'écart et de dissensus. Des personnages sont définis comme tels, au premier rang desquels les membres de la famille Winshaw². Mais l'étiquette excentrique ne saurait suffire, et la nécessité de l'action et d'une pratique de l'excentricité se fait déjà ressentir, puisque pour être salvatrice et créatrice, elle doit être mise en pratique. Simple étiquette en effet dans le cas des Winshaw, elle enferme l'individu dans ses travers, tandis qu'une parole excentrique, comme celle de Fiona lorsqu'elle cherche à mieux connaître son voisin Michael³, devient bien le premier acte d'une nouvelle connexion. Ainsi, il est jusqu'aux actions des personnages et aux événements qu'elles engendrent qui se voient qualifier d'excentriques⁴. L'excentricité chez Coe n'est en outre pas seulement comportementale ou langagière, puisqu'elle caractérise aussi l'espace, le paysage et la vue qui s'offre au regard⁵, ainsi que les souvenirs confus de Rosamond à partir de photographies faussement lisibles dans *The Rain before it Falls*⁶. Elle s'inscrit donc dans un processus d'écart humain, narratif et générique, sur lequel j'ai également proposé de poursuivre la réflexion en dirigeant le numéro 2012 de la revue de mon laboratoire, *Textes et Contextes*, « D'un début de siècle à l'autre – Les littératures du début des XX^e et XXI^e siècles dans leur rapport au siècle précédent »⁷. L'une des principales problématiques suggérées y est d'interroger le rapport, et essentiellement l'écart, des littératures de début de siècle avec les modèles qui les ont précédées.

Il semble en outre que l'écart devienne une stratégie d'écriture lui permettant là encore de ne pas entraver l'humanité de l'individu ou de l'événement. Chez Forster, qu'il s'agisse d'une description impossible ou bien d'un passage faussement descriptif, cette direction stylistique trouve son origine dans une conviction plus générale de l'auteur, pour qui « décrire » rime avec « trahir » : « By describing what has happened one gets away from what happened⁸ ». Forster écrit ces mots en 1929, pourtant leur signification et l'esthétique qu'ils

¹ Peter Ackroyd, *Albion – The Origins of the English Imagination* (2002), Londres : Vintage, 2004, 336.

² Jonathan Coe, *What a Carve up!* (1994), Londres : Penguin, 2008, 11 et 187.

³ *Ibid.*, 50.

⁴ *Ibid.*, 168.

⁵ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 114.

⁶ Jonathan Coe, *The Rain before it Falls*, *op. cit.*, 72 et 161.

⁷ L'appel à communications figure dans le volume du dossier reprenant la publication des actes de la journée d'étude « Les intimités visuelles du texte ».

⁸ E. M. Forster, *Commonplace Book* (1985), ed. Philip Gardner, Aldershot : Wildwood House, 1987, 48.

impliquent s'imposent dès l'éclosion de son œuvre romanesque. André Green exprimera la même idée : « Écrire est le contraire de décrire¹. » Dans cette entrée, Forster tente de systématiser son propre travail : l'événement doit rester brut et décalé, comme le signale le danger du passage du prétérit au *present perfect*. La description comme lien entre le passé de l'événement, et le présent de la lecture, est refusée. Forster écarte donc ici la possibilité d'une description de l'événement, afin d'en conserver toute la portée et la signification. Le retour au baiser scandaleux du début de *Howards End* illustre bien ce refus de la description :

That was 'how it happened', or, rather, how Helen described it to her sister, using words even more unsympathetic than my own. But the poetry of that kiss, the wonder of it, the magic that there was in life for hours after it—who can describe that²?

L'événement ne peut être décrit ni expliqué, la description et l'explication différées sont pour la voix narrative vaines et impossibles, et le corps demeure un événement mis à l'écart. De la même manière, la fin du chapitre 6 de *A Room with a View*, le premier baiser entre Lucy et George, accorde plus d'importance aux bouleversements sensoriels ressentis par Lucy qu'à l'événement lui-même. Puis Lucy s'interroge :

The luxury of self-exposure kept her almost happy through the long evening. She thought not so much of what had happened as of how she should describe it. All her sensations, her spasms of courage, her moments of unreasonable joy, her mysterious discontent, should be carefully laid before her cousin³.

Il s'agit donc bien de préférer la suggestion à la description, l'écart au traitement frontal de l'événement. On trouve ici chez Forster une logique contraire à celle avancée par Virginia Woolf lorsqu'elle affirmait : « Nothing has really happened until it has been described⁴. » Après la rétention, Forster choisit l'écart pour mieux traduire, sans les décrire, l'individu et ses actes. On est ici très proche de ce sur quoi travaille la psychanalyse de l'art

¹ André Green, *La Déliaison*, *op. cit.*, 33.

² E. M. Forster, *Howards End*, *op. cit.*, 21.

³ E. M. Forster, *A Room with a View*, *op. cit.*, 67.

⁴ Nigel Nicolson, *Virginia Woolf* (2000), Londres : Phoenix, 2001, 2. Cette affirmation mériterait évidemment, dans le cadre d'un autre travail, d'être nuancée. En la contextualisant, et en rappelant combien l'écriture de Woolf repose elle aussi sur un art de l'écart, de la suggestion et de la diffraction, on montrerait que sur cette question en tout cas, la parenté entre l'approche théorique et la pratique de l'écriture romanesque, est plus étroite chez Forster que chez Woolf. Sur l'écriture, mais aussi la lecture, chez et selon ces deux auteurs, voir Catherine Lanone, « Entre accord et écart : l'expérience de la lecture selon Virginia Woolf et E. M. Forster », in *Études britanniques contemporaines*, « Woolf lectrice/Woolf critique », automne 2007, 111-124.

quand elle établit ses propres connexions entre la cure analytique et l'interprétation de l'art. Dans *Du divan à l'écran*, par exemple, Murielle Gagnebin propose « une écoute *clandestine* » et « un regard *oblique*¹ », comme nouvelles approches obliques, donc, du patient et de l'objet filmique. L'écart pourrait donc se faire modalité d'une écriture, littéraire ou filmique, mais aussi de leur exégèse.

La théorie de l'adaptation filmique a eu également recours à cette figure, notamment pour tenter de s'extraire de la logique étouffante dictée par une inévitable fidélité au texte-source. Dans *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*², Brian McFarlane ne livre pas qu'une introduction à cette théorie, mais contribue largement à son évolution. Plus clairement que quiconque jusqu'alors, l'auteur dénonce les limites du principe de fidélité, pierre angulaire de tout travail sur l'adaptation : « There are many kinds of relations which may exist between film and literature, and fidelity is only one—and rarely the most exciting³. » Plutôt que d'être fidèle au roman qu'il adapte, le film doit, selon McFarlane, « jouer avec » (*play around*) le texte, le transmettre de manière plus ou moins indirecte. Il s'agit bien sûr de rester fidèle à ce qui fait l'essence de ce texte (intrigue, personnages, retournements, etc.), mais également d'opérer les transpositions nécessaires afin de ne pas tomber dans une simple logique d'illustration. Voici comment McFarlane présente le nécessaire écart que le film doit prendre par rapport au livre pour mieux jouer avec lui et l'adapter :

If you want the same experience (and believe you can have just that experience twice) that you had in reading the novel, why not simply reread the novel? It's much more likely to produce the desired effect. Fidelity is obviously very desirable in marriage; but with film adaptations I suspect playing around is more effective⁴.

L'écart est donc là encore à déceler dans la poétique du film, autant que dans sa réception et dans la manière dont il ne doit pas être perçu uniquement comme une adaptation. Je reviendrai sur ces questions dans le troisième chapitre, ainsi que je l'ai indiqué. Je souhaite désormais interroger cette logique de l'écart, entre stratégies stylistiques et exigences de

¹ Murielle Gagnebin, *Du divan à l'écran – Montages cinématographiques, montages interprétatifs*, Paris : PUF, 1999, 21.

² Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford : Clarendon Press, 1996.

³ *Ibid.*, 11.

⁴ Brian McFarlane, « It wasn't like that in the book... », in James M. Welsh and Peter Lev, eds., *The Literature/Film Reader – Issues of Adaptation*, Lanham, Maryland : Scarecrow Press, 2007, 3-14, 6.

réception, sur un plan diégétique autant qu'éthique. L'écart peut en effet permettre à l'individu de s'affirmer en tant que tel, et d'agir à sa guise, dans une perspective téléologique.

2 - éthique et politique de l'action : téléologie de l'écriture humaniste

Le premier roman de Forster peut se lire tel le roman de l'inaction. Philip n'est qu'un piètre homme d'action, peut-être incomplet et assez pleutre : « Some people are born not to do things. I'm one of them [...]. I seem fated to pass through the world without colliding with it or moving it¹ ». Le passage à l'acte, la prise d'initiative, constitue pourtant chez Forster l'un des cheminements de l'individu vers son intégrité. L'écriture humaniste choisit alors de faire agir le sujet, pour qu'il se fasse plus humain, et plus libre. On repère cette dimension dans les romans de Forster à travers les échos qu'ils entretiennent avec l'œuvre de George Meredith, ainsi que je l'ai montré dans un article consacré aux rapports entre Forster, Meredith et le nouveau roman². Les livres de Meredith reposent sur des intrigues complexes qu'enrichit un style tortueux et qualifié d'épigrammatique. Le narrateur intervient fréquemment pour commenter telle action du personnage ou tel rebondissement de l'histoire, tout en conservant une certaine distance à travers le contenu de ses commentaires, qui relèvent le plus souvent de l'aphorisme. Satirique, le narrateur chez Meredith contribue à complexifier l'écriture comme le déroulement de l'intrigue³. La voix narrative chez Forster évoque donc d'abord cette dimension du style de Meredith. Ainsi dans *Where Angels Fear to Tread*, au terme du voyage initiatique de Philip, lorsque cette voix intervient pour relativiser l'évolution du personnage : « For our vanity is such that we hold our own characters immutable, and we are slow to acknowledge that we have changed, even for the better⁴. » Il suffit d'une phrase, dont la teneur épigrammatique rappelle bien Meredith, pour mettre en doute le parcours effectué par Philip. L'épigramme isole le personnage dans les travers de son comportement autant qu'elle

¹ E. M. Forster, *Where Angels Fear to Tread* (1905), Londres : Penguin, 2007, 110.

² Laurent Mellet, « De l'ailleurs humaniste aux étrangetés narratives : Forster entre George Meredith et le nouveau roman », *op. cit.* Cet article illustre une des façons dont ma recherche, à partir de Forster, a pu s'orienter vers d'autres auteurs et de nouvelles interrogations. Ce fut également le cas lors de mes travaux sur Smith, puis sur la satire. Les pages suivantes de ce document reprennent l'essentiel des conclusions proposées dans cet article.

³ George Meredith, *The Ordeal of Richard Feverel* (1859), Londres : J. M. Dent & Sons Ltd, 1962. *The Egoist* (1879), Ware : Wordsworth, 1995.

⁴ E. M. Forster, *Where Angels Fear to Tread*, *op. cit.*, 83.

l'universalise au cœur d'une leçon de morale. Par ses commentaires souvent sarcastiques, le narrateur forstérien revendique un premier héritage de l'œuvre de Meredith.

En 1877, ce dernier donne une conférence intitulée *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit*. Il en reprend l'essentiel dans le Prélude à *The Egoist*, « A Chapter of which the Last Page Only is of Importance » :

Comedy is a game played to throw reflections upon social life, and it deals with human nature in the drawing-room of civilised men and women, where we have no dust of the struggling outer world, no mire, no violent crashes, to make the correctness of the representation convincing¹.

Dans l'écart du monde extérieur, la filiation entre Meredith et Forster apparaît de nouveau clairement. Dans ses premiers romans notamment, Forster construit une histoire et un monde autonomes, sans intrusion du monde réel. Cette première définition de la comédie selon Meredith trouve chez Forster un écho particulier, puisqu'il s'agit bien de faire interagir les personnages dans un univers clos et préalablement défini afin de les révéler le plus fidèlement possible. C'est toutefois dans la lecture par Forster des spécificités narratives de Meredith, notamment dans le lien qu'elles instaurent entre personnage et événement, que la filiation est la plus sensible, et la plus signifiante dans le cadre de l'évolution de l'individu vers l'action. Dans *Aspects of the Novel*, Forster précise ce qui pour lui fait de Meredith un grand écrivain :

Incident springs out of character, and having occurred it alters that character. People and events are closely connected, and [Meredith] does it by means of these contrivances. They are often delightful, sometimes touching, always unexpected. This shock, followed by the feeling 'Oh, that's all right', is a sign that all is well with the plot; characters, to be real, ought to run smoothly, but a plot ought to cause surprise².

L'intrigue, toute-puissante, doit donc n'être ni imposée ni plaquée, mais le personnage lui-même doit être à l'origine de l'événement, qui à son tour agit sur le héros : « contrivances that spring from the characters and react upon them³ ». Ces combinaisons deviennent le gage d'une ouverture et d'une respiration de l'intrigue. Alors qu'on lui reproche souvent la maladresse avec laquelle il construit l'événement, qui ne vaut que pour lui-même et paraît plaqué dans le texte, Forster propose ici une définition originale de l'événement : celui-ci

¹ George Meredith, *The Egoist*, *op. cit.*, 3.

² E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), Londres : Penguin, 2005, 90.

³ *Ibid.*, 91.

résulte de l'action d'un personnage. L'écrivain doit accorder à ses personnages une liberté, un espace dans lequel ils puissent se définir par leurs actes et leurs paroles, et révéler, dans une perspective toute behavioriste, leur personnalité.

C'est dans *A Room with a View* que Forster semble appliquer à la lettre les préceptes narratifs et humanistes qu'il croit lire chez Meredith. Forster explicite dans ce roman sa propre lecture de cette *Comic Muse* et de ses possibilités au sein de la narration. Au chapitre dix, lorsqu'il apprend à Lucy qu'il a trouvé des locataires pour la villa de Sir Harry Otway, Cecil mentionne Meredith : « I, even I, have won a great victory for the Comic Muse. George Meredith's right—the cause of Comedy and the cause of Truth are really the same; and I, even I, have found tenants for the distressful Cissie Villa¹. » Le narrateur reprend cette comparaison pour clore le chapitre, et insister sur l'ironie du passage : « In the interests of the Comic Muse and of Truth, [Cecil] would bring [the Emersons] to Windy Corner². » Puis le chapitre suivant rebondit sur cette conclusion : « The Comic Muse, though able to look after her own interests, did not disdain the assistance of Mr Vyse. His idea of bringing them to Windy Corner struck her as decidedly good, and she carried through the negotiations without a hitch³. » Alors que pour Cecil, l'ironie de cet épisode réside dans le fait qu'il n'apprécie guère Sir Otway, pas plus qu'il n'a trouvé les Emerson dignes du moindre intérêt, l'évocation de Meredith est bien plus significative. L'association de la comédie et de la vérité joue ici contre celui qui se targue de l'avoir mise en pratique : Cecil est loin d'imaginer qu'il a rapproché les deux amants de Florence, et son coup de théâtre illustre parfaitement ce que Forster apprécie chez Meredith. C'est bien le personnage qui fait avancer l'intrigue, qui crée l'événement, et qui ensuite en subira les conséquences inattendues, puisque Cecil devient ici le responsable des retrouvailles de Lucy et de George, et donc de ses propres déconvenues à venir. Arrogant et passif, ce personnage tire ici une fierté d'un acte qui relève alors d'autant plus de la comédie. L'association entre comédie et vérité que promet Meredith est également évoquée, puisque la vraie Lucy naît elle aussi de cet événement savamment construit.

L'événement de fiction ne peut donc advenir sans l'entremise du personnage, lequel ne peut agir sans que l'écriture le lui permette : telle est ici la logique humaniste mise en œuvre par l'écart. Les conclusions auxquelles j'aboutissais dans l'article présentant cette étude peuvent ainsi être complétées par la perspective retenue ici d'une écriture à la visée humaniste, visée qui prend elle-même forme dans l'action du sujet romanesque. En outre,

¹ E. M. Forster, *A Room with a View*, *op. cit.*, 108.

² *Ibid.*, 109.

³ *Ibid.*, 110.

cette logique n'est pas sans rappeler les grands principes de la philosophie éthique d'Aristote, pour qui tout caractère, tout comportement et toute action doivent tendre vers l'établissement du bien-vivre et du vivre-ensemble, seules garanties de l'harmonie des rapports humains. L'éthique aristotélicienne a toujours une dimension pratique pour le lecteur. Ainsi que le rappelle Martha C. Nussbaum, les thèses qu'il développe le sont toujours d'un point de vue pragmatique : « Aristotle emphasizes repeatedly that the goal of his ethical discourse is not theoretical but practical¹. » Dans l'*Éthique à Nicomaque*, par exemple, on lit que la maîtrise de la vertu s'acquiert par son exercice et son expérience :

En effet, ce qu'on doit apprendre à faire, c'est en le faisant que nous l'apprenons. Ainsi, c'est en bâtissant qu'on devient bâtisseur et en jouant de la cithare qu'on devient cithariste. De la même façon, c'est donc aussi en exécutant des actes justes que nous devenons justes, des actes tempérants qu'on devient tempérant et des actes courageux qu'on devient courageux² (II 1103a30-1103b1).

Il faut faire pour apprendre à faire, tout comme pour devenir vertueux, il convient de pratiquer la vertu. L'éthique est pratique, et c'est donc la pratique même qui mène à l'éthique et la définit : « En effet, si c'est à force de nous garder des plaisirs que nous devenons tempérants, il est vrai aussi que c'est une fois que nous le sommes devenus que nous sommes surtout capables de nous en garder. Et pareillement dans le cas du courage³. » (II 1104a30-1104b1) En outre, cette éthique de et par l'action, s'appuie sur le pouvoir de décision : « Ainsi donc, l'action a pour point de départ la décision, laquelle est à l'origine du mouvement, mais n'est pas son objectif, tandis que la décision a pour point de départ le désir et la raison qui a un objectif⁴. » (VI 1139a30) Du désir à la décision, de la décision à l'action, de l'action à l'éthique et au vivre-ensemble, les grandes structures de l'éthique pour Aristote sont donc celles de la démarche humaniste mise au jour dans le corpus étudié ici. Pratique et toujours orientée, l'éthique est aussi politique, si l'on se rappelle que la décision l'est elle-même par essence, et que c'est bien la prise de décision qui fait faire au sujet le mouvement, comme l'écrit Aristote, et l'écart qui lui confèrent toute sa dimension humaine et sa liberté politique dans la cité. Comme l'indique Martha C. Nussbaum, la « sagesse pratique », vertu maîtresse,

¹ Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness – Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986, 292.

² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduction de Richard Bodéüs, Paris : Flammarion, 2004, 100.

³ *Ibid.*, 105.

⁴ *Ibid.*, 294.

rend possible l'action car elle repose sur la décision et la délibération¹. Il apparaît alors qu'en ce sens, l'homme est toujours politique : « to be political is a part of human nature². »

Par ses jeux entre le visible et l'invisible, le champ et le hors-champ, l'image filmique constitue un espace particulièrement riche pour figurer ce mouvement de l'être et de son corps vers l'action et une éthique de la connexion. On peut relire certains plans de l'adaptation que Franco Zeffirelli a donnée de *Jane Eyre* dans ce sens³. Pour rompre avec la monotonie, première caractéristique visuelle du film, dans de nombreuses scènes le corps de Jane est en mouvement, vecteur d'un désir, mouvement du sujet vers l'objet. Zeffirelli filme très souvent un décor statique par un plan fixe, décor et plan dans lesquels pénètre ensuite le corps du personnage. Jane traverse ainsi l'espace du plan pour oser y affirmer la présence de son corps : en arrivant aux portes de Thornfield, filmée en légère contre-plongée, puis dans les deux espaces intérieurs dans lesquels elle entre ensuite⁴. Le lieu est d'abord à l'image, avant que n'y pénètre le corps de Jane. Le metteur en scène choisit le même procédé lorsque Jane rejoint Rochester à la toute fin du film : le bien triste et monotone espace dans lequel est assis Rochester est filmé en plan fixe puis Pilot et Jane entrent dans le plan par la gauche⁵. Déjà leur rencontre était placée sous le signe de cette promesse de rupture de la monotonie par de tels déplacements corporels : filmée en gros plan, Jane sort du cadre pour aller rejoindre l'espace de Rochester à terre, puis à deux reprises, elle pénètre de nouveau dans le plan de Rochester⁶.

On lira dans ces quelques exemples la représentation du désir de faire et d'agir, seul moteur du narratif et guide de l'esthétique du film à ces instants. Bien qu'il s'agisse là d'une adaptation fortement académique, ces moments furtifs sont proches de ce que défend Jean-Louis Comolli dans sa propre théorie pratique d'une éthique filmique. Ses propositions s'inscrivent également dans la continuité de celles avancées par Rancière, pour qui l'écart toujours politique du cinéma lui permet de trouver son esthétique en reconfigurant le monde et les corps⁷. Comolli écrit ainsi que c'est par sa reconstruction incarnée du monde que le film se fait politique :

¹ Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, op. cit., 290.

² *Ibid.*, 349.

³ Pour de premières analyses, voir Laurent Mellet, « Désir et monotonie dans *Jane Eyre* », in Laurent Bury et Dominique Sipièrre, éd., *Jane Eyre – Le roman de Charlotte Brontë et le film de Franco Zeffirelli*, Paris : Ellipses, 2008, 274-285.

⁴ Franco Zeffirelli, *Jane Eyre* (1996, Rochester Films), DVD Lancaster, 2005 [0'26''].

⁵ *Ibid.* [1'45''].

⁶ *Ibid.* [0'37''].

⁷ Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, op. cit.

S'il y a une fonction démiurgique et consolatrice du cinéma, c'est bien parce qu'il ne se satisfait pas de ce qui est déjà là, déjà formé et formulé, et qu'il s'acharne à reconstruire le monde, à le montrer comme encore en construction. C'est l'utopie portée par le cinéma et on peut bien lui donner le beau nom de « politique »¹.

Il s'agira donc pour le cinéaste de résister à la norme et de proposer une autre voie, de s'écarter là encore pour que l'humain triomphe. Cette résistance est en outre ce qui guiderait le spectateur dans son interprétation : « Au cinéma, quelque chose de rebelle résiste en chaque spectateur, et cela aussi est politique². » Paradoxalement, alors que l'écart pourrait être compris comme devant s'opérer par rapport à la figuration, Comolli précise que c'est par l'inscription de ces corps à l'écran que s'incarne la veine politique du cinéma :

Je crois pratiquer un cinéma engagé. C'est-à-dire qui travaille les rapports de force politiques, les prises de conscience, les croyances politiques [...] en confrontant le spectateur à l'inscription des corps vivants des hommes et femmes politiques de ce temps. Contre les médias, je pratique un cinéma de l'incarnation du corps politique. C'est à ce prix que le cinéma peut se dire aujourd'hui politique³.

Par-delà la question de l'engagement et la référence à ses propres productions, Comolli met au jour ici le rôle fondamental joué par le corps humain pour que l'image filmique se fasse politique. Il résume ainsi sa pensée :

Comment le cinéma n'aurait-il pas quelque rapport à la dimension politique ? D'abord, à la manière des légendes et des mythes, le cinéma raconte souvent la même histoire. L'homme seul contre le groupe. C'est le scénario fondamental. Il est politique. Un individu, un homme, une femme, pris dans toute sa singularité, constitué comme sujet, compose avec le groupe ou s'oppose à lui. Ensuite, il semble bien que le cinéma ait été inventé pour filmer le corps humain. Il est l'art figuratif par excellence. Et depuis qu'il est parlant, il nous propose de voir et d'entendre les paroles incarnées dans des corps. La parole incarnée, c'est la parole politique, telle du moins que lui donne forme le cinéma⁴.

De nouveau, la reconstruction résistante du monde à travers la parole politique incarnée a bien une visée : le film doit raconter l'histoire universelle de l'individu dans ou contre le groupe, l'histoire de l'individu en tant que somme de ses actions motivées et plus ou moins autonomes. Comme pour Aristote, les moyens et la fin de cette politique se confondent,

¹ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre – Cinéma, éthique, politique, op. cit.*, 435.

² *Ibid.*, 437.

³ *Ibid.*, 298.

⁴ *Ibid.*, 436.

puisque le film choisit ces bases scénaristiques pour être politique et incarner la parole, et que c'est bien dans et par ces corps politiques que le film alors raconte l'humain. Et Comolli de glisser à son tour de la politique à l'éthique, formulant ainsi la tâche ultime du cinéma : « Installer de l'altérité dans notre place de spectateur pour qu'elle informe et nourrisse notre responsabilité de citoyen¹. » Le film doit donc choisir la voie de l'éthique pour que sa visée politique soit également perçue par le spectateur, qui saura agir à son tour en tant qu'individu.

Les romans de Zadie Smith tissent eux aussi un lien particulier entre la visée téléologique du romanesque et la responsabilité individuelle. Dans *White Teeth*, Samad reformule l'extrait de *Where Angels Fear to Tread* de Forster choisi pour épigraphe du roman : « Our children will be born of our actions. Our accidents will become their destinies. Oh, the actions will remain². » L'action, décidée et motivée ou bien plus accidentelle, j'y reviendrai, détermine donc l'avenir, tout comme le présent n'est plus construit que par les actes passés. Le déterminisme qui se lit ici se teinte donc d'un certain humanisme, car seules les lois de l'action humaine peuvent agir sur le destin.

Ces différentes logiques entre éthique et politique, visée et action, font l'objet d'une synthèse dans la pensée de Ricœur, qui prend souvent appui sur une différence qu'elle rappelle régulièrement entre la morale et l'éthique³. Dans son origine latine, la morale se rapporte à ce que la norme impose. Pour Ricœur, l'éthique, grecque, se distingue avant tout par la définition et la recherche de ce qui est bon, et par les travaux d'Aristote sur sa perspective téléologique. Cette approche se retrouve dans de nombreux travaux de Ricœur, par exemple dans *Soi-même comme un autre*. Il y remet en question la notion de norme morale, la présentant comme devant être nécessairement accompagnée d'une visée éthique, et comme soumise à cette visée puisque la norme perdure avant tout pour que la visée puisse s'y accomplir⁴. Mais c'est dans « Le paradoxe politique » que Ricœur s'emploie, sous l'égide d'Aristote, à démontrer la parenté entre éthique et politique : « C'est par le 'bien-vivre' que politique et éthique s'impliquent mutuellement⁵. » L'implication est telle que Ricœur attribue ensuite à la politique la définition aristotélécienne de l'éthique : « La *spécificité* du politique ne peut apparaître que par le moyen de cette téléologie ; c'est la spécificité d'une visée, d'une intention. Par le bien politique les hommes poursuivent un bien qu'ils ne sauraient atteindre

¹ *Ibid.*, 437.

² Zadie Smith, *White Teeth*, *op. cit.*, 102.

³ Voir par exemple Paul Ricœur, *Lectures 1 – Autour du politique*, Paris : Seuil, 1991, 258.

⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990, 202.

⁵ Paul Ricœur, « Le paradoxe politique », in *Histoire et vérité*, *op. cit.*, 297.

autrement et ce bien est une partie de la raison et du bonheur¹. » La dimension téléologique de l'éthique pour Aristote devient, chez Ricœur, politique.

Chez d'autres penseurs, cette assimilation n'a pas lieu. Le propos se développe alors le plus souvent au profit du politique, pragmatique et réaliste, sur une éthique jamais tout à fait débarrassée de ses oripeaux moralisateurs. Dans *L'Emprise des signes*, par exemple, Jean-Jacques Lecercle évoque la philosophie de Rancière pour rejeter toute validité d'une interprétation éthique de la littérature : « On comprend donc aussi pourquoi le seuil éthique, même dans la conception élargie qu'adopte [Ronald Shusterman], ne convient pas à la littérature, et pourquoi une analyse politique dans les termes de Rancière (qui ne sont ni ceux du marxisme classique ni ceux de Bourdieu) présente des avantages². » C'est parce que la politique selon Rancière est plus proche d'une praxis que Lecercle la préfère à l'éthique. Au rang des avantages qu'il y perçoit, voilà ce qu'il met en avant : « Cette analyse recentre la littérature sur l'exercice, sur la pratique du langage³. »

Pour Ricœur, au contraire, la politique se fait bien pratique de l'éthique : « Le politique prolonge ici l'éthique en lui donnant une sphère d'exercice⁴. » Malgré les analyses divergentes, c'est donc toujours la politique comme praxis, de l'éthique ou non, que l'on retrouve ici d'un théoricien à l'autre. On retiendra donc à ce stade de la réflexion que l'action permise par l'écart, ou bien constituée par l'écart, se structure sur un mode politique, autant qu'elle est d'essence politique puisqu'elle-même praxis et mise en pratique de la connexion que l'écriture humaniste souhaite établir grâce à l'écart. Par ailleurs, en tant que praxis, l'action est aussi politique qu'éthique si l'on choisit de revenir à Aristote, car alors la visée de l'éthique, et pour nous la téléologie de l'écriture humaniste, ne peut être atteinte que par l'exercice de cette visée. En suivant Ricœur, il est enfin possible de retrouver l'écart que nous avons décelé à l'origine de cette dynamique. Pour lui, agir, c'est choisir, et donc exclure. Logiquement, l'action politique ne fait que mettre en abyme cette acception : « Maintenant, que la simplification idéologique soit inévitable, cela ressortit de la finitude essentielle de l'action en général et de l'action politique en particulier. Dans l'action, il faut choisir, donc préférer, donc exclure. La contrainte est plus grande dans le champ politique⁵. »

¹ *Ibid.*, 297.

² Jean-Jacques Lecercle, et Ronald Shusterman, *L'Emprise des signes – Débat sur l'expérience littéraire*, Paris : Seuil, 2002, 240.

³ *Ibid.*, 240. Sur Rancière, voir Laurent Mellet, *Jonathan Coe – Les Politiques de l'intime*.

⁴ Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* (1986), Paris : Seuil, 1998, 444.

⁵ Paul Ricœur, *Lectures I – Autour du politique, op. cit.*, 169.

La portée philosophique de cette nécessité du choix et de l'écart n'est pas sans évoquer les grands principes de l'existentialisme sartrien. On le sait, puisque l'existence précède l'essence, pour être véritablement, l'homme doit se choisir lui-même pour devenir ce qu'il fera : « L'homme est non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence, l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait¹. » Le retour à l'humain est également présent au cœur de cette doctrine, puisque c'est en se créant lui-même que l'homme accède à son essence et à sa condition humaine. Sartre donne l'exemple de l'art et de l'artiste qui n'est que ce qu'il a créé : « il n'y a pas de génie autre que celui qui s'exprime dans des œuvres d'art : le génie de Proust c'est la totalité des œuvres de Proust ; le génie de Racine c'est la série de ses tragédies, en dehors de cela il n'y a rien² ». En tant que philosophie de l'action, l'existentialisme assigne à l'individu l'obligation de choisir et de se choisir pour être, n'étant rien par sa seule existence. Les liens qu'entretient cette philosophie avec les premiers travaux de Sartre, d'obédience plus phénoménologique³, sont nombreux. Une réflexion plus serrée sur le statut de l'action, éthique ou politique, chez Sartre, pourrait ainsi trouver sa place parmi mes travaux qui prennent appui sur Merleau-Ponty et Levinas. Par ailleurs, Sartre souligne bien que si l'existentialisme peut être entendu comme un humanisme, c'est au prix d'une redéfinition de ce dernier : « Mais il y a un autre sens de l'humanisme, qui signifie au fond ceci : l'homme est constamment hors de lui-même, c'est en se projetant et en se perdant hors de lui qu'il fait exister l'homme et, d'autre part, c'est en poursuivant des buts transcendants qu'il peut exister⁴ ». La dimension téléologique de l'existentialisme apparaît ici, et c'est elle qui en fonde le projet humaniste : « ça n'est pas en se retournant vers lui, mais toujours en cherchant hors de lui un but qui est telle libération, telle réalisation particulière, que l'homme se réalisera précisément comme humain⁵. » Enfin, la question de la responsabilité de l'homme pour lui-même, mais surtout pour autrui et envers l'humanité tout entière, est ici centrale. Sartre indique ainsi qu'en se choisissant l'individu engage tous les hommes, formant avec eux une nouvelle connexion que d'autres travaux sur le corpus retenu ici pourraient explorer⁶.

Il s'agirait par exemple de reprendre certaines analyses de l'œuvre de Coe, pour préciser comment et pourquoi l'action est ou non choisie. Coe souligne en effet qu'il n'y a là

¹ Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme* (1946), Paris : Gallimard, 2012, 30.

² *Ibid.*, 52.

³ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant – Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), Paris : Gallimard, 2007.

⁴ Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, 76.

⁵ *Ibid.*, 77.

⁶ *Ibid.*, 31-32.

a priori rien de systématique : « Vous ne trouverez pas beaucoup d’hommes et de femmes d’action dans mes livres¹... » Les erreurs de décision prendraient alors tout leur sens, puisque la décision ne mènerait pas toujours à l’action, ainsi que l’entendait Aristote. Cet humanisme, dont la dimension existentialiste serait alors fragile, révélerait combien la logique mise au jour chez Meredith et chez Forster, celle qui condamne le personnage à créer l’événement de toutes pièces, a partie liée avec les paradoxes de cet événement, qui en effet peut tout autant procéder de l’accidentel et de l’aléatoire.

3 - les paradoxes de l’événement

Dans *What a Carve up!*, Fiona explicite ce que la politique signifie pour Michael :

‘You think you can reduce everything to politics, don’t you, Michael? It makes life so simple for you.’

‘I don’t see what’s simple about it.’

‘Well of course politics can be complicated, I realize that. But I always think there’s something treacherous about that sort of approach. The way it tempts us to believe there’s an explanation for everything, somewhere or other, if only we’re prepared to look hard enough. That’s what you’re really interested in, isn’t it? Explaining things away.’

‘What’s the alternative²?’

La politique a ici pour objectif d’expliquer et de rationaliser les choses. Systématique, elle doit organiser le monde et le rendre plus lisible. Telle est donc pour ce roman la première manière d’être politique autrement que par les références culturelles sur lesquelles il semble s’appuyer, autrement que dans les nombreux visages qu’il propose de la satire, en appliquant à son canevas narratif cette définition de la politique, en liant l’intime au politique à travers cette structure d’ensemble rationalisante. L’explication politique évoque en outre les connexions que mentionne Julian Barnes dans *A History of the World in 10½ Chapters* :

They say I don’t understand things. They say I’m not making the right connections. Listen to them, listen to them and their connections. This happened, they say, and as a consequence that happened. There was a battle here, a war there, a king was deposed, famous men—always famous men,

¹ Caroline Bodin et Élise Guillon, « Jonathan Coe : interview à l’anglaise », *op. cit.*

² Jonathan Coe, *What a Carve up!*, *op. cit.*, 354.

I'm sick of famous men—made events happen. Maybe I've been out in the sun too long, but I can't see their connections¹.

L'explication se fait ici connexion, trop rationnelle et trop facile. Toute l'œuvre de Coe oscille en outre entre deux pôles a priori contradictoires, la programmation et l'explication politiques, et les lois du hasard, de l'aléatoire et des coïncidences, que Barnes repère également dans son histoire du monde : « The history of the world? Just voices echoing in the dark; images that burn for a few centuries and then fade; stories, old stories that sometimes seem to overlap; strange links, impertinent connections². » La même question de l'événement entre explication historique et lois de l'aléatoire est encore au cœur de *Waterland* de Graham Swift, roman dans lequel l'explication est d'abord aussi politique et rationalisante que chez Coe : « Man, the animal which demands an explanation, the animal which asks Why³. » Pourtant, puisque l'on n'explique jamais que ce qui ne va pas ou ce qui se passe mal⁴, dans *Waterland* l'explication historique s'efface également au profit du hasard et de l'accidentel⁵, et se réduit à un leurre herméneutique que Swift rapproche de la notion d'écart : « Because explaining's a way of avoiding the facts while you pretend to get near to them⁶— » L'explication historique de l'événement est ici aussi stérile et trompeuse que la description littéraire de l'événement pour Forster, comme nous l'avons vu (« By describing what has happened one gets away from what happened ».) Chez McEwan, l'explication se présente également sous la forme d'une connexion, impossible dans *The Child in Time* : « Stephen stood on the edge of a minor road in Kent on a wet day in mid-June, attempting to connect the place and its day with a memory, a dream, a film, a forgotten childhood visit. He wanted a connection which might begin a process of explanation and allay his fear⁷. » L'événement se dérobe là encore, dissimulé derrière les nouveaux leures d'une explication illusoire et d'une connexion chimérique entre l'espace et le temps⁸.

Chez Coe, voici comment Lawrence envisage son existence, bien plus que son essence, donc, dans *A Touch of Love* : « My life has been a chain of accidents, and I would

¹ Julian Barnes, *A History of the World in 10½ Chapters*, op. cit., 97.

² *Ibid.*, 242.

³ Graham Swift, *Waterland* (1983), Londres : Picador, 2008, 111. Sur le motif du vide dans ce roman, voir Georges Letissier, « La hantise du rien comme envers de l'H/histoire chez Graham Swift : *Waterland* et *Ever After* », in *Études britanniques contemporaines* 42, juin 2012, 95-110.

⁴ *Ibid.*, 170.

⁵ *Ibid.*, 112.

⁶ *Ibid.*, 170.

⁷ Ian McEwan, *The Child in Time* (1987), Londres : Vintage Books, 1992, 59.

⁸ C'est pourtant ce type de connexion entre espace et temps que nous décèlerons plus loin dans le procédé d'adaptation filmique.

have it no other way¹. » Il est tout à fait possible de lire ces romans comme de tels exemples de narrations simplement constituées de coïncidences. Pourtant l'intrigue de *What a Carve up!*, par exemple, repose sur des coïncidences qui ne sont que des leurres². Les coïncidences n'excluent pas la structure romanesque ni la dimension politique et explicative de la narration — elles en constitueraient même toute l'essence. Ainsi, de *The Rotters' Club* à *The Closed Circle*, Coe met en pratique la définition de la politique comme *scheduling* et explication, que l'on trouve dans *What a Carve up!* Contrairement aux ouvertures mystérieuses de *The House of Sleep*, ce roman casse l'illusion des coïncidences, puisqu'il choisit de politiser davantage encore les intimités fragiles du premier tome, et de commenter, après les avoir expliquées, ses fausses coïncidences.

Toutefois, l'ambiguïté demeure puisque ces explications, rejetées par Ben, ne font que souligner combien l'événement n'était rien d'autre qu'une coïncidence dénuée de sens :

'I thought it was a miracle,' said Benjamin, as if he hadn't heard her. 'But there are no such things as miracles. Just random sets of circumstances, intersecting in ways that make no sense.'

'But it *did* make sense, for you...'

'Just chaos,' he continued, rising to his feet. 'Chaos and coincidence. That's all it is³.'

Comme nous le verrons, les contraires s'annulent ou se réconcilient déjà, l'explication rationnelle de l'événement miraculeux étant ici interprétée par Ben comme une confirmation de la simple coïncidence qui le guida. Politique ou fortuit, l'événement devra cependant faire sens sur un plan narratif, puisqu'il constitue le premier matériau du *patchwork* imaginé par Coe.

The Rain before it Falls hésite entre ces deux extrêmes. Rosamond définit ainsi la raison de ses longs enregistrements et de ses descriptions d'images à l'intention de Imogen : « There was a reason for this. (There is a reason for everything, in case you haven't learned it yet, in your short life. In fact, the story I am trying to tell you will demonstrate as such—if I tell it properly⁴.) » Pourtant : « sometimes things happened for no reason⁵. » Rosamond finit ainsi par croire aux coïncidences irrationnelles : « But perhaps there isn't a right order, anyway. Perhaps chaos and randomness are the natural order of things. I sometimes think

¹ Jonathan Coe, *A Touch of Love*, op. cit., 97.

² Voir Laurent Mellet, *Jonathan Coe – Les Politiques de l'intime*, 95.

³ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, op. cit., 178.

⁴ Jonathan Coe, *The Rain before it Falls*, op. cit., 50.

⁵ *Ibid.*, 175.

so¹. » Dans ses dernières pages, le roman se fait plus pessimiste avec l'effondrement brutal des illusions de Gill. Soudain la possibilité d'une structure (politique) à même d'expliquer les coïncidences (intimes) n'est plus, et Gill constate avec amertume que la vie suit son cours sans logique aucune, sans *pattern* ni véritables coïncidences :

Then scattered thoughts began shooting through her mind, rapidly, at random.

A dog that ran away, inexplicably. First Beatrix in pursuit, then Imogen. Grandmother and granddaughter, almost fifty years apart...

The Auvergne: Rosamond imagining that she would arrive there when she died. Gill herself travelling there with her husband, and then driving alone along an empty road. A blackbird thudding into her windscreen, a horrible intimation of death... [...]

Nothing was random, after all. There was a pattern: a pattern to be found somewhere... [...]

Gill hung up and stood in the centre of the kitchen, giddy, her thoughts still spiralling. A patchwork, made up of... coincidences? Was that what they were? If only she could stand back, see the design more clearly. But if anything it was getting fainter, already. [...] Surely she was being offered something more precious beyond belief, some supreme revelation. There was *meaning* in all this... [...] and in that stretched instant she felt the promise of revelation curl, evaporate and vanish; watched in despair as it slipped for ever through her mind's grasping fingers. Even before she heard her daughter's first, broken words, she knew that it was too late. The pattern she had been searching for had gone. Worse than that—it had never existed. How could it? What she had been hoping for was a figment, a dream, an impossible thing: like the rain before it falls².

Coe confère bien ici à la littérature, et à elle seule, la possibilité de créer ces *patterns* et de donner un sens aux coïncidences. La conclusion de *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* évoque une logique semblable. Dans la conviction du personnage principal, avant qu'il n'apprenne qu'il n'est précisément qu'un personnage de papier et que son histoire doit s'arrêter avec la fin du roman, que tout ce qui lui est arrivé n'est qu'une succession d'heureuses coïncidences, ce livre reprend les interrogations des précédents et révèle la portée métatextuelle des conclusions de *The Rain before it Falls* :

what I found myself telling her didn't feel much like a proper story at all, any more, just a series of random, unconnected episodes: encounters, mainly, encounters with strange and unexpected people who had all done something, in small ways, to change the course of my life over the last few weeks³.

¹ *Ibid.*, 224.

² *Ibid.*, 276-278.

³ Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, *op. cit.*, 327.

Tous ces événements, parfois forcés et improbables, constituent bien une réflexion sur la logique narrative des coïncidences et de l'aléatoire. Plus généralement, Coe semble indiquer que l'aléatoire ne se réduit pas aux coïncidences, et qu'une part non négligeable doit lui être accordée au sein de l'écriture humaniste sur laquelle nous nous interrogeons ici¹. Trop de visée et de perspective téléologique deviendrait alors sclérosant et contre-productif dans le cadre d'un retour à l'humain.

On retrouve cette même idée dans le travail de Zadie Smith, notamment dans *White Teeth*². Le roman s'ouvre sur un choix peu motivé : « Approaching a forked road, he slows down, checks his undistinguished face in the wing-mirror, and quite indiscriminately chooses a route he's never taken before³ ». La prise de décision devient illusoire, comme dans ce pléonasme qui a pour but de souligner que rien ne se choisit réellement : « This was a decided-upon suicide⁴ ». Dans ce roman, la décision individuelle est vaine, et si décision il y a, elle n'est pas prise par le personnage de fiction : « Somewhere, somehow, by somebody, it had been decided that he would live⁵ ». Dépossédé de toute liberté de décision et d'action, le personnage ici ne crée plus l'événement, qui advient par accident pour que la « collision », ou la connexion, ait lieu. C'est en ces termes que Archie rencontre sa future femme Clara : « the entirely random, adventitious collision of one person with another. Something happened by accident. That accident was Clara Bowden⁶ ».

L'individu conserve toutefois la possibilité de susciter l'accident et l'aléatoire pour que l'événement se produise. Singulièrement, c'est en choisissant l'écart que cette action, aussi minime soit-elle, peut advenir. S'écarter pour créer un espace dans lequel l'aléatoire est susceptible de mener à l'événement, et à la connexion : voilà la logique suivie par Millat, à son corps défendant, dans les dernières pages du roman. Il pense alors pouvoir rejoindre aisément Trafalgar Square en empruntant la ligne de métro Jubilee. Mais un problème sur le réseau le contraint à prendre la correspondance pour la ligne Bakerloo à la station Baker

¹ Et ce, jusque dans la conception du roman, qui doit parfois perdre de vue toute idée de finalité et de fin : « So certainly, *What a Carve up!*, *The Rotters' Club* and *The Closed Circle*, which are this one long narrative, were heavily pre-planned and the conclusions of the books were already in my head when I started to write them. In fact with those books I started with the endings and then worked towards them. Personally I think *The Closed Circle* suffered a little bit from that idea [...]. That is part of the peril of organising your material too closely but it tends to be what I do. » In Vanessa Guignery, ed., *Novelists in the New Millennium. Conversations with Writers*, op. cit., 39.

² Voir Laurent Mellet, « 'Just keep on walking in a straight line': allowing for chance in Zadie Smith's overdetermined London (*White Teeth*, *The Autograph Man* and *On Beauty*) », op. cit.

³ Zadie Smith, *White Teeth*, op. cit., 18.

⁴ *Ibid.*, 3.

⁵ *Ibid.*, 4.

⁶ *Ibid.*, 23.

Street. Millat voit d'un mauvais œil cet écart imposé : « He had been more certain when he began, imagining the journey as one cold sure dart on the Jubilee Line: Willesden Green → Charing Cross, no changing of trains, not this higgledy-piggledy journey; just a straight line to Trafalgar [...]. He would be emboldened by it¹ ». L'écart remplace le déplacement selon une ligne droite, motif récurrent dans ce roman qui prône donc cet écart pour que se résolvent les conflits lors d'événements inattendus et accidentels. *The Buddha of Suburbia*, de Hanif Kureishi, écrit dix ans auparavant, et auquel le premier roman de Smith fut souvent comparé pour la manière dont il poursuit le propos de Kureishi sur l'Angleterre multiculturelle de la fin du vingtième siècle, se construit lui aussi sur la récurrence de déplacements dans Londres. Ceux-ci se distinguent par leur caractère vital, répondant aux désirs d'ailleurs formulés par le narrateur dans les premières pages : « Englishman I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere. [...] I always wanted to be somewhere else, I don't know why². » Dans ce roman, le déplacement correspond moins à l'écart qu'il ne renvoie à la toute-puissance de l'aléatoire évoquée plus haut. Pour ne donner qu'un exemple :

So after all this I felt I was ready to retire. There was nothing I particularly wanted to do. You didn't have to do anything. You could just drift and hang out and see what happened, which suited me fine [...]. So I was racing through South London on my bike, nearly getting crushed several times by lorries, head bent over the dropped handlebars, swiftly running through the ten Campagnola gears, nipping through trafic, sometimes mounting the pavement, up one-way streets, breaking suddenly, accelerating by standing up on the pedals, exhilarated by thought and motion. My mind was crawling with it all³.

Le passage est ambigu, s'ouvrant et se refermant sur la passivité du héros, qui refuse d'agir et attend que les événements surgissent. En revanche, le mouvement chaotique et dangereux, fondé sur de nombreux écarts et prises de risque, est ici associé à ce refus de l'action. Paradoxal, l'événement ne surgit plus de l'action du personnage, mais semble dépendre d'une activité, d'un mouvement de celui-ci, même sans but précis. C'est bien la question de la fin que l'on retrouve ici en effet, et le mouvement en forme d'écart se veut créateur d'un accident qu'une simple passivité ne saurait garantir.

Dans *White Teeth*, la visée de l'écart est encore plus proche de l'hypothèse que nous développons ici. La connexion apparaît en effet comme le seul but recherché de l'écart. Tels

¹ *Ibid.*, 503.

² Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, Londres : Faber and Faber, 1990, 3 et 5.

³ *Ibid.*, 63.

Londoniens y apparaissent comme toujours à la recherche d'une connexion grâce aux rencontres fortuites : « for seeing connections in the random¹ ». Encore plus clairement qu'auparavant, ce sont bien ici l'aléatoire et l'accidentel permis par l'écart, seule action encore valide, qui mènent à la rencontre de l'autre et à la connexion. Il est alors tout à fait logique que lorsque Samad, qui a déjà fait l'expérience d'une rencontre désagréable avec le personnage de Mad Mary, souhaite éviter celle-ci dans la rue, il évite de la regarder et choisisse la ligne droite pour se garder de l'écart et de la rencontre : « 'For your own safety, don't look [...]. Just keep on walking in a straight line. I had no idea she travelled this far into Harlesden².' » En recourant à la preuve par l'inverse, ces lignes écrivent que seul le mouvement de côté permet la rencontre aléatoire des êtres, simple événement que l'individu peut encore espérer pouvoir susciter.

Le cheminement des héros forstériens vers davantage d'individualité et d'autonomie se structure lui aussi sur une certaine part d'aléatoire, alors synonyme de liberté des personnages. L'aléatoire, l'incertain, le hasard, deviennent l'objet de la quête, comme dans ce passage de *Howards End* :

Helen pushed her way out during the applause. She desired to be alone. The music had summed up to her all that had happened or could happen in her career. [...] The notes meant this and that to her, and they could have no other meaning, and life could have no other meaning. She pushed right out of the building³

Helen cherche bien à s'échapper pour suivre une autre voie que celle du déterminé. En mettant en avant le rôle de l'aléatoire, la description redouble l'idée qu'il s'agit là encore de sortir du cadre et de s'écarter, après que l'aléatoire a clairement signifié que nul événement n'est encore à espérer. Dans *A Room with a View*, la rencontre et la future connexion entre Lucy et George s'écrivent ainsi en termes d'événement presque accidentel. Lorsqu'elle arrive sur la Piazza della Signoria, Lucy se plaint de la monotonie de sa vie : « Nothing ever happens to me⁴ ». Dans les paragraphes suivants, autour de l'incident dont Lucy est témoin, le verbe est répété à plusieurs reprises pour faire glisser l'incident vers la rencontre accidentelle : « Then something did happen. [...] Mr George Emerson happened to be a few paces away

¹ Zadie Smith, *White Teeth*, op. cit., 174.

² *Ibid.*, 175.

³ E. M. Forster, *Howards End*, op. cit., 29.

⁴ E. M. Forster, *A Room with a View*, op. cit., 38.

[...]. ‘It has happened’, [George] repeated, ‘and I mean to find out what it is¹.’ » Ces passages semblent signifier que c’est George qui « arrive » ici à Lucy, et que lui seul peut tirer les conclusions de l’incident, celles consistant à vouloir vivre pleinement et honnêtement. Le texte joue ainsi sur la polysémie du verbe anglais, qui insiste autant sur l’action et l’événement, que sur la part de hasard et d’accidentel que cet événement peut comprendre. En outre, à la lecture de ce passage, on pense à cette autre rencontre littéraire inattendue entre Jane et Rochester dans *Jane Eyre*. Avant qu’un accident, déjà, ne soit au cœur de cette rencontre, l’ennui et le besoin d’action étaient présents dans les mots de la narratrice : « It is in vain to say human beings ought to be satisfied with tranquillity: they must have action; and they will make it if they cannot find it². » Quelques lignes plus loin, après ses propres pérégrinations à l’écart de Thornfield, Jane rencontre Rochester, suscitant donc peut-être l’événement par son unique désir que quelque chose lui arrive enfin. Jane en clôt ainsi la narration : « The incident had occurred and was gone for me; it *was* an incident of no moment, no romance, no interest in a sense; yet it marked with change one single hour of a monotonous life³. » Ainsi, si la rencontre demeure accidentelle, et malgré les dénégations ici formulées, l’événement a priori fortuit, et peut-être occasionné par les chemins de traverse empruntés par Jane, ouvre déjà la voie à la connexion. Par ailleurs, on remarque qu’à l’instar de George dans le roman de Forster, c’est ici Rochester qui prend pleinement conscience des enjeux et de la signification de la scène. Ce motif se retrouve également sous la plume de McEwan, par exemple dans *The Comfort of Strangers*⁴ ou *Enduring Love*, roman dans lequel la rencontre entre Jed et Joe rappelle celle des futurs amants dans *A Room with a View* à travers les mots choisis par Jed :

‘Something’s happened,’ he said.
 He wasn’t going to continue, so I said, ‘What’s happened?’
 He breathed in deeply through his nose. He still would not look at me.
 ‘You know what it is,’ he said sulkily.
 I tried to help him. ‘Are we talking about the accident?’
 ‘You know what it is, but you want me to say it⁵.’

De tels paradoxes de l’événement et de la rencontre sont au cœur de l’éthique telle que l’envisage Alain Badiou, pour qui : « L’éthique n’existe pas. Il n’y a que l’éthique-*de* (de la

¹ *Ibid.*, 39 et 41.

² Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1848), New York et Londres : Norton, 2001, 93.

³ *Ibid.*, 98.

⁴ Ian McEwan, *The Comfort of Strangers* (1981), Londres : Vintage Books, 2006, 51.

⁵ Ian McEwan, *Enduring Love*, *op. cit.*, 62.

politique, de l'amour, de la science, de l'art)¹.» Autour de ces quatre domaines d'actualisation de l'éthique, Badiou propose une éthique des vérités. L'événement vient alors combler un vide, j'y reviendrai, et dicter une fidélité afin qu'advienne la vérité. Badiou insiste sur le rôle de l'action à accomplir non plus pour créer l'événement, mais pour y être fidèle :

De quelle « décision » s'origine alors le processus d'une vérité ? De la décision de se rapporter désormais à la situation *du point de vue du supplément événementiel*. Nommons cela une *fidélité*. Être fidèle à un événement, c'est se mouvoir dans la situation que cet événement a supplémenté, en *pensant* (mais toute pensée est une pratique, une mise à l'épreuve) la situation « selon » l'événement. Ce qui, bien entendu, puisque l'événement était en dehors de toutes les lois régulières de la situation, contraint à *inventer* une nouvelle manière d'être et d'agir dans la situation².

Pour Badiou, l'événement, tel le dissensus pour Rancière, fait advenir une autre réalité, et s'impose en tant que supplément à la norme. En lui étant fidèle, en le reconnaissant comme bouleversement du monde et en agissant selon une logique qui désormais le prend en compte, l'individu permet donc à une nouvelle vérité de prendre forme. La vérité est tout autant ce que la fidélité produit que le processus qui se dégage des nouvelles actions induites par la fidélité³ : on retrouve alors Aristote et l'équivalence entre la pratique et la vertu, entre l'action et la visée. Ici, la conduite dictée par l'événement devient la visée de l'éthique et de la fidélité. Dans de futurs travaux, je souhaite explorer plus avant les enjeux narratifs et fictionnels d'une telle définition de l'éthique, notamment dans les liens qu'elle entretient avec la politique, et cela dans la pensée même de Badiou. Dans *Peut-on penser la politique ?*, ce dernier évoque la fiction « du rassemblement, du lien, du rapport⁴ » qu'entretient le politique, et identifie « le temps politique réel » dans « le futur antérieur » : « C'est dans la double dimension de son antériorité et de son avenir que ce temps implique l'organisation⁵. » La connexion par le politique, et la visée propre à sa dimension narrative, semblent bien présentes dans la réflexion de Badiou, aux côtés du rôle joué par le vide, dans la manière dont il appelle l'événement à venir le combler. Comme je le montrerai plus loin, c'est peut-être la littérature du trauma, et les connexions qu'on y trouve entre le vide et la narration de soi, entre l'accident et l'aléatoire, qui se prête le mieux à une telle lecture éthique et politique. Il convient à présent d'interroger ces structures du vide, elles-mêmes appelées et construites par

¹ Alain Badiou, *L'Éthique – Essai sur la conscience du mal*, op. cit., 53.

² *Ibid.*, 68.

³ *Ibid.*, 99.

⁴ Alain Badiou, *Peut-on penser la politique ?*, Paris : Seuil, 1985, 15.

⁵ *Ibid.*, 107.

les dynamiques de l'écart, et les nouveaux enjeux qu'elles fixent à l'écriture humaniste et à la connexion que celle-ci se donne pour but d'atteindre.

III - DE L'ÉCART AU VIDE : LES LEURRES DE LA SUTURE

1 - écarter pour faire le vide

Lorsque l'écriture s'écarte du personnage ou évite l'événement, on peut déceler dans cet écart l'émergence d'un manque et l'instauration du vide en lieu et place de ce que la fiction semblait promettre de représenter. On songe ici aux figures de l'ellipse temporelle et de la paralipse narrative, notamment chez Forster. Dès *Where Angels Fear to Tread*, le narrateur a souvent recours à ce raccourci diégétique chaque fois qu'a lieu un événement attendu par un protagoniste ou par le lecteur. Ainsi on ne lira rien de l'enlèvement du bébé de Lilia et Gino par Harriet, qui causera la mort de l'enfant. Le chapitre suivant s'ouvre sur le prolongement de cette information lacunaire et de cet acte invisible, en insistant sur le mystère qui y demeure attaché : « The details of Harriet's crime were never known¹. » Cet événement se sera donc déroulé hors-champ, ne donnant à voir, à lire, que ses tragiques conséquences, et ne bénéficiant d'aucune explication dans la suite de la narration. Au chapitre 3 de *The Longest Journey*, la visite de Rickie chez sa tante, Mrs Failing, ne se matérialise pour le lecteur que dans l'interstice, le blanc textuel par lequel la narration passe cet événement sous silence². Plus loin le roman établit un semblable raccourci temporel à propos du mariage de Rickie et d'Agnes : « Meanwhile he was a husband. Perhaps his union should have been emphasized before³. »

Dans ces exemples, la logique qui présentait l'écart et l'événement comme étant créés par le personnage, gage de son autonomie, cède la place à des stratégies textuelles dont la visée est d'occulter l'événement, ou d'en réduire la signification. Mis à l'écart, l'événement ne se lit plus, et trace les contours d'un vide qui le supplante dans le récit. Cette dimension de l'écriture forstérienne n'est pas sans rappeler le procédé lié à la rétention et la volonté de ne rien dire ni montrer. Dans chaque cas, il ne s'agit ni d'une donnée ni d'un présupposé stylistique, mais bien d'une caractéristique construite par le texte, et dont la récurrence est soulignée par de nombreuses réflexions à caractère métafictionnel de la part du narrateur. En outre, on passerait ainsi de la rétention au vide en décelant dans la mise à l'écart de tous ces

¹ E. M. Forster, *Where Angels Fear to Tread*, op. cit., 121.

² E. M. Forster, *The Longest Journey*, op. cit., 32.

³ *Ibid.*, 167.

éléments un même procédé d'exclusion et de mise en relief de l'absence. Cette dimension est mise en abyme dans l'*incipit* de *Howards End*, qui se veut descriptif de la maison et de ses habitants les Wilcox, mais qui, par son organisation syntaxique, écrit plutôt l'invisibilité du lieu :

It isn't going to be what we expected. It is old and little, altogether delightful—red brick. [...] That isn't all the house really, but it's all that one notices—nine windows as you look up from the front garden. [...] Oh, the beautiful vine leaves! The house is covered with a vine. I looked out earlier, and Mrs Wilcox was already in the garden. She evidently loves it. [...] I am going to wear [omission]. Last night Mrs Wilcox wore an [omission], and Evie [omission]¹.

Malgré la présence dans le texte de quelques informations sur le lieu et sur les autres personnages du roman, le ton général est celui du flou, de l'à-peu-près, comme si *Howards End* se refusait d'abord à toute définition. Les passages descriptifs deviennent de simples impressions de la part de Helen, les détails ne sont pas donnés, sont même « omis », peut-être volontairement exclus du texte. La première image qui se dessine de *Howards End* est faussement descriptive et rend son objet encore plus invisible, masqué par la rétention d'information autant que par l'instauration d'un vide sur la page, matérialisé par ces omissions entre crochets.

Il s'agit en effet de construire et d'ériger ce vide en principe narratif. Toujours dans *Howards End*, le vide et l'extinction menacent un excès sensoriel. J'ai ainsi montré comment le personnage de Margaret passe dangereusement des richesses de la synesthésie à la sécheresse de l'anesthésie². La profusion conduit au vide des sens et aux sensations manquées. Dans les adaptations proposées par Ivory, le même glissement de l'excès vers le vide se dessine. Ces films peuvent sembler très picturaux dans la manière dont ils offrent une image définie et délimitée par un cadre qui la fait se suffire à elle-même. Le plan cinématographique se rapproche alors du tableau et du statique³, comme dans *A Room with a View* lorsque les hommes arrivent au Sacred Lake et que l'image rappelle les paysages de Constable⁴. Toutefois cette image picturale va de pair avec une image plus théâtrale. Ivory choisit plusieurs fois la mise en abyme, la mise en spectacle de telle scène, redoublant ainsi la

¹ E. M. Forster, *Howards End*, *op. cit.*, 3 et 4.

² Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, *op. cit.*, 167.

³ Voir par exemple la famille de Maurice dans l'encadrement d'une porte-fenêtre ou d'autres surcadrages à l'écran : James Ivory, *Maurice*, *op. cit.* [0'19''] et [1'25''].

⁴ James Ivory, *A Room with a View* (1986, Merchant Ivory Productions), DVD Universal Pictures, 2001 [1'01''].

question du visible, par exemple lors de la rencontre des Emerson et de Cecil à la National Gallery¹, qui n'a plus lieu devant une peinture de Signorelli, mais contre *La Bataille de San Romano* de Paolo Uccello. Les trois protagonistes apparaissent collés contre la toile. La caméra refuse toute profondeur de champ. Seules quelques silhouettes passent au premier plan, regardant avec nous les trois hommes contre le tableau. Ici Ivory donne à voir plus que le roman, et souligne les enjeux diégétiques de la scène. Par une mise en abyme très théâtrale du visible, le plan n'est plus qu'un décor à regarder. Cette esthétique est pourtant chargée de sens, et la violence du tableau d'Uccello contamine ironiquement l'espace du cadre : les deux amants de Lucy se font face comme dans un duel, prêts, eux aussi, à se battre pour son amour.

Dans *Maurice*, la théâtralité semble l'emporter sur la picturalité de l'image lorsque le procès de Risley s'insère de manière très théâtrale dans le film² : Maurice et Clive assistent à un concert, la lumière s'éteint, on applaudit, et le contrechamp sur le regard des deux hommes ne filme pas le concert en question, mais le procès, comme si c'était là ce à quoi ils assistaient. Ivory filme d'abord les jurés, les curieux venus entendre le verdict, puis Risley et le juge. Peut-être le piano qui couvre la scène est-il celui que Maurice et Clive entendent au concert. Le procès est ainsi filmé comme un pur spectacle, et de nouveau cet ajout au roman devient l'occasion de souligner le regard et la question du visible.

Ici l'antagonisme entre l'excès et le vide n'est qu'apparent³. L'ancrage de ces plans dans le visible n'est plus spécifiquement cinématographique, et le recours au pictural ou au théâtral signale une esthétique qui fait le choix d'un modèle de représentation plus statique. Si l'esthétique de l'excès semble au contraire indiquer une logique de remplissage du cadre, la picturalité de l'image ne résout pas la question de la représentation cinématographique. Elle la réduit à un autre type de représentation, et soulève un autre antagonisme, entre peu de visuel (l'image est « simplement » un tableau ou une scène théâtrale), et trop de visuel (le tableau ou la scène ne représentent pas le passage du roman, mais l'illustrent). Les exemples étudiés précédemment peuvent se lire de ces deux manières, Ivory péchant soit par une esthétique de l'artifice et du faux, soit au contraire par excès d'illustration et de visibilité gratuite. La question du vide resurgit alors dans le style retenu par Ivory pour adapter une œuvre littéraire à l'écran. Entre illustration maniérée et recours à l'image autre que cinématographique, l'adaptation de l'écriture humaniste écarterait ainsi certains des enjeux de celle-ci, pour

¹ *Ibid.* [0'57''].

² James Ivory, *Maurice*, *op. cit.* [0'45''].

³ Sur cette question, j'ai proposé de travailler sur le trompe-l'œil et le trop-plein. Voir Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, *op. cit.*, 239.

préférer un académisme qui passerait aussi sous silence la construction narrative du vide propre au style de Forster.

Dans mon article sur la rétention et la compensation dans *What a Carve up!*, j'ai souligné la façon dont ce roman se construit sur l'absence programmée d'un personnage et de son corps¹. Le vide se crée sur la page par l'absence du corps de Godfrey, ainsi que par celle nécessaire aux plaisirs oculaires et solitaires de Thomas Winshaw, qui se contente d'épier les corps qu'il désire, sans jamais envisager un seul instant les toucher². On songe ici à la figure du vide au cœur de la philosophie de l'éthique proposée par Levinas : « La relation avec Autrui, me met en question, me vide de moi-même et ne cesse de me vider en me découvrant des ressources toujours nouvelles³. » Les relations complexes entre les personnages de ce roman prennent-elles un visage éthique grâce à la disparition de ce premier corps, et au mystère qui l'entoure ? Lorsque la narration revient sur les jours qui ont précédé la mort de Godfrey, c'est pour mieux écrire un personnage invisible et silencieux⁴. Il en est de même quand sa présence est évoquée par Henry dans son journal⁵ : le peu d'indices que le roman nous offre ne servent qu'à construire un vide séminal autour duquel gravitera l'intrigue. Comme chez Forster, ce vide se structure sur le modèle du secret, de la rétention et de l'analité : « [Godfrey] had a long and private interview with Lawrence in the brown study. No details of their discussion will ever be known⁶ ». Les exemples d'enfermement de protagonistes trop dangereux sont nombreux, autre figure de cette logique de la rétention et du vide ainsi construit dans la diégèse par l'exclusion et la mise à l'écart⁷.

Le vide est également chez Coe celui des sentiments, celui qui reste après que tous les sentiments ont disparu. Dans le rêve prémonitoire de sa fin tragique, Michael imagine son corps telle une coquille vide : « I am hollow, my body is an empty shell, my mouth is open and everything that was inside me has been left way behind, way up in the sky⁸ ». Nombreux sont les autres personnages qui disparaissent et qui créent le vide dans ces romans. Dans *The Closed Circle*, tant que Malvina ignore que Ben est son père, l'absence d'une figure paternelle

¹ « From a missing brother to reconstructive fiction: retention and excessive compensation in *What a Carve up!* (Jonathan Coe) », en cours de publication dans la revue *In-between*.

² Jonathan Coe, *What a Carve up!*, *op. cit.*, 13.

³ Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris : Librairie Générale Française, 1972, 49.

⁴ Jonathan Coe, *What a Carve up!*, *op. cit.*, 5.

⁵ *Ibid.*, 119-121.

⁶ *Ibid.*, 5.

⁷ Mise à l'écart de ses parents et de Tabitha par Lawrence, mais aussi celle de Michael par lui-même : *Ibid.*, 5, 7, 91 et 145.

⁸ *Ibid.*, 166.

est vécue tel un vide abyssal¹, que Ben rejoue inconsciemment en choisissant de disparaître une nouvelle fois sans donner aucun signe de vie dans la dernière partie du roman. Donald Crowhurst avait volontairement disparu de la surface du globe, hors de portée de l'humanité, devenant un mythe par son absence, tout comme Sim doit lui aussi s'effacer malgré lui à la fin de son propre voyage dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*.

Le vide qui émerge de la mise à l'écart de Godfrey Winshaw se voit compensé par un réseau de références à la vision, dans ses excès ou bien ses échecs. Contrairement à la possibilité, suggérée plus haut, d'une nouvelle connexion éthique à partir de ce vide, lorsque Mark, le fils de Godfrey, revoit furtivement sa mère après des années de séparation, le texte insiste sur l'échec visuel de ces retrouvailles, et sur l'absence de toute connexion :

Almost at once she noticed the man leaning against the bonnet of his car and staring at her. She stood up and looked at him, shielding her eyes against the sun. She recognized him now, but didn't move, didn't wave, didn't call out his name; just returned his impassive gaze. There were hollow spaces where his eyes should have been².

Le vide remplace les yeux, et l'échange de regard annule la connexion. On songe alors à cette autre singularité commune aux deux auteurs : l'écart de la description et l'aveu d'un malaise permanent avec tout ce qui relève du visuel. Forster évoquait cela au sujet de *A Passage to India* : « No, I am too unvisual to [pre-figure a shape to my novels]³. » La similitude avec ce que Coe confie à Vanessa Guignery est frappante : « I am not visual at all⁴ ». L'écart du visuel serait donc bien à l'origine du vide, qui en prend la place. D'autre part, ce vide était déjà très forstérien dans ce roman, comme l'indiquent les attentes démesurées de Phoebe : « 'There was this sort of—empty space, inside me, where I used to paint, and I was looking for something to fill it: *someone*, I should say, because I was longing just to find a picture—any picture—which would leap out at me and suddenly... *connect*⁵.' » Enfin, de nouveaux échos de Forster se font entendre chez Coe autour de l'association du vide et de la panique, par exemple quand Robert, dans *The House of Sleep*, découvre la relation de Sarah avec Veronica : « he was in freefall, plummeting towards a limitless chasm. [...] Panic engulfed him. [...] The chasm opened again: twice as wide, and blacker than he would have

¹ Jonathan Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 422.

² Jonathan Coe, *What a Carve up!*, *op. cit.*, 381.

³ In Kay Dick, ed., *Writers at Work: The Paris Review Interviews* (1957), Harmondsworth : Penguin, 1972, 7-16, 12.

⁴ In Vanessa Guignery, ed., *Novelists in the New Millennium. Conversations with Writers*, *op. cit.*, 36.

⁵ Jonathan Coe, *What a Carve up!*, *op. cit.*, 201.

thought possible¹. » Comment ne pas songer ici au fameux « panic and emptiness » que l'on retrouve tout au long de *Howards End*, oxymore qui qualifie, entre autres choses, les attentes confuses de Helen Schlegel ? Dans ces émotions violentes de Robert, la chute se conjugue pareillement à l'excès propre à la panique ainsi qu'à l'image du vide. On retrouve également l'étouffement de l'information déjà signalé dans l'incipit de *Howards End*, au sein d'une des conversations intercalées entre Sarah et son analyste :

ANALYST: ...I have the impression that you're holding something back.
ANALYSAND: I'm not holding anything back. I just don't remember much about it, to be honest.
ANALYST: There's a fine line between forgetting an event, and suppressing the memory of it.
[ANALYSAND's response unrecorded².]

Puisque le souvenir est oublié, occulté ou refoulé, le texte ne nous y donne aucun accès, créant de nouveaux vides narratifs marqués par une lisibilité de l'absence. Dans *The Novel Now*, Richard Bradford propose de faire du vide temporel et informatif, et donc de l'ellipse autant que de la paralipse qui séparent le second volet du diptyque du premier, *The Rotters' Club*, l'espace signifiant pourquoi les adolescents encore idéalistes que nous laissons à leur sort en 1979, sont dans *The Closed Circle* des adultes dévorés par l'ambition ou par un sentiment d'échec, vingt ans après³. Ce vide narratif, imaginativement comblé par ce que le lecteur de Coe sait des années Thatcher et Major, permettrait le lien entre les deux opus, affinerait la « caractérisation » et compléterait le tableau de l'Angleterre des années 1970 à nos jours. L'analyse nous semble convaincante, et évoque ce que Coe révélait en 2004 de la structure d'ensemble du diptyque :

Initially, Coe's sequence of fiction was to be an even more ambitious project. When he had the first stirrings of an idea for his great Brummie novel, it was going to be six novels, and his tentative model was Anthony Powell's *A Dance to the Music of Time*. Somewhere along the way, he decided it would be better to knock out the middle four books and just write volume one and volume six.

'I like the idea of a big caesura between the narratives, a space which readers can fill in with their own speculative history,' he says. 'It's a kind of diptych, or a trilogy in two volumes, or a roman fleuve with bits missing.'
[...]

In many ways, this is the defining characteristic of our times, Coe suggests. It is said of Paul in the book that he 'lives by discontinuities'. 'That

¹ Jonathan Coe, *The House of Sleep*, op. cit., 90-91.

² *Ibid.*, 227.

³ Richard Bradford, *The Novel Now – Contemporary British Fiction*, Malden : Blackwell, 2007, 43-44.

sentence,' Coe says 'could equally apply to the government, the fact that it has brutally cut all ties with the party it was in the 1970s and 1980s. People confuse that lack of continuity with radicalism. But we are entitled to look for continuity in politics. It lets us know where we are'¹.

C'est toutefois par une nouvelle liberté accordée au lecteur (« their own speculative history »), en légère contradiction avec l'hypothèse de Bradford, que l'écart et le vide construisent une nouvelle connexion possible entre le lecteur et le texte. Aussi le vide n'est-il pas toujours, comme nous le verrons, un espace à combler ni à compenser par différentes stratégies de l'excès. Il peut tout au contraire se suffire à lui-même en tant qu'ouverture, respiration de l'œuvre, et invite au destinataire.

Cette ouverture est au cœur de l'écriture de *The Remains of the Day*. Ishiguro y structure la narration apparemment redondante, mais aussi parcellaire, de Stevens, sur une ellipse, le cinquième jour du voyage de son héros. Ce vide devient une nouvelle paralipse, puisque le lecteur ne saura rien, ou si peu, des effets immédiats sur Stevens de ses retrouvailles avec Miss Kenton. L'écriture d'Ishiguro choisit en outre de répéter ce motif du vide afin d'évacuer le trop-plein, les répétitions, et le débordement qui se dégagent de la narration de Stevens. « [T]here was little room for any 'beating about the bush'². » : malgré cette assertion répétée de Stevens, c'est bien ce qu'il fait constamment en tant que narrateur, avec pour effet de créer un vide informatif dont le lecteur saura dessiner les contours, au fur et à mesure qu'il comprendra que Stevens ne lui confie pas tout sur Darlington, pas plus que sur ses sentiments pour Miss Kenton. En s'écartant sans cesse de son sujet, en digressant dans chaque chapitre, Stevens construit un nouveau glissement de l'écart au vide.

De nombreux passages sous-entendent que les relations entre Stevens et Miss Kenton s'écrivent en termes de vide, et de vide à combler : « She begins one sentence: 'Although I have no idea how I shall usefully fill the remainder of my life...' And again, elsewhere, she writes: 'The rest of my life stretches out as an emptiness before me'³. » Miss Kenton doutera avoir écrit ces mots, et le roman se garde bien de révéler s'il s'agissait ou non d'authentiques citations de sa lettre. Là encore, Stevens construit un vide qu'il se plaît à imaginer combler. Pour adapter ces caractéristiques du roman, le film de James Ivory joue sur la nostalgie et les disparitions des figures du passé dans ses premières scènes. Par cet écart immédiat de la représentation, Ivory filme davantage les différentes strates temporelles que l'espace. On lira

¹ Tim Adams, « Likely lads' return », in *The Observer*, 22 août 2004 (<http://www.guardian.co.uk/books/2004/aug/22/fiction.jonathancoe>).

² Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*, *op. cit.*, 78.

³ *Ibid.*, 49.

ici un autre écart sensible par rapport à l'esthétique très léchée qui le caractérise, et qu'on évoque généralement pour déprécier son travail. En choisissant de faire disparaître l'espace et surtout le corps de ses personnages dès les premières minutes du film, le réalisateur indique que le travail de l'adaptation ne se limite pas à l'illustration visuelle. J'y reviendrai à la fin de ce chapitre, le vide peut en effet jouer un rôle essentiel si un film se donne pour objet de transférer à l'écran l'écriture humaniste et les connexions permises par l'écart.

Les modalités de la visibilité des corps au cinéma sont précisément là où Rancière lit toute l'ambiguïté de leur discours, et du fragile équilibre cinématographique entre le visible et le discursif. Le rapport entre montrer et dire, à travers l'image et la parole corporelles, est pour lui de nature politique. Pour donner l'exemple d'une conversation qui porterait sur la justice, il compare ainsi mises en scène théâtrale et filmique :

Au théâtre, quelle que soit la part qu'on ait voulu y rendre au geste et à l'espace, le concret est d'abord celui de la parole. La conversation pastorale autour d'un feu peut s'y passer de feu, d'herbe et de vent. La justice et l'injustice n'en prennent que plus de force sensible. À l'inverse, le cinéma, quel que soit l'effort pour l'intellectualiser, a partie liée avec le visible des corps parlants et des choses dont ils parlent. De là se déduisent deux effets contradictoires : l'un est d'intensifier le visible de la parole, des corps qui la portent et des choses dont ils parlent ; l'autre est d'intensifier le visible comme ce qui dénie la parole ou montre l'absence de ce dont elle parle. Le feu, l'herbe et le vent augmentent la présence sensible des corps parlants et l'évidence des choses concrètes dont ils parlent. Mais ils ne le font qu'au prix de manifester leur impuissance à montrer ce qui est l'enjeu du dialogue : les corps suppliciés, bien sûr, mais aussi la justice elle-même¹.

C'est donc parce que le corps est trop visible au cinéma, et visible en tant que source de la parole et du discours, qu'il montre aussi que tout ce que sa parole évoque demeurera invisible tant que la représentation du corps prévaudra à ce point dans l'esthétique filmique. La connexion entre esthétique et politique se fait là encore en tant que rencontre entre l'image et la parole, le montré et le caché. La pensée de Rancière établit ce rapport de manière limpide lorsqu'elle a pour objet la politique du cinéma :

Le cinéma n'a cessé de raconter du politique en traitant par ses propres moyens les rapports du visible et de l'invisible, du haut et du bas, du devant et du derrière, du public et du privé. Il n'a cessé de remettre en jeu, ce faisant, ses propres pouvoirs, de les confronter à d'autres, d'en afficher les limites. Il me semble qu'il serait particulièrement intéressant de travailler sur les formes cinématographiques de la révélation du caché, en voyant

¹ Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, op. cit., 117.

comment elles redisposent constamment le rapport entre les pouvoirs de la parole et ceux de l'image¹.

Ainsi, « les rapports du visible et de l'invisible », déjà à l'œuvre dans l'écriture de Forster, pourraient être interrogés dans leur dimension politique. D'essence filmique, celle-ci confirmerait les analyses que j'ai menées d'une écriture moderne du corps chez cet auteur. En effet, pour Rancière : « Au fond, la modernité romanesque c'est cela : une extension considérable de ce que les corps sont capables de ressentir et de dire². » L'esthétique du cinéma renvoie donc pour Rancière au partage du sensible qu'il effectue entre ce qu'il montre, ce qu'il dit et ce qu'il cache. Véritable reconstruction visuelle et sonore de la matière du sensible, le film redistribue les corps et crée un nouvel agencement de son chaos, pour donner à voir et à entendre ce et ceux dont le monde gardait le secret. Voilà le nœud de la politique et de l'esthétique selon Rancière. On comprend donc que le travail d'Ivory, cité ici à titre de rapide exemple, doit être lu comme dépassant la simple reconstitution fidèle d'une époque et d'une littérature. En jouant sur la disparition du visible et les pouvoirs évocateurs de la voix de Miss Kenton dans les scènes évoquées plus haut, Ivory propose une adaptation très esthétique d'une des dimensions politiques du roman d'Ishiguro. Pour Rancière, cette esthétisation à la surface même du film, dans ses composants poétiques, est une nouvelle trace de la modernité de cet art déjà moderne qu'est le cinéma : c'est en politisant sa forme même, dans un « contre-mouvement cinématographique » qu'il baptise « sagesse de la surface³ », qu'un film peut-être politique de manière esthétique, et qu'une adaptation peut précisément adapter au cinéma les tensions politiques d'une œuvre littéraire.

Voilà quelques pistes que ma recherche pourrait suivre à l'avenir, pour établir de nouvelles connexions entre mon travail sur l'esthétique politique, sur la théorie de l'adaptation, et mes analyses filmiques. Après l'écriture romanesque, c'est une poétique politique du cinéma que j'interrogerais pour faire apparaître les tensions entre les deux régimes, et proposer une lecture de l'adaptation littéraire fondée sur l'écart politique. Comme je l'ai évoqué précédemment, la dimension éthique de cette politique du septième art serait aussi à prendre en compte. Ainsi que le précise Comolli dans la poursuite de son raisonnement sur la question : « La machine [caméra] ne fabrique pas seulement des images, elle fabrique du regard qui voit ce qui ne s'était pas vu⁴. » En inventant un nouveau regard, le

¹ Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués - Entretiens*, Paris : Amsterdam, 2009, 101.

² *Ibid.*, 480.

³ Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, op. cit., 135.

⁴ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre - Cinéma, éthique, politique*, op. cit., 16.

cinéma bouscule le visible et le caché, comme l'affirme Rancière. On pense par exemple, dans la perspective de l'adaptation, à la signification de ce qu'écrit Comolli sur la disparition progressive du hors-champ et de ses richesses :

Fin du hors-champ en tant que non-lieu non assigné, vacant, et donc ouvert à d'autres possibles, faille, fragilité. La chance historique du cinéma était de passer par une machine qui laissait hors champ une partie de ce qu'il y avait à voir. Il se sera agi au cours du siècle de renoncer à la souveraineté du hasard, d'en encadrer les errements, et donc de faire du cadre d'une part ce qui ne peut être qu'en étant sous contrôle, d'autre part l'agent même de ce contrôle¹.

Dans le cadre de sa propre réflexion sur la politique de l'esthétique, Comolli pose donc la question du vide et de l'écart. Suivons-le pour revenir à l'éthique de ce vide dans les nouvelles connexions qu'elle rend possible, d'abord sous la forme d'intimités.

2 - partager l'intimité du vide

Sur la question du vide et de l'intimité romanesques, les travaux de Maurice Blanchot font figure d'autorité. Dans *L'Écriture du désastre*, il rappelle les fondements de sa pensée et le lien essentiel entre l'écriture, le vide et la lecture : « L'angoisse de lire : c'est que tout texte, si important, si plaisant et si intéressant qu'il soit (et plus il donne l'impression de l'être), est vide — il n'existe pas dans le fond ; il faut franchir un abîme, et si l'on ne saute pas, on ne comprend pas². » On se rappelle alors ses analyses de l'écriture de l'écart et de l'absence dans *Le Livre à venir*, notamment lorsqu'il mettait au jour les pouvoirs de l'écriture quand elle s'attache à représenter le monde en le faisant disparaître :

ce pouvoir de représenter par l'absence et de manifester par l'éloignement qui est au centre de l'art, pouvoir qui semble écarter les choses pour les dire, les maintenir à l'écart pour qu'elles s'éclairent, pouvoir de transformation, de traduction, où c'est cet écart même (l'espace) qui transforme et traduit, qui rend visibles les choses invisibles, transparentes les choses visibles³

¹ *Ibid.*, 13.

² Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980, 23.

³ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, 79.

L'idée maîtresse qu'il développe est que l'écriture romanesque dit et fait voir les choses et leur secret en les éloignant de la sphère même de la représentation, pour les suggérer dans le vide de l'imaginaire. Inhérents à la nature de ces choses, l'éloignement et le vide deviennent pour Blanchot un principe de l'écriture poétique :

la parole poétique peut susciter les choses et, les traduisant dans l'espace, les rendre manifestes par leur éloignement et leur vide : c'est que ce lointain les habite, ce vide est déjà en elles, par où il est juste de les saisir et que les mots ont pour vocation d'extraire comme le centre invisible de leur signification véritable¹.

Le vide des choses et des corps participe ainsi à l'instauration du vide au sein de l'œuvre, devient symptôme de son inachèvement, jusqu'à ce que la lecture établisse une autre forme de vide, cette fois entre l'œuvre et son destinataire. Hors de l'œuvre, cet autre vide lui permet d'advenir et d'être parachevée au cours de sa réception :

La lecture naît donc à ce moment où le « vide » qui, au cours de la genèse de l'œuvre, marquait son inachèvement, mais marquait aussi l'intimité de sa progression, l'essor de « l'être qui projette », la lecture naît au moment où la distance de l'œuvre à l'égard d'elle-même change de signe, n'indique plus son inachèvement, mais son accomplissement, ne signifie plus qu'elle n'est pas encore faite, mais qu'elle n'a jamais eu à être faite².

Il s'agit bien alors d'une rencontre intime, que l'écart et la distance générés par l'œuvre dans son rapport avec le lecteur rendent possible dans leur propre espace :

Cette distance, si le lecteur la garde pure, si elle est, en outre, la mesure de son intimité avec l'œuvre, d'autant plus proche d'elle qu'il la reconnaît œuvre sans lui, est ce qui achève l'œuvre, ce qui, l'éloignant de tout auteur et de la considération d'avoir été faite, la donne pour ce qu'elle est³.

Blanchot revient sur les hypothèses de son raisonnement en montrant que cette connexion dans le vide créé par l'écart est aussi un retour à l'intimité de l'œuvre : « La lecture qui prend forme dans la distance de l'œuvre, qui est la forme de ce vide et le moment où celui-ci semble tomber hors de l'œuvre, doit donc être aussi retour profond à son intimité, à ce qui semble être son éternelle naissance⁴. » Il convient enfin de remarquer que, dans les termes

¹ *Ibid.*, 81.

² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Paris : Gallimard, 1988, 267.

³ *Ibid.*, 267. Voir aussi 269.

⁴ *Ibid.*, 272.

retenus par Blanchot, l'engagement d'une communication et d'une prise de décision ne sont pas dénués d'une certaine portée politique et éthique : « L'œuvre est la *liberté violente* par laquelle elle se communique et par laquelle l'*origine*, la profondeur vide et indécise de l'origine, *se communique* à travers elle pour former la décision pleine, la fermeté du commencement¹. »

Au sein des travaux de l'axe « L'Intime » de mon centre de recherche, j'ai organisé une journée d'étude sur « Les Intimités visuelles du texte »², au cours de laquelle nous avons interrogé ces rapports entre le vide et l'intime, pour voir ou lire dans les blancs, les silences, les creux, les vides, les trous du texte et de ses pages, autant de traces visuelles de ses intimités. Dans le sillage des travaux de Blanchot, ces espaces, typographiques ou narratifs, ont été perçus comme une zone vierge ou, au contraire, comme une zone de réserve de l'identité du texte et de sa voix. Comme l'affirme la théorie de la réception, et j'y reviendrai bientôt, ces vides peuvent devenir des appels au lecteur à entrer dans le texte pour lui permettre d'être actualisé, au sens linguistique, et de prendre corps. Les intimités du texte se font alors visuelles pour que le lecteur puisse se les approprier, et créer avec le texte une nouvelle intimité à même de lui faire dire ce qu'il tenait secret. « L'art est la transformation du Vide en l'Ouvert³. », écrit Henri Maldiney, qui illustre par exemple son analyse par le travail de Malevitch (l'œuvre procède du rien et permet de l'ouvrir) ou encore la calligraphie chinoise en tant que création autour du vide. Lors de cette journée d'étude, la question du jeu avec l'intime a été posée dans le leurre qui caractérise le va-et-vient entre l'intime comme expression d'une intériorité profonde, et l'intime comme gage d'un partage fondé sur une relation exclusive avec l'autre. Inachevée, inchoative, l'œuvre joue avec ses blancs et ses vacances et les transforme en leures, puisque c'est bien là que s'opèrent sa réception et son interprétation, comme le suggère Blanchot. Les vides et les blancs que sont ces intimités visuelles du texte ne sont pas rien. Ils sont une réserve de sens, promesse d'achèvement interactif et interprétatif.

La littérature britannique contemporaine remet en question ces logiques et en interroge les limites. Rappelons ici ce passage de *What a Carve up!* de Coe, dans lequel la jeune artiste peintre rêve d'une connexion avec l'autre à partir du vide en elle, mais aussi de celui entre elle et l'œuvre : « 'There was this sort of—empty space, inside me, where I used to paint, and

¹ *Ibid.*, 271 (italiques de l'auteur).

² Après une procédure d'expertise et un travail éditorial, cette manifestation a donné lieu à la publication du dossier thématique « Les Intimités visuelles du texte » dans le numéro 2011 de la revue électronique *Textes et Contextes*. Cette publication est reproduite et jointe au dossier d'habilitation.

³ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien – L'Art nu*, La Versanne : Encre Marine, 2000, 322.

I was looking for something to fill it: *someone*, I should say, because I was longing just to find a picture—any picture—which would leap out at me and suddenly... *connect*¹.' » C'est cette construction narrative de vides intimes qui ne conduisent à aucune connexion que l'on retrouve chez divers romanciers contemporains, par exemple Michel Faber et son roman néo-victorien *The Crimson Petal and the White*, publié en 2002². Dans l'étude que j'ai menée du motif du refus dans l'écriture de Faber³, écriture qui offre un nouvel exemple de stratégie de compensation par l'excès de ses déficiences programmées, l'écart apparaît comme un moyen de mettre en péril l'intimité de l'autre. Exclue du cercle mondain et familial dans lequel la prostituée Sugar, l'héroïne, espérait être intégrée, cette dernière trouve refuge dans l'écriture romancée de sa vie, ainsi que dans la lecture des journaux intimes d'Agnes, la femme de son amant. Grâce à ces journaux, le lecteur comprend le déni de grossesse et de maternité d'Agnes, autre exemple de mise à l'écart et de rétention ici aussi physique que textuelle. Pourtant la lecture de ces journaux s'avère frustrante pour Sugar, qui s'en lasse rapidement et ne parvient guère à mieux comprendre le destin d'Agnes : « And so on, and so on. Sugar flips through the pages: more and more of the same⁴. » L'excès et la répétition s'écrivent alors à l'encontre de toute révélation possible. Le vide n'assure ici aucune connexion, et l'écriture de l'intimité enferme l'auteur comme la lectrice dans leurs échecs respectifs. Aucune rencontre intime ni grâce à l'intime ne saurait naître de ces vides qui demeurent stériles.

Dans l'œuvre de Ian McEwan, l'intime doit être motivé par d'autres formes d'écart. *On Chesil Beach*, par exemple, inscrit d'abord l'échec de la connexion d'ordre sexuel autour de multiples espaces vides qui ne se combent jamais tout à fait, et qui restent personnels, ne devenant jamais à même d'accueillir l'autre pour que l'union sexuelle ait lieu. Un baiser, vécu comme une agression physique par Florence, s'écrit sur plusieurs pages, indice de la souffrance que ressent alors l'héroïne : « When they kissed she immediately felt his tongue, tensed and strong, pushing past her teeth, like some bully shouldering his way into a room. Entering her⁵. » Les bouches se rejoignent mais sont décrites comme étant ouvertes, à moitié ouvertes, toujours un peu vides. L'instant, tragique, devient cocasse quand Florence ne peut imaginer qu'une sorte de connexion possible entre les deux espaces vides de leurs bouches : « If she was sick into his mouth, was one wild thought, their marriage would be instantly

¹ Jonathan Coe, *What a Carve up!*, *op. cit.*, 201.

² Michel Faber, *The Crimson Petal and the White*, Edinburgh : Canongate, 2002.

³ Laurent Mellet, « Les refus de *The Crimson Petal and the White* (Michel Faber) : irrésolutions, frustrations, et compensations de genre », in *Cycnos* 28 :1, « Le Refus », publication en ligne (<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=6662>), 2012.

⁴ Michel Faber, *The Crimson Petal and the White*, *op. cit.*, 527.

⁵ Ian McEwan, *On Chesil Beach* (2007), Londres : Vintage Books, 2008, 28.

over, and she would have to go home and explain herself to her parents¹. » Lorsque, dans ces pages, la focalisation glisse de Florence à Edward, le texte conjugue alors ces figures du vide à une surprenante forme de l'écart entre intime et politique. En effet, pour que son corps ne s'abandonne pas trop vite au plaisir qui s'empare de lui, Edward préfère laisser ses pensées dériver vers le Premier ministre :

Perhaps he could persuade her one day soon—perhaps this evening, and she might need no persuading—to take his cock into her soft and beautiful mouth. But that was a thought he needed to scramble away from as fast as he could, for he was in real danger of arriving too soon. He could feel it already beginning, tipping him towards disgrace. Just in time, he thought of the news, of the face of the Prime Minister, Harold Macmillan, tall, stooping, walrus-like, a war hero, and old buffer—he was everything that was not sex, and ideal for the purpose².

Après une dizaine de lignes sur la politique économique, et autant de secondes lénifiantes, Edward peut revenir pleinement au présent et au réel : « Steadied at last³. » L'écart vers la politique permet donc le détour de l'intime, avant le retour à l'intime. Le roman développe ensuite les figures repérées dans cette scène, comme les interactions entre la vie politique et l'échec de l'intimité au sein du couple, qui idéalement doivent se rejoindre sous l'égide de la connexion : « some simple mental trick that everyone else had, a mechanism so ordinary that no one ever mentioned it, an immediate sensual connection to people and events⁴ ». Dans ces quelques exemples, malgré l'échec et l'amertume, on retrouve bien les notions d'écart, de vide, d'intimité et de connexion à l'œuvre entre les personnages comme dans l'écriture de leurs écueils.

Pour nombre de ses théoriciens, l'image cinématographique, quels que soient l'époque et le genre, reste un medium qui parvient à faire partager son intimité. Badiou, par exemple, voit dans le glissement de l'intime au politique, la principale dynamique d'un film :

De sorte que je pense que le mouvement du cinéma va de l'amour à la politique.[...] Mais on entre dans ces figures à partir de la parole amoureuse, à partir de la rencontre des corps, à partir de l'intensité intime. Et je pense que c'est le vrai mouvement du cinéma⁵.

¹ *Ibid.*, 29.

² *Ibid.*, 31.

³ *Ibid.*, 32.

⁴ *Ibid.*, 61.

⁵ Alain Badiou, *Cinéma*, Paris : Nova, 2010, 344-345.

L'intime est ici à l'origine de l'ouverture cinématographique vers le politique et l'universel. De la question du partage, on passe donc à celles de l'identification et de la métaphorisation pour que le discours filmique universalise un propos, à partir de ses images intimes. Il y a bien là pour Badiou la quintessence de l'image filmique : « Le mouvement du cinéma consiste à ouvrir l'image, à montrer comment dans l'image intime, il y a la possibilité de la grande image¹. » Le partage de l'intimité permet donc d'entrevoir la visée ultime du septième art, tandis que s'y entremêlent le politique et l'éthique. En effet, Badiou précise d'abord que c'est par la rencontre de l'autre que l'intime fait place au politique, et donc tout autant à l'éthique (« je crois effectivement que le cinéma est une nouvelle pensée de l'autre, une nouvelle manière de faire exister l'autre². »), pour démontrer ensuite que c'est en tant qu'outil démocratique qu'un film saura passer de l'intime à l'universel en proposant à son destinataire différents types de connexions³. On songe alors aux travaux de Rancière sur l'art et la démocratie, notamment quand il affirme que le cinéma, « art vivant de l'âge démocratique », est le terrain de l'expression artistique la plus démocratique possible⁴. Voilà un autre visage de la connexion et du partage de l'intime. Il reste à proposer quelques hypothèses sur les rapports qui unissent cette intimité partagée à l'écran à la question du vide. Avant cela, c'est sur la question du vide à combler ou non que je souhaite revenir. En effet, alors que le partage de l'intimité pourrait être compris comme résultant d'un investissement du vide par l'humain, il semble qu'au contraire le vide doive rester vide pour que la connexion soit actualisée.

3 - « le refus du remplissage » (P. Quignard)

C'est dans mon travail sur *Frankenstein* que j'ai d'abord étudié la logique du remplissage, celle qui consiste à combler les vides et à suturer les espaces⁵. Même si alors mon analyse n'abordait pas la dimension politique des notions de vide et de suture, j'ai

¹ *Ibid.*, 345.

² *Ibid.*, 355.

³ « Du cinéma comme emblème démocratique », *Ibid.*, 375-388. J'analyserai à la fin de ce chapitre la signification des propositions théoriques de cet essai sur le cinéma comme art de l'emprunt, de l'impur et du recyclage.

⁴ Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, op. cit., 104. Sur Rancière et la démocratie, voir Laurent Mellet, *Jonathan Coe – Les Politiques de l'intime*, 115.

⁵ Voir par exemple Laurent Mellet, « Ré-adaptation et création dans le mythe de *Frankenstein* (Mary Shelley, James Whale, Kenneth Branagh) », in Ariane Hudelet et Shannon Wells-Lassagne, éd., *De la page blanche aux salles obscures – Adaptation et réadaptation dans le monde anglophone*, Rennes : PUR, 2011, 139-149.

commencé à interroger celles-ci sur un corpus filmique, avant de poursuivre la réflexion sur l'écriture romanesque. Les significations très précises de la suture que l'on trouve dans *Frankenstein* m'ont conduit à travailler régulièrement sur les films inspirés du roman avec mes étudiants de Master 1, pour les sensibiliser à une lecture métafictionnelle qui ne soit pas que thématique, et qui prenne en compte l'esthétique et la spécificité du medium étudié.

La question du vide est évoquée dès l'introduction de 1831 signée par Mary Shelley :

Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of void, but out of chaos; the materials must, in the first place, be afforded: it can give form to dark, shapeless substances, but cannot bring into being the substance itself. [...] Invention consists in the capacity of seizing on the capabilities of a subject: and in the power of moulding and fashioning ideas suggested to it¹.

On ne crée jamais à partir de rien, mais toute œuvre procède de la réorganisation, de la ré-adaptation du chaos du monde et de ses éléments. Entre la genèse du roman et la création du monstre, les parallèles sont nombreux. Comme Chris Baldick fut l'un des premiers à le souligner, le livre est lui aussi composé de différents fragments, tel un patchwork d'influences à recomposer pour accéder au sens de l'œuvre : « Like the monster it contains, the novel is assembled from dead fragments to make a living whole². » Par ailleurs, en voulant ré-adapter ce que Dieu créa avant lui, Frankenstein n'agit pas seulement en scientifique, mais en artiste. Les personnages créés par Shelley mettent ainsi en pratique et en abyme sa propre conception de la création artistique. *Frankenstein* repose sur cette autre contradiction : prétendre pouvoir ajouter au monde quelque chose d'inédit, fabriqué de toutes pièces, sans procréer. La solution pour Shelley, comme elle l'écrit dans son introduction, consiste à renoncer à créer cet inédit à partir du vide, mais à le former à partir du monde préexistant, à ré-adapter ce monde.

Le film de Kenneth Branagh constitue l'adaptation la plus précise de cette logique de la création comme assemblage et suture du déjà existant. Le corps du meurtrier du Pr Waldman est récupéré par Frankenstein en quête de « raw materials³ ». Le cerveau de Waldman, des membres de cadavres, du liquide amniotique, puis les inserts sur les opérations de couture, sont autant d'éléments ajoutés par Branagh. Une fois le monstre créé, lors d'une apparition fantomatique et annonciatrice des malheurs à venir, le Pr Krempe dénonce ces maléfiques opérations de suture : « How is it pieced together? Bits of thieves, bits of

¹ Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), Harmondsworth : Penguin, 1992, 8.

² Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow* (1987), Oxford : Clarendon Press, 1990, 30.

³ Kenneth Branagh, *Mary Shelley's Frankenstein* (1994, Tristar Pictures), DVD Columbia Tristar Homevideo, 1998 [0'35''-0'37''].

murderers. Evil stitched to evil stitched to evil¹. » La naissance du monstre chez Branagh participe elle aussi de cette dimension². Le corps extrêmement morcelé du monstre, sa peau qui n'est que cicatrices grossières, sont redoublés à l'écran par le montage de la scène et ses nombreux faux-raccords. Les parties du monstre ne forment pas exactement un tout, et les deux hommes peinent à s'agripper l'un à l'autre, tout comme le film ne parvient qu'avec difficulté à soutenir l'image. Par ses sautes visibles à l'image, la suture rend visible ses failles. Le film est donc brisé dans son continuum, tandis que la suture excessive du monstre et de sa peau se voit elle aussi remise en question par ces sautes à la surface du film, comme si le vide réclamait son dû. La connexion entre l'artiste et sa créature ne pourrait se faire que dans une distance avec elle, un écart, un vide qu'ici le film semble créer de lui-même par ses faux-raccords. Le contact corporel est illusoire, ainsi que l'était la suture de la peau du monstre. Si connexion il peut y avoir, celle-ci s'opère bien dans un vide et une absence de l'œuvre à elle-même.

Il est en effet de nombreuses analogies possibles entre le corps du monstre et le matériau filmique, entre l'organe et le plan, le membre et la scène, le corps et la continuité du film une fois monté. Le réalisateur découpe puis monte son film, comme Frankenstein, son monstre. Si celui-ci peut se lire comme une métaphore de l'œuvre d'art, alors c'est bien l'œuvre filmique qui vient d'abord à l'esprit, avec ses coupures, puis ses coutures et ses sutures entre les images. Le corps ré-adapté du monstre préfigure ainsi ce en quoi consiste l'opération de montage d'un film. William Nestruck écrit sur ce point :

In *Frankenstein* the filmmaker finds a story that offers a narrative analogy to film itself. [...] Editing reassembles separate shots into an illusion of continuity. It is a mechanical stitchwork, a piecing together that becomes another cinematic equivalent of the Frankenstein Monster [...]. The analogy between film editing and Victor Frankenstein's suturing persists in the history of film and film theory. [...] filmmakers have subordinated the camera's power of reproduction to its power to piece together a new creation³.

Or pour Jean-Jacques Lecercle, l'une des forces du mythe de *Frankenstein* apparaît dans les faiblesses de la suture, qui ne saurait suffire : « Mais les fils ne se laissent jamais tout à fait nouer ; faille, trou, incohérence, contradiction : autant de noms pour cet échec

¹ *Ibid.* [0'49''].

² *Ibid.* [0'45''-0'46''].

³ William Nestruck, « Coming to Life: *Frankenstein* and the Nature of Film Narrative », in George Levine et U. C. Knoepfelmacher, eds., *The Endurance of Frankenstein*, Berkeley : University of California Press, 1979, 290-316, 294 et 303.

nécessaire de la suture, pour ces coutures qui se laissent voir, et qui révèlent. Ce sont elles qu'il faut observer¹. »

La suture et les coutures sont précisément ce que McEwan situe au cœur de la logique de l'écriture pour Briony dans *Atonement*². Très tôt, le roman évoque la notion de distance et d'écart dans l'écriture romanesque :

A story was direct and simple, allowing nothing to come between herself and her reader [...]. In a story you only had to wish, you only had to write it down and you could have the world [...] Reading a sentence and understanding it were the same thing; as with the crooking of a finger, nothing lay between them. There was no gap during which the symbols were unravelled. You saw the word *castle*, and it was there³.

Dans l'écriture comme dans la lecture d'un roman, la distance est donc abolie entre le signifiant et le signifié. Aucun vide ne saurait fausser la référence. Bien au contraire pourtant, *Atonement* s'écrit autour d'un décalage entre le texte et la compréhension du lecteur, et rejette cette immédiateté illusoire avancée ici par Briony. Cette structure narrative s'oppose donc, et c'est là toute l'ironie de McEwan, à la conviction de son héroïne, pour qui l'acte de création est la seule unification possible d'un monde qui déborde de fragments disparates et déchirés : le vase cassé, l'affiche déchirée, des jambes qui dépassent d'un canapé ou pendent à un arbre, un ciel qui ne se donne à voir que par bribes, etc⁴. Ces motifs sont de nouveau liés à l'idée de suture. À l'aube de ce jour de 1935 qualifié de « seamless day⁵ », Briony réfléchit au style indirect libre : « There was no stitching, no seam, and yet she knew that behind the smooth continuous fabric was the real self—was it her soul?—which took the decision to cease pretending, and gave the final command⁶. » L'écriture alors se proposerait de suturer le temps et le rapport individuel à la vie, la réalité et l'imagination, l'écrivain et le monde.

Par ailleurs, la narration comme organisation du langage et de l'écriture est, dans le roman, ce qui semble compenser un certain vide du mot écrit ou prononcé. Peut-être est-ce déjà le cas dans le mot le plus dangereux et le plus fatal de toute cette histoire, *cunt* : « The

¹ Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris : PUF, 1988, 27. Au contraire de ce que nous observons chez Branagh, Lecercle relève dans les adaptations signées Terence Fisher un appauvrissement du mythe dans la manière dont ils se satisfont de la suture : « La suture est donc partout au travail : le spectateur se voit sans cesse offrir des certitudes plutôt que des contradictions. » (120)

² Voir Richard Pedot, « Rewriting(s) in Ian McEwan's *Atonement* », in *Études anglaises* 60-2, avril-juin 2007, 148-159.

³ Ian McEwan, *Atonement* (2001), Londres : Vintage Books, 2005, 37.

⁴ *Ibid.*, 161, 192, 78 et 203.

⁵ *Ibid.*, 186.

⁶ *Ibid.*, 36.

smooth-hollowed, partly enclosed forms of its first three letters were as clear as a set of anatomical drawings¹. » Briony parvient ainsi à comprendre ce que le mot signifie par la simple visualisation du vide au sein des lettres qui le composent. Sur un seul mot, donc, c'est bien le vide que l'on comble et que l'on suture à sa signification. Leon décèle une semblable absence dans les mots de sa sœur Cecilia : « There was desperation in all she said, an emptiness at its core² ». Le roman de McEwan n'aura de cesse que de décliner ces motifs du vide et de la suture, dans les idéaux comme dans la narration de son héroïne³.

« Créer des attentes pour les combler⁴. » : cet aphorisme que l'on doit à Robert Bresson renvoie à une éthique de la création qui pourrait tout à fait être celle de Briony Tallis. On songe également ici à l'esthétique de certains plans dans l'adaptation par Zeffirelli de *Jane Eyre*, dans lesquels il s'agit de combler le vide en agissant, de remplir l'espace du cadre pour éveiller le désir⁵. Dans la théorie de l'image filmique, la notion de suture évoque en outre les analyses de Jean-Pierre Oudart, le travail de Bresson en représentant la meilleure illustration pour Oudart lui-même. La suture est, dans cette perspective, ce qui permet au film d'être investi et comblé par le spectateur, pour lequel une place et un rôle auront été ménagés et construits dans sa poétique : « On peut dire que la **suture** représente la clôture de l'énoncé cinématographique conforme au rapport qu'entretient avec lui son sujet (sujet filmique, sujet cinématographique plutôt), reconnu et mis en place en son lieu, le spectateur⁶. » Sans entrer dans les détails de cette pensée, remarquons le rapport qu'elle établit avec les principes de la théorie de la réception tels que définis par Wolfgang Iser :

Si le texte se présente ainsi comme un système combinatoire, il doit y avoir dans ce système une place prévue pour la personne chargée de réaliser ces combinaisons. Cette place est prévue aux lieux d'indétermination qui, en tant que disjonctions, marquent des enclaves dans le texte, et qui se présentent au lecteur comme des vides que celui-ci est appelé à combler. [...] Dès lors, ces enclaves s'avèrent être des dispositifs importants de fonctionnement de l'interaction entre le texte et le lecteur⁷.

Pour Iser, ces lieux d'indétermination sont à lire tels des blancs dans le texte :

¹ *Ibid.*, 114.

² *Ibid.*, 109.

³ Voir Christine Reynier, « Atonement de Ian McEwan ou le désir d'expiation d'un écrivain », in *Études anglaises* 28, juin 2005, 101-114.

⁴ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris : Gallimard, 1995, 103.

⁵ Voir Laurent Mellet, « Désir et monotonie dans *Jane Eyre* », *op. cit.*, 278.

⁶ Jean-Pierre Oudart, « La suture », in *Les Cahiers du cinéma*, N° 211, avril 1969, 36-39, 36.

⁷ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture – Théorie de l'effet esthétique* (1976), traduit par Évelyne Sznycer, Bruxelles : Mardaga, 1976, 299.

En tant que disjonction entre les segments du texte, les blancs conditionnent le rétablissement d'une continuité textuelle. [...] en tant que *silences* dans le texte, ils ne sont *rien*. Mais de ce rien est issue une stimulation importante à l'activité de constitution. Chaque fois que des segments de texte se heurtent directement, des blancs apparaissent, qui interrompent l'ordonnance attendue du texte¹.

Si Iser pose ici la question du rôle du destinataire de l'œuvre, il précise que ce rôle est limité :

Le blanc permet ainsi la participation du lecteur au déroulement de l'action. Cette participation ne se réalise pas tant par l'occupation, par le lecteur, des positions que le texte l'invite à investir, que par l'action que ce lecteur peut exercer sur ces positions qui lui sont destinées. Cette action est contrôlée : l'activité du lecteur se limite à la coordination, au changement de perspective et à l'éclaircissement réciproque des points de vue mis en rapport².

Le lecteur de *What a Carve up!* serait-il appelé à investir les blancs et les vides de ce texte pour reconstituer le sens de l'œuvre ? Les confusions narratives qui sous-tendent ce roman, ainsi que, par exemple, la signification et le rôle inexplicables de l'image dans *The House of Sleep*, constituent davantage des vides progressivement construits comme tels par le texte que des espaces exigeant une quelconque interaction avec le lecteur. Iser écrit ensuite que cette interaction structurée par les blancs et les trous est un des modes opératoires de la fiction réaliste traditionnelle, alors qu'une littérature plus moderne préférera exclure son destinataire du texte pour mieux jouer avec ses attentes et sa réception : « Les textes modernes se caractérisent par une ordonnance qui évoque les procédés attendus en vue de les transformer en blancs³. » Telle serait alors une autre caractéristique de l'écriture moderne de Coe, dans la manière dont elle semble établir des liens, des connexions, à même d'expliquer les coïncidences, quand l'explication ne sera parfois jamais totalement apportée, et les questions du lecteur laissées sans réponse. Le lecteur croira reconnaître tel indice lui permettant d'établir avec certitude la logique narrative du roman, alors que se construit au contraire un vide herméneutique excluant toute possibilité d'interprétation figée⁴.

¹ *Ibid.*, 338.

² *Ibid.*, 351.

³ *Ibid.*, 359.

⁴ Ce procédé n'est pas propre à Coe, on le retrouve par exemple dans *The Child in Time* de McEwan, roman dans lequel l'absence et le vide ne se combent ni ne s'expliquent, pour les protagonistes comme pour le lecteur. En outre, on relèvera dans ce livre une même présence obsédante de l'intimité (Ian McEwan, *The Child in Time*, *op. cit.*, 18), ainsi qu'une semblable collusion entre le politique et l'intime : « Subsidising public transport had long been associated in the minds of both Government and the majority of its public with the denial of individual

Il apparaît ainsi que le vide doit être une structure non pas elle-même figée, mais qui n'appelle pas systématiquement à être comblée, devant rester cet espace vierge que j'évoquais plus haut, pour permettre une connexion entre personnages, ou bien entre l'œuvre et son destinataire. Blanchot soulignait déjà les dangers que représente la volonté de combler l'intervalle entre le texte et son lecteur : « Il semble qu'il soit très difficile de préserver un tel intervalle. L'horreur du vide se traduit ici par le besoin de le remplir avec un jugement de valeur. L'œuvre est dite bonne, mauvaise, au regard de la morale, des lois, des divers systèmes de valeurs, etc¹. » Le jugement aplanit l'œuvre, et la prive de ses potentiels humanistes. D'autres points de vue similaires jalonnent le parcours théorique suivi ici, par exemple chez Rancière, pour qui le nivellement que constitue le consensus propre à l'éthique signifie une autre forme de suture : « Son travail incessant est de boucher tous ces intervalles entre droit et fait, par lesquels le droit et le peuple se divisent². »

Par ailleurs, l'écriture doit réserver des espaces vides et ne pas chercher à les combler, ainsi que l'affirme Rochester dans *Wide Sargasso Sea* : « As for my confused impressions they will never be written. There are blanks in my mind that cannot be filled up³. » Les blancs et les trous de la mémoire perdraient à être comblés par l'écriture, qui trahirait la confusion des sentiments. Rochester formule ce rejet de l'écriture du souvenir après avoir écrit une lettre à son père. Mise en abyme, l'écriture est claire quoique peu informative dans cette lettre, malgré l'ajout d'un post-scriptum. Le mode allusif écarte toute idée de partage, tandis que l'écriture des « impressions confuses » se voit interdite. Plus généralement, on reconnaît là une dimension propre à l'écriture moderne. Pascal Quignard rappelle par exemple le rôle de la déliaison et, partant, celui de l'instauration du vide au sens où l'entend Blanchot : « Claude Simon définissait le moderne : ce qui ne supporte plus la liaison. Seng Tsan a écrit : Si vos pensées sont liées, elles ne sont plus fraîches. [...] Du moins dans l'art moderne l'effet de discontinu s'est substitué à l'effet de liaison⁴. » Le discontinu et l'absence de ligature dans l'écriture renvoient bien à l'impossibilité de la suture et du « remplissage ». Quignard évoque ainsi la pensée de Claude Simon : « Le moderne comme absence de liaison. Comme le refus de la liaison. Comme refus du lien — même social. [...] Le refus du remplissage. Le refus de

liberty. » (1) ; « The art of bad government was to sever the line between public policy and intimate feeling, the instinct for what was right. » (3)

¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., 268.

² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., 153.

³ Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* (1966), Londres : Penguin, 2000, 64.

⁴ Pascal Quignard, *Une Gêne technique à l'égard des fragments – Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris : Galilée, 2005, 3 et 24.

l'unité. Le refus de la complétude. L'anti couture¹. » Dans le champ littéraire, ce refus de la liaison confine à l'impossibilité de toute narration, et Quignard souligne l'autre modernité ainsi atteinte : « Dans nos vies il y a beaucoup plus d'inénarrable que de narrable². » Alors, comme on le lit dans *Wide Sargasso Sea*, l'écriture doit rester fidèle à la déliaison des sentiments et des pensées, à leurs vides constitutifs. Quignard signale enfin les échos d'une telle définition de la modernité dans une esthétique filmique qui, à ses yeux et à ceux de Simon, devient l'archétype de cette inclusion du vide dans le faux continuum de la représentation :

Le cut up renvoie aussi au montage cinématographique de séquences que rien ne relie entre elles. Entre elles aucune liaison. Ou seulement le noir comme liaison. Le fond noir comme liaison entre les séquences c'est toujours ce que Claude Simon définit comme le moderne comme absence de liaison. Comme dans nos vies ; pas de psychologie ; des morceaux extatiques suivis de trous noirs³.

L'espace noir et vide qui s'imisce entre chaque plan, condition nécessaire du passage au plan suivant, apparaît ici comme essentiel dans la poétique filmique. Tout comme Rancière et Badiou soulignent l'éthique démocratique à l'œuvre au cinéma, une fois encore le septième art est considéré comme la synthèse de multiples définitions d'une modernité ancrée sur les notions d'écart, de vide et de connexion. En effet, la déliaison ne signifie pas que la connexion est vouée à l'échec⁴. Ce qu'indiquent les erreurs et les leurres de la suture, « le refus du remplissage », c'est au contraire que la connexion avec l'œuvre peut se faire non *dans* ses vides, mais *par* ses vides, à partir d'eux. Il ne s'agit plus de prendre possession de l'autre, du texte ou du film, mais de jouer avec leurs vides pour que le sens advienne et que la rencontre ait lieu. Singulièrement, il y a là une logique qui permet de formuler quelques hypothèses pour repenser la rencontre entre un texte de fiction et son adaptation filmique.

¹ Pascal Quignard, « Ce que vous a apporté Claude Simon », in Mireille Calle-Gruber, éd., *Les Triptyques de Claude Simon, ou l'art du montage*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, 207-211, 208.

² *Ibid.*, 209. C'est donc alors au lecteur de reconstruire la narration, comme l'écrit Pierre Fédida : « Seule la lecture a le pouvoir d'être narrative. » Pierre Fédida, *L'Absence* (1978), Paris : Gallimard, 2005, 70.

³ *Ibid.*, 208.

⁴ Rancière situe lui aussi la déliaison au cœur d'une modernité cinématographique : « La tâche d'un cinéma moderne, d'un cinéma ayant pris la mesure de sa propre utopie historique, serait peut-être de revenir sur la disjonction du regard et du mouvement, de ré-explore les pouvoirs contradictoires des arrêts, des retards et des déliaisons du regard. » Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, op. cit., 46.

4 - l'adaptation filmique entre écart, vide et inversion

Ces hypothèses prendront appui sur le travail présenté lors du colloque de la SAIT consacré aux cadres, cadrages et encadrements¹. Autour d'une lecture de *A Room with a View* et de son adaptation, j'ai proposé d'étudier cette dernière à l'aune des erreurs et des vides présents dans le roman de Forster. Je souhaite poursuivre ici la réflexion et montrer en quoi l'adaptation peut remplir les espaces laissés vacants dans le texte, les contourner, ou bien choisir l'erreur et constituer ses propres vides à l'écran. Ivory suit d'abord une logique de *remplissage* des cadres créés par le texte, et d'explicitation de ce que Forster ne faisait que suggérer, par exemple autour du premier baiser volé. On l'a vu, le roman laisse entendre, à travers un lapsus de Lucy, que la jeune femme fut tout aussi responsable de ce baiser que George. Le film explicite ce lapsus, en choisissant de faire entrer Lucy dans le plan large dans lequel se trouve George, et non l'inverse, puis en la filmant en bord-cadre, de dos, regardant et admirant George². Plus tard, le plan de ce baiser réapparaît, tout juste après le baiser raté, celui-ci, avec Cecil³. Dans le roman, Lucy repense simplement aux Emerson. Dans le film, elle ne peut s'empêcher de comparer les deux instants et visualise de nouveau George avant leur baiser, puis le baiser lui-même.

À l'inverse, dans d'autres scènes Ivory propose de sortir des cadres forstériens, et ce par la nouvelle fluidité de sa caméra, par exemple lors de l'épisode du Sacred Lake. Forster y propose une écriture plus libre, avec des phrases nominales (« Yells, and widening circles over the dappled earth⁴. »), et une présentation presque impressionniste des événements, sans lien logique, et sans commentaire narratif. La scène du film s'ouvre et se clôt sur deux plans classiques pour Ivory, très esthétisants, évoquant presque les paysages d'un Constable⁵. Entre ces deux plans, et avant l'arrivée de Lucy, sa mère et Cecil, les corps masculins sont filmés dans toute leur nudité. La musique s'arrête, les dialogues se réduisent aux cris de joie et aux jeux, et les corps en mouvement et en liberté semblent prévaloir sur l'action. On retrouve les « widening circles » de Forster dans les nombreuses figures circulaires à l'écran et dans les mouvements de caméra. Pourtant cet épisode semble à peine mis en scène, la caméra ne fait

¹ Voir Laurent Mellet, « Du cadre littéraire de *A Room with a View* (E. M. Forster) à son décentrement cinématographique (James Ivory) : éléments de réflexion pour une esthétique de la béance », *op. cit.*

² James Ivory, *A Room with a View*, *op. cit.* [0'35''].

³ *Ibid.* [0'50''].

⁴ E. M. Forster, *A Room with a View*, *op. cit.*, 122.

⁵ James Ivory, *A Room with a View*, *op. cit.* [1'01''-1'03''].

que suivre les hommes qui courent autour de l'eau. Comme je l'ai montré, Ivory travaille presque selon une esthétique du décentrement et de la béance, construisant de nouveaux vides autour desquels gravite sa caméra. L'écart est ici central dans le processus d'adaptation retenu.

Par ailleurs, même dans ses passages les plus illustratifs, le film s'écarte du roman, comme dans Santa Croce devant les fresques de Giotto. Chez Forster, Emerson ironise devant le manque de réalisme de la fresque *L'Assomption de Saint Jean l'Évangéliste* dans la chapelle Peruzzi. Puis le groupe de Eager passe à côté, dans la chapelle Bardi, pour admirer les scènes de la vie de Saint François. Le film opère une étonnante distorsion de la topographie : après quelques plans d'une fresque que Forster ne mentionne pas (et que l'on trouve dans la chapelle Bardi), c'est dans cette même chapelle Bardi, et non pas dans la chapelle Peruzzi comme dans le roman, que Lucy et Emerson retrouvent Eager et son groupe. Alors que tous se situent donc dans la chapelle Bardi, Ivory conserve la remarque de Emerson sur *L'Assomption de Saint Jean l'Évangéliste*, qu'on trouve dans l'autre chapelle¹. Il évite et contourne le texte, et cet écart progressif entre le roman et le film crée à son tour un nouvel espace, une nouvelle béance, image de la liberté que le film doit prendre par rapport au texte qu'il adapte. L'erreur entre les deux chapelles, volontaire ou non, ne s'explique ni ne se motive. L'essentiel est de s'écarter du modèle pour créer autre chose, et ainsi de ne pas simplement investir les vides et les non-dits dans l'écriture. En choisissant d'errer à l'écart du texte-source pour rétablir la distance prônée, on s'en souvient, par Blanchot, l'adaptation se structure en partie sur les logiques que je souhaite mettre au jour dans cette synthèse.

J'ai évoqué de premières articulations possibles de l'adaptation sur la dynamique de l'écart dans mes analyses des films d'Ivory². Le style de Forster y est également lu comme s'ouvrant progressivement à l'image et à la représentation du corps dans l'espace, dont la philosophie esthétique de Lessing attribue l'exclusivité à la peinture³. Tel est chez Forster le premier écart qui apparaît sous la forme d'une inversion. En inversant les pôles génériques définis par l'esthétique classique, ses romans reposent sur une modernité que les films d'Ivory ont pour effet de révéler. Mon analyse avait en effet pour objet de montrer qu'à travers leur propre résistance à une modernité cinématographique, par exemple celle qu'évoque Gilles Deleuze, ces films demeurent enfermés dans un régime de représentation qui, par effet de

¹ *Ibid.* [0'15''-0'17''].

² Voir Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, *op. cit.*, 251.

³ G. E. Lessing, *Laocoon* (1766), traduction de Courtin (1866), Paris : Hermann, 1990, XVI, 120.

miroir, renvoie aux expérimentations formelles de Forster. Pour Deleuze, l'image cinématographique est moderne lorsqu'elle s'éloigne du récit, lorsque l'espace fait place à davantage de temps, synonyme pour lui d'une parole extérieure au film, d'un moment de pause dans la narration. L'image alors ne raconte plus, et s'efface presque au profit d'une voix qui vient d'ailleurs¹. Bien que la modernité qu'évoque Deleuze ne soit pas, a priori, celle dont pourrait se revendiquer le cinéma d'Ivory, j'ai proposé quelques analyses de scène à la lumière de ces directions, pour conclure sur l'académisme de ces films et leur mise en lumière de la modernité de Forster. Ivory a puisé dans l'écriture de Forster pour y adapter tout ce qui a trait aux corps, au visible et à l'espace, tout en passant sous silence la voix forstérienne, medium des tensions dans cette écriture.

Un autre écart apparaît encore dans les nouvelles tensions à l'œuvre dans l'écriture de *A Passage to India*². Une énigmatique formule qui hante Adela semble être la clef de voûte du mystère des grottes : « 'In space things touch, in time things part,' she repeated to herself while the thorns were being extracted—her brain so weak that she could not decide whether the phrase was a philosophy or a pun³. » On retrouve ici Lessing : les choses juxtaposées dans l'espace se touchent, les éléments successifs dans le temps ne peuvent être simultanés. Pourtant, la prise de conscience progressive de la part d'Adela et sa rétractation dans le procès illustrent l'inversion de la logique qu'elle se répète sans cesse : la voix dit le rapprochement des corps, alors que l'espace montre leur séparation. La logique de l'écriture de Forster dans ce roman est donc inverse à celle exprimée par Adela : dans *A Passage to India*, « in space things part, in time things touch », et non l'inverse.

Dans le film de David Lean, les choix de scénario et de montage confirment au contraire la dialectique proposée par Adela. « In space things touch », puisque dans la scène de la grotte, Lean filme les deux personnages se rapprochant l'un de l'autre dans l'espace du plan. Dans le roman, l'attaque était absente de l'espace, et progressivement évoquée et actualisée dans la chronologie du texte qui reconstruisait l'événement et permettait de le visualiser. Chez Lean, c'est bien visuellement et dans l'espace que le viol est potentiel, avec ces rapprochements, ces regards ambigus, ou encore ce mouvement de caméra de haut en bas, des pleurs d'Adela et de son regard sur son ventre jusqu'à cette eau qui jaillit et s'écoule sur

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris : Minuit, 1983, 322.

² Voir Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, *op. cit.*, 271.

³ E. M. Forster, *A Passage to India*, *op. cit.*, 182.

la roche¹. Ainsi, ce que le film trahit avant tout est l'inversion opérée par Forster des catégories de l'espace et du temps : chez Lean, « in space things touch », puis, lors du procès, « in time things part ». En effet, le film reprend l'idée selon laquelle c'est la voix qui permet à Adela de revoir la scène et de prendre conscience de son erreur : après les paroles de McBryde (« cast your mind back »), Adela et le spectateur visualisent de nouveau les mains qui se touchent, puis quelques plans de la séquence des grottes, dans lesquels c'est grâce à l'écho qu'Adela comprend son erreur². Lean suit donc une esthétique classique, encore plus éloignée que le cinéma d'Ivory de la définition donnée par Deleuze de la modernité cinématographique. Il n'y a ici aucune voix extérieure à l'image pour commenter la scène, Lean ne proposant qu'une explication visuelle du passage, aucun écart esthétique qui reprendrait les propres écarts du texte forstérien.

Le refus de l'inversion, que nous comprendrons ici comme un refus de l'écart, est également ce qui se joue dans l'écriture d'Ishiguro et, de nouveau, le style d'Ivory, dans *The Remains of the Day*³. Comme j'ai pu le montrer dans l'article que j'ai consacré aux figures de l'obsession dans ces deux œuvres, roman et film refusent de s'écarter de leur régime premier, Ishiguro écrivant un texte qui fourmille de formules rhétoriques, tandis qu'Ivory a recours aux ruses de l'image dans l'image pour piéger Stevens. Ces stratégies de débordement s'inscrivent elles aussi dans un rejet de l'écart vers d'autres régimes de représentation.

La formule forstérienne autour de l'espace et du temps évoquée plus haut ne peut manquer de venir à l'esprit à la lecture d'un roman récent de Tim Pears, *Landed*⁴. Alors que Owen et ses enfants semblent se perdre, le temps passe et fait que l'on parcourt des kilomètres ou des pages : « Time passes, distance is covered⁵. » Pareillement, on ne peut s'empêcher de lire dans ce passage semblable autre chose que ce qu'il semble dire : « Outside, the repetitive cars come and go, vacating spaces for one another, filled within moments⁶. » Faut-il en effet lire *within* mais entendre *with* ? La logique qui se dessine ici ne serait-elle pas davantage celle de l'espace qui se remplit grâce au temps, du vide qui se comble de moments⁷ ? Je propose de

¹ David Lean, *A Passage to India* (1984, Metro Goldwyn Mayer), DVD MGM Home Entertainment, 2003 [1'22''].

² *Ibid.* [2'04''-2'08''].

³ Voir Laurent Mellet, « Perfection et interprétation dans *The Remains of the Day* (Kazuo Ishiguro, James Ivory), ou les débordements génériques de l'obsession », *op. cit.*

⁴ Tim Pears, *Landed* (2010), Londres : Windmill, 2011. Je présenterai plus en détail ce roman dans le chapitre suivant.

⁵ *Ibid.*, 165.

⁶ *Ibid.*, 139.

⁷ Pareillement, dans *The Child in Time*, l'évidement de l'espace efface tout repère temporel : « He was marching across a void. All sense of progress, and therefore all sense of time, disappeared. » Ian McEwan, *The Child in Time*, *op. cit.*, 53.

lire dans cette image métanarrative de l'écriture romanesque, annulation du vide spatial par la narration temporelle, une autre formulation de ce que l'esthétique d'une adaptation cinématographique peut faire pour s'écarter.

Avant cela, il est nécessaire de remarquer la nouvelle interaction entre esthétique et politique signalée par l'instauration d'une distance et d'un vide. On l'a vu, l'éthique et le consensus sont synonymes, pour Rancière, d'un remplissage des intervalles pourtant nécessaires à l'organisation d'une société. Or lorsque l'esthétique quitte la sphère du politique pour se tourner vers l'éthique, Rancière pointe les dangers de l'irreprésentable : « L'irreprésentable est la catégorie centrale du tournant éthique dans la réflexion esthétique¹ ». La logique de Rancière pourrait alors se conclure sur le syllogisme consistant à affirmer que représenter, c'est créer l'intervalle, le vide et le trou, grâce à la dynamique politique de l'écart et du dissensus. On songe à la vacance des trous noirs entre les images mentionnée par Pascal Quignard. Là encore, Jean-Louis Comolli est proche de ce mode de pensée lorsqu'il écrit que le cinéma se fonde sur des trous de temps entre des « fragments de visible² ». Dans cette perspective politique du cinéma, l'essai de Badiou cité plus haut, « Du cinéma comme emblème démocratique », décline le motif de l'écart sous différents aspects pour identifier l'impureté de cette forme d'art dans ses emprunts aux autres formes d'expression. Badiou précise ce que le cinéma retient et ne retient pas de la peinture (reproduire la beauté du monde, sans la technique et la formalisation picturales), de la musique (une dialectique entre l'image et le son), du théâtre (l'acteur), et du roman (la fable, le récit, sans focalisation). Il en tire la conclusion suivante sur les rapports entre cinéma et démocratie :

Le cinéma *ouvre* tous les arts, il affaiblit leur côté aristocratique, complexe, composé. Il livre cette ouverture simplifiée à des images de l'existence unanime. En tant que peinture sans peinture, musique sans musique, roman sans sujets, théâtre ramené au charme des acteurs, il assure la *popularisation* de tous les arts. C'est pourquoi il a vocation universelle. Telle est la troisième hypothèse : le septième art est de masse parce qu'il est la démocratisation en acte des six autres³.

Art de la mise en acte, donc nouvelle figure d'actualisation après la visée, le cinéma apparaît ici tout autant comme le médium qui ouvre et vide les autres arts de certaines de leurs caractéristiques. Outre la question de la démocratie, le point de vue développé ici complète les

¹ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., 162.

² Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre – Cinéma, éthique, politique*, op. cit., 207.

³ Alain Badiou, *Cinéma*, op. cit., 383.

prolégomènes du travail de Rancière dans *Les Écarts du cinéma*, lorsqu'il présente l'écart comme intrinsèquement lié au cinéma dans sa dimension protéiforme : « un système d'écart irréductibles entre des choses qui portent le même nom sans être des membres d'un même corps¹. » Je souhaite à l'avenir approfondir ces questions, et travailler notamment sur l'aspect politique du procédé de l'adaptation. La thématique de la frontière, déjà sous-jacente dans le travail de Thomas Leitch et les catégories qu'il appelle *neoclassic imitation* et *colonization*², serait interrogée pour passer de l'obsession de la fidélité à la recherche d'un écart proche de ce que suggère Badiou. Ce que le film n'adapte pas serait ainsi considéré non comme des manques, des oublis ou des trahisons, mais comme procédant d'une volonté d'éviter le texte-source pour établir avec lui une distance et un éloignement salutaires. Il ne s'agirait donc pas d'entrer dans un rapport de suture avec le roman, mais plutôt de prôner l'écart et la différence, pour que l'adaptation puisse jouer un rôle qu'on cherche parfois à lui reconnaître sans toujours y parvenir : ni illustration ni interprétation du texte, mais regard distancié sur l'œuvre, rendant possible un retour critique et novateur au texte³. Ces pistes me sont aussi apparues lors des échanges que j'ai pu avoir avec mes étudiants de Licence, de Master et d'agrégation, qui remettent souvent en question la validité d'une théorie de l'adaptation, et de la tendance à catégoriser commune à tous les théoriciens. Ainsi, cette théorie ne serait peut-être jamais aussi utile que lorsqu'elle permet aussi de lire et de comprendre le texte dans son rapport au film. Dans le cadre de ces enseignements, un apport théorique qui interroge le roman par rapport au film assurerait une lecture serrée des deux œuvres, ainsi qu'une réflexion comparée de nature stylistique et générique.

Plus précisément, c'est à partir des deux citations de Forster et de Pears données plus haut que ce travail pourrait voir le jour. « In space things touch, in time things part », et « Time passes, distance is covered. » : dans le sillage des inversions stylistiques de Forster dans *A Passage to India*, et pour ancrer la réflexion sur l'écart et le vide, je souhaite démontrer qu'en inversant les pôles du texte et de l'image, du temps et de l'espace, une adaptation évite les pièges de la fidélité et d'un rapport de suture à l'œuvre originelle. Adapter un discours sous la forme d'un dialogue, ou une description par un plan large illustratif, reviendrait à suturer le film et le livre dans un rapport de contiguïté et de débordement. Au

¹ Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, op. cit., 12.

² Thomas Leitch, *Film Adaptation and its Discontents - From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2007. Voir Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, *Étudier l'adaptation filmique – Cinéma anglais, cinéma américain*, op. cit., 22.

³ Dans son approche théorique, Kamilla Elliott souligne également la nécessité de lire entre le livre et le film un rapport de ce type : Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003, 157.

contraire, si le film choisit d'adapter le discours qui se déploie dans le temps sous la forme d'images et de représentations dans l'espace, et inversement, s'il parvient à adapter les ouvertures visuelles d'un texte dans sa propre temporalité, alors il construira un écart avec le livre fondé sur les vides qui émergent de ces inversions. La distance n'est plus couverte par le temps qui passe, comme dans la citation de Pears : les mots et la narration du texte sont recouverts d'images, puisque transposés dans l'espace filmique, tout comme la visualité de l'écriture passe et dure dans le temps du film (« distance passes »). Citons, à titre d'exemple, l'adaptation de *The Cement Garden* de McEwan par Andrew Birkin. Alors que, dans le roman, Jack raconte sa décision de se laver enfin et de devenir plus présentable, expliquant les raisons de son choix¹, le film adapte ce passage par une longue scène dans laquelle la caméra danse et s'envole autour de Jack nu et purifié sous la pluie². L'explication narrative devient un moment purement visuel, sans voix ni dialogue. Inversement, dans le roman *Enduring Love*, la célèbre scène d'ouverture rompt toute chronologie et choisit d'arrêter le temps pour montrer l'événement : « I'm holding back, delaying the information³. » Dilatée dans la temporalité du récit, la catastrophe se voit par à-coups plus qu'elle ne se raconte ou se lit. Le film de Roger Michell opère alors une nouvelle inversion, cette fois de l'image dans le texte au récit et à la voix dans le film. Après la première scène, incomplète, Joe et Claire racontent à un couple d'amis la catastrophe, qu'un montage parallèle nous permet de découvrir sous de nouveaux angles et dans son intégralité. Ainsi, l'événement visuel et « graphique » dans le texte se fait plus narratif, plus temporel, plus oralisé dans le film⁴. Les logiques esthétiques à l'œuvre dans ces adaptations semblent bien être celles de l'écart et de l'inversion. Le film établit une distance créatrice avec le texte-source, un vide productif de nouvelles formes.

Encore embryonnaires ici, ces directions suivront dans de futurs travaux la ligne de pensée de Rancière lorsqu'elle s'appuie sur la parenté entre l'écart, la distance et le vide. « Un

¹ Ian McEwan, *The Cement Garden* (1978), Londres : Vintage Books, 2006, 109.

² Andrew Birkin, *The Cement Garden* (1992, Contentin Film), DVD Films sans Frontières, 2005 [1'15''].

³ Ian McEwan, *Enduring Love*, *op. cit.*, 2.

⁴ Roger Michell, *Enduring Love* (2004, Film Four), DVD Pathé, 2005. Le film conserve en outre les allusions à l'esthétique cinématographique présentes dans le roman, par exemple lorsque Joe se voit comme un héros de feuilleton télévisé : « I was in a soap opera. Now he's talking to his woman. It was intimacy, a tight two-shot. » (Ian McEwan, *Enduring Love*, *op. cit.*, 21) C'est un tel plan serré sur les deux personnages que Michell utilise alors [0'07'']. La fin du film, plus dramatique et plus amère que chez McEwan, fournit presque un contre-exemple à ce passage du roman : « The narrative compression of storytelling, especially in the movies, beguiles us with happy endings into forgetting that sustained stress is corrosive of feeling. » (Ian McEwan, *Enduring Love*, *op. cit.*, 213) Le film de Michell n'oublie pas cette érosion des sentiments après le trauma. Si le scénario du film s'éloigne assez radicalement du roman de McEwan, choisissant de retarder, à son tour, des informations capitales (comme l'amour de Jed pour Joe), il propose un certain nombre de micro-adaptations intéressantes sur un plan générique. Clarissa, universitaire qui travaille sur la correspondance et les mots de Keats, devient ainsi Claire, sculptrice, dont le principal sujet est le visage.

art doit se faire à la place d'un autre¹. », écrit-il dans *Les Écarts du cinéma*. Il précise par ailleurs : « Le cinéma ne vient pas *contre* le théâtre, il vient *après* la littérature². » Ce n'est donc pas dans une opposition à telle forme d'art que le cinéma peut trouver sa légitimité, mais dans son écart avec telle autre, faisant de cette distance avec la littérature une connexion qui lui permettra de jouer de leurs différences. Les pistes évoquées ici posent en effet la question de la préservation des contraires dans leur inversion et leur connexion mêmes. Si le vide n'est pas à suturer, et s'il peut conduire à une rencontre fructueuse et créatrice, comment repasse-t-on *in fine* du vide à l'écart pour faire en sorte que rien ne s'annule et que tout se complète dans la connexion ?

¹ Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, *op. cit.*, 153.

² *Ibid.*, 49.

IV - « ONLY CONNECT... », OU PRÉSERVER LES CONTRAIRES : ESTHÉTIQUE DE L'ALTERNATIVE

1 - créer depuis le vide

Dans l'article que j'ai consacré à la réserve dans *Maurice*, le roman et le film, j'ai pu approfondir certaines analyses menées dans le cadre de ma thèse autour du vide à l'œuvre dans l'adaptation¹. Par les choix de scénario et les scènes coupées au montage, Ivory se propose de révéler les vides de l'écriture forstérienne, autant qu'il suit lui-même une logique de l'écart et de l'effacement. Les vides du texte ne sont pas ce que l'adaptation choisit d'explicitier ou de mettre en images. Dans ce film, le remplissage cède la place à l'élaboration d'autres vides autour de ce que le roman intégrait à la représentation du corps. En déplaçant les vides de l'écriture et en évidant certaines données textuelles, le film fonde son esthétique sur un nouvel écart, autant qu'il motive ses propres vides par un nouvel exemple d'inversion.

Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que le rien ? Comment la création artistique s'origine-t-elle dans le vide ? Dans son étude sur Mallarmé, Éric Benoit tente de répondre à ces questions et démontre la dimension démiurgique de toute création humaine :

C'est pourquoi la création esthétique, artistique, littéraire, poétique (usant du moyen de la parole), me semble exemplairement l'acte humain dont on puisse le plus authentiquement dire qu'il s'agit d'une création *ex nihilo*, où de l'être advient à partir d'un néant, d'un rien, d'un vide, d'un manque — ce dernier mot impliquant, par rapport aux précédents, comme une aspiration dynamique vers l'existence, comme un appel d'être. Mieux : la parole advient à partir d'une aporie, d'un paradoxe, d'une impossibilité².

Aussi le vide devient-il créateur, matrice originelle à partir de laquelle s'écrit le texte et s'articule le film. Dans son étude sur l'absence, Pierre Fédida n'a de cesse que d'interroger les logiques qui unissent l'excès, l'absence, le vide et le manque. Tout comme l'absence sous-entend et exige en premier lieu le débordement (« L'absence est, d'abord, paradoxalement un

¹ Laurent Mellet, « Des images en réserve vs deux esthétiques de la réserve : genèses littéraires et cinématographiques du corps dans *Maurice* (E. M. Forster, James Ivory) », in Lionel Larré, Véronique Béghain, Jean-François Baillon et Paul Veyret, éd., *Paradoxes de la réserve*, Presses de l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, CLIMAS, 2011, 155-165.

² Éric Benoit, *Néant sonore – Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève : Droz, 2007, 10.

*trop-plein*¹. »), elle est créatrice et tend toujours vers une connexion avec l'autre : « la parole est si rageuse de l'absence de l'autre qu'elle en devient créatrice d'œuvre. [...] Il est vrai que l'absent est toujours le destinataire de l'écrit². » Voilà ce qu'il convient d'interroger à présent : le vide n'est pas seulement construit par l'écart, mais devient à son tour créateur de formes et d'identité. Cette dualité est particulièrement sensible dans l'œuvre de Coe, lorsque le vide appelle ou motive le récit : la narration fait alors le choix de se bâtir autour ou bien en lieu et place du vide. Dans *The House of Sleep* par exemple, c'est d'abord de la perte que naît l'intrigue (« lost films and lost dreams³ »).

La création qui part du vide se fait alors politique et démocratique si l'on suit la pensée de Rancière, qui propose elle aussi ce cheminement de l'excès et de l'écart au vide :

Ce qui est identifié par la démocratie avec le tout de la communauté, c'est une partie vide, supplémentaire, qui sépare la communauté de la somme des parties du corps social. Cette séparation première fonde la politique comme action de sujets supplémentaires qui s'inscrivent en surplus par rapport à tout compte des parties de la société⁴.

Cette identification du vide distingue, au sein du politique, la politique de la police : « La politique s'oppose spécifiquement à la police. La police est un partage du sensible dont le principe est l'absence de vide et de supplément⁵. » La politique prône le dissensus pour que les vides et les évidés de la société s'ajoutent au corps social qui les ignore, et qui ne les envisage pas même en tant que vides. On comprend donc que, dans cette logique aussi, le vide appelle la création de nouveaux espaces. Ce passage du vide à l'acte créateur, sans qu'il s'agisse pour autant de remplissage ou de suture, est également au cœur de ma lecture de *What a Carve up!* dans mon article sur la compensation et la reconstruction⁶. On le trouve encore dans les dernières lignes de *The Buddha of Suburbia*, lorsque le chaos narratif du dénouement conduit au recentrage du héros et de la voix narrative :

Perhaps in the future I would live more deeply. And so I sat in the centre of this old city that I loved, which itself sat at the bottom of a tiny island. I was surrounded by people I loved, and I felt happy and miserable at the same

¹ Pierre Férida, *L'Absence*, op. cit., 10.

² *Ibid.*, 9.

³ Jonathan Coe, *The House of Sleep*, op. cit., 126.

⁴ Jacques Rancière, *Aux Bords du politique*, op. cit., 235.

⁵ *Ibid.*, 240.

⁶ « From a missing brother to reconstructive fiction: retention and excessive compensation in *What a Carve up!* (Jonathan Coe) », en cours de publication dans la revue *In-between*.

time. I thought of what a mess everything had been, but that it wouldn't always be that way¹.

Du vide et des angoisses du héros, l'on passe bien aux faux-semblants d'une harmonie retrouvée, qui écrivent en creux l'insatisfaction et la persistance du chaos intérieur. Là encore, le vide ne se comble ni ne s'efface. Il demeure toujours en tant que réactivation potentielle de la création et de l'écriture de soi².

Dans la littérature contemporaine, ce sont les romans dont l'intrigue ressortit à la question du trauma qui révèlent avec le plus d'acuité les liens entre vide et création identitaire ou narrative. Pour analyser les caractères éthiques du trauma à l'œuvre dans *Atonement* de McEwan, Georges Letissier rappelle les origines psychanalytiques de cette notion, et la raison pour laquelle elle résonne d'échos dans le cadre de l'analyse littéraire :

The experience of trauma, theorised by Freud in the third chapter of *Beyond the Pleasure Principle*, refers to the repeated mental re-enactment of a painful event. It designates the peculiar and sometimes uncanny way in which catastrophic episodes seem to repeat themselves for those who have lived through them. The Greek etymology of 'trauma' points to a physical wound inflicted on the body. Later occurrences of the term, notably the Freudian acceptation, foreground the symbolical aspect: a wound affecting the psyche. Trauma, whose effects Freud was to observe in the awesome nightmares of battlefield survivors, entails a breach in the mind's experience of time, self and the world. Both iteration and belatedness constitute the specificity of trauma, though, and correlatively its interest for literary studies. In a sense, trauma involves a process of deferral³.

Entre l'événement traumatique et sa figuration par le sujet, la distance et l'écart s'imposent là encore et s'avèrent proches de cette autre figure du vide entre le même événement et sa représentation dans le texte : « There seems to be an apparently unbridgeable gap between traumatic events and their narrative representation⁴ ». L'immédiateté et la violence de l'événement traumatique l'occulent avant qu'il ne resurgisse en tant que symptôme. La dimension narrative du trauma est donc ambiguë, d'abord interdite puis nécessaire et inévitable afin que le trauma se résolve précisément dans l'acte de narration et de représentation. Comme le résume Roger Luckhurst : « Trauma, in effect, issues a challenge

¹ Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, op. cit., 284.

² Sur ces logiques, voir *Études britanniques contemporaines* 42, « Le Rien ».

³ Georges Letissier, « 'The eternal loop of self-torture': Ethics and Trauma in Ian McEwan's *Atonement* », in Susana Onega and Jean-Michel Ganteau, eds., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam et New York : Rodopi, 2011, 209-226, 210.

⁴ José M. Yebra, « A Terrible Beauty: Ethics, Aesthetics and the Trauma of Gayness in Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty* », *Ibid.*, 175-208, 185.

to the capacities of narrative knowledge. In its shock impact trauma is anti-narrative, but it also generates the manic production of retrospective narratives that seek to explicate the trauma¹. » La chronologie est donc implacable, et Luckhurst de formuler ainsi ce en quoi croit la théorie du trauma lorsqu'elle explore la dimension narrative de son objet : « where trauma was, there narrative shall be². »

Dans ses travaux sur le réalisme traumatique, Jean-Michel Ganteau révèle une autre présence du vide dans les structures du trauma. Le vide n'est plus seulement à déceler dans l'écart entre l'événement et sa figuration, mais il peut être lui-même représentation du trauma : « Qu'il s'agisse de trauma individuel ou collectif, que les causes en soient de nature privée ou publique, voire historique, qu'il s'agisse par ailleurs d'un trauma absolu ou partiel (avec amnésie totale ou partielle), la représentation fictionnelle de ces événements a toujours partie liée à l'évocation du rien et de l'absence³. » Quand Luckhurst mentionne les liens entre le trauma et l'irreprésentable⁴, une logique semblable se dessine pour faire du vide l'une des modalités de figuration littéraire du trauma. On songe alors à ce qu'écrit Rancière sur le rapport entre l'éthique et le remplissage du vide, et au syllogisme proposé plus haut pour définir la création dans l'émergence possible de ces vides. À partir de la définition de l'éthique et du consensus comme remplissage des vides et des intervalles, et du lien qu'établit Rancière entre l'éthique et l'irreprésentable (« L'irreprésentable est la catégorie centrale du tournant éthique dans la réflexion esthétique⁵ »), nous proposons de comprendre qu'alors représenter, c'est créer le vide et le trou.

Pour autant, il ne s'agit pas ici d'écarter de l'espace du texte le trauma et son évocation. Bien au contraire, Jean-Michel Ganteau rappelle que pour Anne Whitehead par exemple⁶, l'écriture retenue pour figurer le trauma rusera de divers stratagèmes pour écrire celui-ci autour du vide seulement : « poetic modalities such as hyperbole, intensification, saturation, anachronism and fragmentation—devices that are supposed to be mimetic of traumatic effects and that problematise the conventions of transparent mimesis in a

¹ Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, Londres et New York : Routledge, 2008, 79. Luckhurst rappelle en outre les correspondances culturelles possibles entre la narration traumatique et l'analepse cinématographique sous la forme du flash-back (80).

² *Ibid.*, 82.

³ Jean-Michel Ganteau, « Entre mimétique du rien et réalisme traumatique », in *Études britanniques contemporaines* 42, juin 2012, 111-123, 114.

⁴ Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, *op. cit.*, 81.

⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, 162.

⁶ Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh : EUP, 2004.

hyperbolic fashion¹. » On remarque que l'excès se conjugue là encore au vide et à l'absence pour donner forme au trauma. Comme l'indique Yebra, ces procédés stylistiques ont pour objet non point de combler le vide, mais de tenter de s'en approcher pour le représenter : « Trauma fiction has elaborated complex strategies to represent its inarticulacy: disruptions, temporal and logical gaps, silences, unreliable narration, grammatical dislocations are some of the formulae to (mis)represent the vacuum left by a traumatic event after a period of latency². »

Ces structures sont à l'œuvre dans le roman de Farndale *The Blasphemer*, rapidement évoqué plus haut. L'accident dont Daniel et sa femme ont été victimes est d'abord figuré par une absence qui choisit d'occulter l'événement pour mettre en avant la survie : « Daniel knew the answer. He had read about it. Given the slightest opportunity, certain people will always find a way to safety. They are known as 'life survivors' and they make up 8 percent of the population³. » L'expression fait sens par son ambiguïté même, puisqu'il s'agit moins de survivre au trauma qu'à la vie. La théorie du trauma s'est amplement penchée sur la question de l'instinct de survie, notamment dans ses articulations avec le sentiment de culpabilité, qui s'empare alors de Daniel⁴. De manière plus significative encore, dans ce roman la survie est associée à l'acceptation du trauma (que l'on identifiera davantage dans la culpabilité qu'éprouve Daniel à s'être sauvé lui-même avant de retourner dans la carcasse de l'avion sauver sa femme, que dans le seul choc de l'accident), ainsi qu'à la nécessité de se reconstruire de manière narrative à partir du vide. Farndale éclaire ces liens dans un article intitulé « The children who survive plane crashes » :

Psychologists also talk of 'survivor syndrome', a pattern of reactions including chronic anxiety, recurring dreams of the event, a general numbness and withdrawal from the pleasures of life. Survivors find themselves in a 'meaning vacuum' where they question the point of life⁵.

¹ Jean-Michel Ganteau, « Trauma as the Negation of Autonomy: Michael Moorcock's *Mother London* », in Susana Onega and Jean-Michel Ganteau, eds., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, op. cit., 107-125, 111.

² José M. Yebra, « A Terrible Beauty: Ethics, Aesthetics and the Trauma of Gayness in Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty* », op. cit., 185.

³ Nigel Farndale, *The Blasphemer*, op. cit., 73.

⁴ Voir par exemple Michael Rothberg, *Traumatic Realism – The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis et Londres : University of Minnesota Press, 2000, 47.

⁵ Nigel Farndale, « The children who survive plane crashes », in *The Telegraph*, 5 juillet 2009 (<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/comorosandmayotte/5743227/The-children-who-survive-plane-crashes.html>).

Toutefois, c'est dans ce « vide signifiant » que le sujet peut se reconstruire et trouver les réponses aux questions qui l'assaillent :

But in other cases, surviving can have positive benefits. People re-evaluate their lives and find new meaning and depth. This is what is known as 'adversarial growth'. The survivors become, if you like, better people: more compassionate, less materialistic. They determine to live their lives to the full and in the moment. Significantly, many no longer worry about death¹.

Le fil narratif suivi par Farndale dans *The Blasphemer* permet ainsi à Daniel d'accepter sa condition de survivant, de revivre l'événement sous la forme de nouveaux accidents, subis ou choisis, et de se forger une identité plus en accord avec celui qu'il a toujours été, à partir de ce vide signifiant dans lequel il fut plongé après l'événement traumatique. Il faudrait peut-être poursuivre la réflexion en reliant cette analyse à la dimension postnarrative, mentionnée dans le premier chapitre, d'une certaine fiction contemporaine. La narration advient ici au sein du vide pour redonner forme et sens à ce qu'il reste d'humain après le trauma. Par cette narration choisie et construite par le sujet lui-même, ce dernier part à la recherche de son humanité perdue.

Cette piste trouverait dans le roman de Tim Pears *Landed* un autre terrain d'exploration sûrement fertile. Le premier chapitre est factuel, et rapporte les conditions de l'accident de voiture dans lequel la fille de Owen perd la vie, et à la suite duquel Owen subira une amputation de la main droite. Avant la description des expériences traumatiques de Owen, la narration insère une longue analepse sur son enfance et son séjour chez ses grands-parents en pleine campagne galloise. Ce sont d'abord les mains viriles et calleuses de son grand-père qui fascinent Owen. Le texte répète à l'envi ce symbole initiatique autant que sinistrement proleptique : « The dark soil with which he'd just dirtied the string on the new net marked his fingers² » ; « Twitch and you'll find her teeth in your fingers. Hanging off; won't want to let go³. » Dans un autre retour sur sa rencontre avec sa future femme, le roman insiste pareillement sur les lourdes traces de ses mains encore intactes : « His hands were rough, a gardener's hands, I liked the feel of them. They had scars. One was a bite off a ferret, so he said. Another he says, 'I cut myself shaving.' [...] Soil in his fingers like fingerprints, not with ink but earth. And he had home-made tattoos, little ones, across his knuckles⁴. » Pour

¹ *Ibid.*

² Tim Pears, *Landed*, *op. cit.*, 12.

³ *Ibid.*, 18.

⁴ *Ibid.*, 66.

mieux écrire ensuite la disparition du membre et le vide physique, le texte choisit l'excès dans ses nombreuses descriptions ampoulées de Owen. Ce sont donc encore l'excès et le trop-plein qui construisent plus distinctement le manque.

Le terme *trauma* apparaît alors dans le roman pour qualifier l'accident et ses conséquences, associé quelques lignes plus loin à la conservation médicale de la forme et des traces de la main amputée : « Postsurgically, the limb was encased in a rigid plaster of Paris dressing: such a cast prevents the formation of oedema and so reduces postoperative pain and hastens healing of the residium, or stump. It may also serve as the foundation for a temporary prosthesis¹ ». Il s'agit bien de conserver la trace du membre disparu pour pouvoir en retrouver, littéralement, la trace. En effet, Owen souffre des symptômes habituellement associés à ce que l'on nomme « membre fantôme », lorsque physiologiquement, le membre amputé existe encore et que le sujet ressent des sensations (picotements, démangeaisons, ou douleurs atroces) dans ce membre qui pourtant n'est plus : « The persistence of sensation in and awareness of limbs after they have been amputated² ». C'est parce que la disparition dans l'espace du membre est inacceptable, pas encore consciente, que sa trace encore mentale induit la sensation et la douleur. Il est alors significatif que le traitement envisagé repose sur le rétablissement illusoire de cette trace visuelle pour faire disparaître les sensations. À l'aide d'un dispositif qui met en œuvre tout un jeu de miroirs, Owen visualise, à la place de sa main droite manquante, le reflet de sa main gauche, et s'imagine la faire bouger pour apaiser ses douleurs en actionnant sa main gauche : la vraie trace, pas simplement fantôme, qui rétablit la trace complète et harmonieuse de l'humain, annule les sensations intimes douloureuses³.

Profondément traumatique, l'amputation laisse encore ses traces à un autre niveau, celui du texte et de l'écriture, qui la transforment en motif esthétique. La répétition mime alors l'excès évoqué plus haut, pour rejouer l'événement et réduire l'écart entre le traumatisme et Owen : « it was as if other men knew this was the cruel clean final severance; as if his territory were no longer marked, they closed in on his woman⁴. » ; « Sara were born in 1990. Can't imagine there were ever a prouder father. Nor better husband, let me say. Turn his hand to anything⁵. » Ces traces traumatiques de l'intime chez Pears posent bien la question du vide, puisque l'excès cartographique et topographique de traces conduit à la nécessité d'un vide régénérateur. Pour qu'il y ait véritablement de l'humain, il faut que les mailles du réseau

¹ *Ibid.*, 36.

² *Ibid.*, 41.

³ *Ibid.*, 48.

⁴ *Ibid.*, 53.

⁵ *Ibid.*, 69.

s'écarter et que le vide fasse suite au trauma : « Is it possible to hide? Everywhere in England is known. Hasn't every pat of soil been trodden on, turned over¹? »

Lorsque Owen participe à un forum en ligne sur lequel les pères s'épanchent sur leurs difficultés, son texte, malgré les vides informatifs qu'il vient combler, se caractérise par un morcellement graphique et prosodique². La narration de soi, chaotique et désordonnée, repose donc elle aussi sur le vide. Ce passage n'est pas sans rappeler le personnage amnésique de Sam Caine dans le roman *A Revolution of the Sun*. Sur lui, un carnet pour lui rappeler qui il est : « My name is Sam Caine. It says so on my wristband. I am in the middle of my life. I have forgotten who I am. [...] what's curious is that I have a gaping hole in my long-term memory. 'It's extremely odd,' [the doctor] said excitedly. 'For the hole is you³.' » Le vide ici n'est plus la mémoire défaillante, le membre absent, mais l'humain lui-même, à peine délimité comme espace vacant. Il s'agira là aussi de se reconstruire à partir du vide laissé en soi par l'expérience traumatique. Dans le sillage des propositions formulées par les théoriciens du trauma qui s'intéressent à sa figuration littéraire, un travail pourrait être mené sur ces deux romans de Pears pour étudier plus précisément l'ancrage du narratif dans le vide traumatique. Les structures rappelées ici entre événement, vide et narration de soi, y semblent particulièrement opératoires.

Ce vide à partir duquel se reconstruit l'histoire du sujet est singulièrement proche du rôle qu'il joue dans l'éthique des vérités établie par Badiou. L'événement qui y constitue un supplément au monde a en effet pour tâche de montrer et de désigner le vide dans lequel il s'inscrit :

On se demandera alors ce qui fait lien entre l'événement et ce « pour quoi » il est événement. Ce lien est le *vide de la situation antérieure*. Que faut-il entendre par là ? Ceci qu'au cœur de toute situation, comme fondement de son être, il y a un vide « situé », qui est ce autour de quoi s'organise la plénitude (ou les multiples stables) de la situation en question. [...] Finalement, on dira que le caractère ontologique fondamental d'un événement est d'inscrire, de nommer, le vide situé de ce pour quoi il est événement⁴.

¹ *Ibid.*, 156.

² *Ibid.*, 90.

³ Tim Pears, *A Revolution of the Sun*, Londres : Doubleday, 2000, 16.

⁴ Alain Badiou, *L'Éthique – Essai sur la conscience du mal*, *op. cit.*, 100-101. Les connexions avec la pensée de Rancière sont de nouveau évidentes, et davantage encore lorsque Badiou esquisse la même logique pour distinguer le de la politique : « Le politique n'a jamais été que la fiction où la politique fait le trou de l'événement. » (*Peut-on penser la politique ?*, *op. cit.*, 12)

Pour Badiou, ainsi que l'écrivait déjà Maldiney : « l'événement et le vide s'exigent l'un l'autre¹ ». Pour autant, l'événement ne suture ni n'efface le vide, mais lui donne forme et nom. Dans son éthique comme dans ses textes sur l'art, Badiou répète en effet que le vide est salutaire. Après avoir signalé l'acte créateur à partir de ce vide, donc, il nous faut démontrer comment l'écart peut être instauré par la création du vide lui-même, selon des logiques qui relèvent de la soustraction.

2 - logiques de la soustraction

Badiou place cette figure du vide au cœur de son système éthique. On lit ainsi dans son *Petit manuel d'inesthétique* : « C'est à partir de ce vide que le sujet se constitue comme fragment du processus d'une vérité². » La fidélité à l'événement devient alors fidélité au vide : « Le choix qui noue le sujet à la vérité est le choix de continuer à être. Fidélité à l'événement. Fidélité au vide³. » Pourtant le vide écarte et sépare, avant de se faire la source de la fidélité et de la connexion. Badiou met au jour ces paradoxes lorsqu'il se penche sur l'œuvre de Samuel Beckett : « Le vide, lui, est donné dans l'expérience. Il est donné dans l'intervalle des ombres de la pénombre. Il est ce qui sépare. En fait, il est le fond de l'être, mais en tant qu'exposé il est pur écart⁴. » Aussi le vide ne se remplit-il pas plus qu'il ne peut se communiquer ni se transmettre. Badiou insiste au contraire sur la connexion qui aura lieu à partir du vide comme écart. On retrouve alors les logiques mises au jour par Blanchot concernant la distance entre l'œuvre et son destinataire : c'est parce qu'il y a distance, écart et constitution du vide, que la rencontre peut se faire.

Tel est également le point de vue de Rancière dans *La Fable cinématographique* sur les chronologies de l'art. Celui-ci doit séparer et écarter avant de reconstituer ce qu'il a éclaté pour trouver un sens nouveau : « Le travail de l'art est de séparer, de transformer le continuum de l'image-sens en une série de fragments, de cartes postales, de leçons⁵. » Rancière parle avant tout de cinéma, et cette idée selon laquelle le film n'est pas qu'un agrégat inédit d'images et de sons du monde, mais d'abord un outil de déconstruction et de

¹ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien – L'Art nu*, op. cit., 61.

² Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Seuil, 1998, 88.

³ *Ibid.*, 88. Voir aussi, 24-25, ses propositions consistant à situer l'œuvre d'art entre événement, vérité et sujet.

⁴ *Ibid.*, 167.

⁵ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris : Seuil, 2001, 191.

séparation de l'existant, se fonde encore sur la dynamique propre au vide. Le cinéma apparaît ici aussi comme la forme d'expression artistique la plus proche de ces structures de l'écart et du vide. Il doit choisir ce qu'il veut rendre visible, ce qu'il souhaite garder secret et invisible et, partant, structurer la représentation sur l'écart et le vide. C'est exactement ce qu'entend Jean-Louis Comolli quand il oppose l'art du cinéma aux illusions du spectacle : « illusion de totalité, illusion de continuité, illusion de plénitude. Le spectacle rassemble ces trois illusions ; le cinéma serait plutôt du côté de leur défaillance, de ce qui manque à être plein ; faire du spectacle, c'est ajouter du visible au visible ; filmer, c'est en soustraire¹. » Voilà donc comment le film prend forme, en écartant du visible, et en incluant le vide à son esthétique et à son rythme.

Pour Badiou, on retrouve la même logique de soustraction et d'effacement dans l'art de la danse, lorsque celui-ci se réinvente en occultant précisément le corps dans sa mise en spectacle². Dans ses essais sur le cinéma, la logique de la soustraction évoquée par Comolli se fait plus précise : « Un film opère par ce qu'il retire au visible, l'image y est d'abord coupée. Le mouvement y est entravé, suspendu, retourné, arrêté. Plus essentielle que la présence est la découpe, non seulement par l'effet du montage, mais déjà et d'emblée par celui du cadrage, et de l'épuration dominée du visible³. » Il ne s'agit pas d'une simple esthétique de l'effacement qui repose sur l'utilisation du hors-champ ou du cache, dont de nombreux exemples peuvent être trouvés dans le corpus retenu ici⁴. Plus généralement, la soustraction du visible est ici définie comme l'essence de la genèse de l'image filmique.

Il y a également la définition, pour Badiou, non pas d'une modernité filmique au sens où l'entend Rancière (qui renvoie à sa théorie du régime esthétique de l'art), mais de sa contemporanéité : « *Un film est contemporain, et donc destiné à tous, pour autant que le matériau dont il assure l'épuration est identifiable comme appartenant au non-art de son*

¹ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre – Cinéma, éthique, politique*, op. cit., 19.

² Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, op. cit., 105.

³ Alain Badiou, *Cinéma*, op. cit., 147.

⁴ On pense à *Where Angels Fear to Tread* de Sturridge, lorsque Gino semble battre Lilia bien plus violemment que dans le roman : Charles Sturridge, *Where Angels Fear to Tread*, op. cit. [0'29'']. Pour autant l'instant est invisible et la scène se déroule hors-champ, cachée par le décor. Ce recours au hors-champ constitue une interrogation bienvenue de l'explicitation par l'image filmique des silences du texte. Sturridge suit le même procédé lorsque Harriet frappe la jeune Irma après que cette dernière a intercepté une lettre de sa mère qu'elle n'aurait pas dû lire ([0'40'']). Si le dénouement de *Enduring Love* de Michell s'éloigne du roman, c'est pour mieux soustraire au visible, là encore, le corps de personnages davantage condamnés que chez McEwan. Après avoir planté un couteau dans le dos de Jed, Joe le pousse loin de lui et hors du cadre (Roger Michell, *Enduring Love*, op. cit. [1'22'']) : hors du film aussi, puisque le corps de Jed n'apparaîtra plus à l'écran. Il s'agit bien de se débarrasser physiquement et visuellement de l'autre. Alors que le roman s'achève sur les mots de Jed, et l'annonce d'une réconciliation entre Joe et Claire, le film est moins optimiste et écarte le corps de ces derniers dans une succession de plans progressivement plus éloignés, les rendant là encore invisibles ([1'30'']).

*temps*¹. » Moins que le point de vue sur le contemporain esquissé ici, c'est le rôle central de ce procédé d'épuration qui retiendra notre attention : l'essence du cinéma est d'épurer et d'évider, que l'objet de ces mécanismes soit l'art ou le non-art. On se rappelle alors que le cinéma est aussi pour Badiou l'art par excellence de l'emprunt à tous les autres media. Sur ce point, d'étonnantes divergences apparaissent entre Badiou et Rancière. Pour ce dernier, les images filmiques ne peuvent pas « soustraire en additionnant », corriger et rectifier ce qu'elles auront d'ores et déjà, et définitivement, montré :

Comme les mots ne sont que des mots, ils peuvent toujours corriger l'apparence qu'ils ont créée. Ce pouvoir que la littérature tient du peu de réalité des mots, on comprend qu'elle en use volontiers pour montrer l'identité entre la vérité de la vie et son mensonge. Le cinéma est dans la situation inverse. Il a le pouvoir de montrer tout ce que les mots disent, d'en déployer toute la puissance visuelle, tout le pouvoir d'impression sensible. Mais ce surplus de pouvoir a son strict revers : l'art des images a du mal à faire ce que fait l'art des mots : soustraire en additionnant. L'addition au cinéma reste une addition. La correction des apparences y est donc toujours un exercice périlleux².

Outre la remise en question de la validité de toute adaptation et le retour réducteur au principe de l'illustration du mot par l'image, cette thèse soutient donc que la succession d'images équivaut à une addition immédiate de signifiants et de signifiés. La soustraction et la logique du vide n'y auraient donc pas leur place. Rancière mentionne en outre le vide entre les images, que nous évoquions plus haut, au sujet de Deleuze : « Il y aurait une modernité cinématographique. Celle-ci opposerait au cinéma classique du lien, narratif ou signifiant, entre les images un pouvoir autonome de l'image qui se marquerait doublement : par sa temporalité autonome et par le vide qui la sépare des autres³. » Dans sa lecture de Gilles Deleuze, de l'image-temps et de l'image-cristal⁴, ce sont bien la soustraction et le vide interne à l'image qu'il remet en question⁵ : « Chaque image alors se sépare des autres pour s'ouvrir à sa propre infinité. Et ce qui fait lien désormais, c'est l'absence de lien, c'est l'interstice entre les images qui commande, à la place de l'enchaînement sensori-moteur, un réenchaînement à partir du vide⁶. » Si ce réenchaînement ne va pas de soi pour Rancière, il se pare, chez

¹ Alain Badiou, *Cinéma*, *op. cit.*, 226 (italiques de l'auteur).

² Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, *op. cit.*, 33.

³ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, *op. cit.*, 145.

⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*

⁵ Pour Dork Zabunyan, la définition par Rancière des principes deleuziens n'est pas totalement objective, et son analyse incomplète : Dork Zabunyan, *Les Cinémas de Gilles Deleuze*, Montrouge : Bayard, 2011, 43.

⁶ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, *op. cit.*, 146.

Badiou, d'un autre enjeu pour l'œuvre filmique, qui ne procède ni du vide ni du rien, mais au contraire, du plein : « l'artiste part du désordre, de l'accumulation, de l'impur, et il tente de créer de la pureté. C'est extrêmement difficile. Dans les autres arts, l'artiste n'a pas assez de choses, il doit créer dans le rien, dans l'absence, dans le vide. Dans le cinéma, il y a trop de choses, absolument et toujours trop¹. » Il ne s'agit donc pas simplement de créer à partir du rien, ni de faire en sorte que le film repose sur un vide régénérateur, dans l'image ou entre les images. Pour Badiou, le cinéma doit couper dans le plein, effectuer des écarts et créer de nouveaux vides pour advenir et exister en tant que représentation. Rancière le reconnaît assurément, il y a là une certaine politisation de l'image filmique, ainsi que l'affirme Comolli : « la possibilité du hors-champ [...], c'est-à-dire la possibilité d'un lieu qui échappe à l'inquisition de tous par tous. L'invisible lui aussi est politique. [...] S'il n'y a plus de hors-champ, il n'y a plus de liberté². » Nous voilà confrontés de nouveau à la question éthique de la liberté du spectateur et de sa rencontre avec l'œuvre, qui sera active uniquement si cette œuvre ne se montre pas dans son intégralité, et réserve, en son sein, des zones vierges et invisibles. En d'autres mots, la connexion n'est possible que si l'écart construit le vide et la soustraction.

Par-delà l'opposition dégagée par Rancière entre les mots qui peuvent soustraire leur référent, et les images qui ne sauraient soustraire en additionnant, il est aisé de repérer ces logiques dans le corpus romanesque retenu ici. Pour Christopher Isherwood, l'écriture de Forster repose sur une inversion entre des scènes majeures développées et des moments anecdotiques plus brefs et plus discrets :

Forster's the only one who understands what the modern novel ought to be... [...] The whole of Forster's technique is based on the tea-table: instead of trying to screw all his scenes up to the highest possible pitch, he tones them down until they sound like mother's-meeting gossip... In fact, there's actually *less* emphasis laid on the big scenes than on the unimportant ones: that's what's so utterly terrific. It's the completely new kind of accentuation—like a person talking a different language³...

Outre la référence à l'ellipse et l'introduction de la notion de rythme et d'accentuation dans l'écriture, cette remarque souligne l'écart stylistique de cette nouvelle inversion sous la plume de Forster. Ainsi que je l'ai proposé dans mon étude de *A Passage to India*, cette inversion apparaît comme un gage de modernité, notamment par les liens qu'elle établit avec

¹ Alain Badiou, *Cinéma, op. cit.*, 364.

² Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre – Cinéma, éthique, politique, op. cit.*, 541 et 545.

³ Christopher Isherwood, *Lions and Shadows* (1938), Londres : Methuen, 1985, 107.

le vide. Qu'il s'agisse de l'ellipse ou de la paralipse, ou bien du vide dilaté dans l'étirement des scènes mineures, cette nouvelle accentuation moderne se fonde, dans la lecture d'Isherwood, sur de premières logiques de la soustraction. On retrouve celles-ci dans les conclusions de mon travail sur le dernier roman de Forster, qui reposent sur la démonstration d'une littérature du contenant sans contenu, telle une gangue ou une bogue¹.

L'inversion notée par Isherwood est également celle que mentionne Woolf dans *Orlando*, lorsque le texte admet que la modernité peut se passer du langage, et qu'il laisse un vide sur la page :

For it has come about, by the wise economy of nature, that our modern spirit can almost dispense with language; the commonest expressions do, since no expressions do; hence the most ordinary conversation is often the most poetic, and the most poetic is precisely that which cannot be written down. For which reasons we leave a great blank here, which must be taken to indicate that the space is filled to repletion.

After some days more of this kind of talk²,

La logique est ici plus fine que chez Forster. C'est parce que la modernité annule les hiérarchies du langage que l'écriture romanesque ne peut plus tout rapporter de l'intrigue qu'elle invente. Puisqu'il n'y a plus de distinction entre l'ordinaire et le poétique, seul le vide sur la page peut désormais évoquer l'excès de poésie que l'on entend dans les conversations de tous les jours. Le vide signale le trop-plein, et s'affirme comme partie intégrante de la création. Ce procédé ludique se rencontre déjà dans les jeux métafictionnels de la littérature du dix-huitième siècle, et devient courant dès lors que le romancier souhaite glisser vers davantage d'expérimentation formelle³. Zadie Smith y a souvent recours pour suggérer, à l'instar de Woolf, que quand l'écriture achoppe face à un réel démesuré, elle s'oriente vers la soustraction et le vide. Les premières pages de *White Teeth*, en jouant sur et avec le mot *vacuum*, érigent le vide en menace pour chacun des personnages autant qu'en principe esthétique. L'écriture elle-même dérive vers le vide et le néant, renonce même parfois à

¹ Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, op. cit., 305.

² Virginia Woolf, *Orlando* (1928), Ware : Wordsworth, 2003, 125.

³ Voir par exemple l'analyse par Vanessa Guignery des blancs et des vides dans l'écriture de Johnson : Vanessa Guignery, *Ceci n'est pas une fiction – Les romans vrais de B. S. Johnson*, op. cit., 74, 180 et 257.

décrire quoi ou qui que ce soit, comme lorsque dans *The Autograph Man*, le narrateur trace littéralement le vide sur la page pour que le lecteur complète la phrase à sa guise : « All of a sudden they run at each other once more and if you have a better phrase than *like thundering elephants* insert it here []¹. » C'est dans ce roman également que l'on trouve la trace la plus matérielle du vide pour le destinataire de l'œuvre. Le narrateur fait mine de présenter trois images télévisées de la vie de l'actrice Kitty Alexander : « Here is a picture of the actress when young: [...] Here is one of the men she loved [...] Here is the most famous moment of her most famous film²: ». Après chaque amorce, le texte prétend, à son tour, nous donner accès aux images en question, et pourtant ce ne sont que trois petits écrans de télévision vides que Smith dessine pour nous sur la page. Ainsi, libre au lecteur ici de compléter la phrase et de trouver une comparaison plus adéquate, là, de se représenter Alexander comme il l'entend. L'écriture se fait création du vide, consécutive, dans ce dernier exemple, à l'excès sémantique, que l'on remarque dans la répétition des superlatifs. Ailleurs, l'écriture répond à une dynamique semblable faisant glisser le texte de l'excès au vide, de la saturation à l'épuisement, de la trace multiple et chargée au traçage du vide. Elle ne s'attache alors plus à délimiter ni à déterminer l'espace, les événements ou les personnages, mais à ouvrir le champ des possibles. Dans *The Autograph Man*, le vide s'oppose par exemple à ce passage sur New York : « Here goes the city. Here it goes. There it is. On television. In a magazine. Written on a towel. [...] There it is again³ ». On retrouve la même logique dans *On Beauty* au sein de la description de Hampstead Heath⁴, ou lorsque l'héroïne Kiki est frappée par le vide laissé sur le mur une fois disparu le tableau qu'on lui avait promis⁵.

Chacun de ces exemples du vide semble répondre à l'exigence formulée par Henri Meschonnic pour que le vide soit signifiant, et non une simple absence :

La pleine page manifeste la prédominance du dire, quels que soient les syntaxes et les effets de sens. Ses modes sont innombrables. Mais tous s'opposent à un indicible qu'ils refoulent, éloignent. Quand le blanc vient, il note la limite transitoire du dit. Est-il légitime d'identifier le blanc typographique au silence ? Un silence signifie. Par son contexte de situation, gestes, regards, ou non, entre des sujets. Il a une durée, qui signifie aussi. Il est entre des paroles, *du côté de la parole*, plus que son contraire, bien qu'on l'y oppose. Un silence n'est pas l'absence de langage. Mais le blanc de la page, une page blanche, n'est qu'une absence de langage, de texte. Pour

¹ Zadie Smith, *The Autograph Man* (2002), Londres : Penguin, 2003, 38.

² *Ibid.*, 352-353.

³ *Ibid.*, 301.

⁴ Zadie Smith, *On Beauty*, Londres : Penguin, 2005, 275.

⁵ *Ibid.*, 366.

signifier, il faut que le blanc devienne une structure écrite, qu'il entre dans les contraintes du texte¹.

Sous-jacent chez Forster, matérialisé chez Woolf, Johnson ou Smith, le vide apparaît bien entrer « dans les contraintes du texte », autre signifiant aux côtés des mots et du langage, partie intégrante de l'écriture. Chez Jonathan Coe, on l'a vu, le vide est à accepter en tant que tel par le lecteur. Construit lui aussi par l'écriture et comme nouveau système d'écriture, le vide est également ce que Robert, dans *The House of Sleep*, choisit lorsqu'il change de sexe pour devenir Cleo. La veille de son opération, Robert lit à son infirmière cette citation tirée de *La Pesanteur et la grâce* de Simone Weil :

'To accept a void in ourselves is supernatural. Where is the energy to be found for an act which has nothing to counterbalance it? The energy has to come from elsewhere. Yet first there must be—' he looked at Rachel '—a tearing out, something desperate has to take place, the void must be created².'

On lit en français chez Weil : « que d'abord un vide se produise³. » La version anglaise insiste davantage sur la notion de création du vide, et c'est bien ce que Robert et Coe retiennent du passage, métaphorique du vide bientôt créé dans le corps de Robert pour qu'il devienne Cleo. L'élaboration de cette nouvelle identité féminine s'apparente à la création du vide, puisqu'elle repose sur l'imagination chimérique de Sarah. En effet, c'est parce que cette dernière a rêvé d'une sœur jumelle de Robert, puis qu'elle a confondu ce rêve avec la réalité de sa conversation avec Robert qui lui faisait part de la mort du chat de la famille, que son amoureux transi décide de devenir cette sœur jumelle qui n'a jamais existé. Il ne s'agit donc pas seulement de devenir femme pour être désirée par Sarah, qui alors préfère les femmes. Le geste de Robert dénote avant tout la volonté de donner forme à l'erreur de Sarah, et cette forme est un vide.

Dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, les dernières dimensions métafictionnelles et autoréflexives de l'œuvre de Coe convoquent de nouveau la figure du vide, et la littérature se présente tel le seul moyen de remplir le vide de la vie. En 2009, l'usine de Longbridge du diptyque n'est plus :

¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme – Anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982, 304.

² Jonathan Coe, *The House of Sleep*, op. cit., 302.

³ Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce*, Paris : Plon, 1948, 13.

I was driving now past the old Longbridge factory. Or rather, I was driving now past the gaping hole in the landscape where the old Longbridge factory used to be. [...] Flattened, obliterated. And meanwhile, a big billboard erected in the midst of these swathes of urban emptiness informed us that, before too long, a phoenix would be rising from the ashes [...] it wasn't sensible to build an entire society on foundations of air¹.

Le lecteur aura reconnu l'usine de *The Rotters' Club* et *The Closed Circle*, oblitérée par une société qui ne lui permet plus de perdurer. Pour suivre la pensée de Georges Didi-Huberman, l'œuvre de Coe jouerait alors avec l'évidence du visible pour mieux construire l'évidement ou l'évidance². « Comment montrer un vide ? Et comment faire de cet acte une forme — une forme qui nous regarde³ ? », s'interroge Didi-Huberman, faisant de l'évidement généré par l'œuvre « le sens inéluctable de la perte⁴ ». C'est bien leur propre vide que les topographies romanesques de Coe pointent ici, faisant de cette construction du vide un processus⁵ révélant les lieux désertés que Didi-Huberman étudie dans un ouvrage plus récent : « Un lieu vide, mais dont le vide aurait été *converti* en marque d'une présence passée ou imminente. Un lieu porteur d'*évidence*, donc, ou d'*évidance*, comme on voudra⁶. » Au sein des topographies de Coe, le vide laissé par l'usine disparue est construit en tant que tel par l'écriture, qui revient sur certains de ses premiers motifs pour les oblitérer, et les signaler comme évidés et manquants. Il ne s'agit donc pas d'une disparition progressive, mais de la mise en place d'un vide qui correspond à une décision, puis à une action. L'évidence de l'évidance renvoie ainsi aux logiques aristotéliennes de l'action signifiante : l'écriture indique et circonscrit ce qu'elle a soustrait. Le phénomène qu'observe Didi-Huberman s'inscrit donc pleinement dans une dynamique de la soustraction, qui ôte ici non pas dans le but de sélectionner et de créer, mais pour montrer qu'elle coupe dans ses propres objets.

En outre, l'autoréférence institue la production antérieure de Coe en tant qu'objet de l'évidement. Avant même le vide imposé à Sim dans la conclusion du roman, écriture et littérature ici s'effacent dans ce « gaping hole » autant que celui-ci en motive d'autres formes. La conclusion du dernier roman en date de Coe éclaire différemment encore le rôle du vide

¹ Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, op. cit., 155.

² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Minuit, 1992, 195. Dans son analyse du visible dans *Ulysses* de Joyce, Didi-Huberman pointe le renversement du vide qui s'opère lors de la vision : « nous devons fermer les yeux pour voir lorsque l'acte de *voir* nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue. » (11) Le vide devient une opération, une création à même de révéler l'œuvre autant que l'individu.

³ *Ibid.*, 15.

⁴ *Ibid.*, 17.

⁵ *Ibid.*, 98.

⁶ Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris : Minuit, 2001, 20.

dans son écriture quand on remarque que la création de ce vide, et l'agencement du chaos qu'il permet, sont pour lui essentiels : « I know that one of the reasons why I write is that I like to rearrange the world to my own satisfaction, take little bits of pieces and put them into patterns which are more satisfying to me than the chaos in which I find them¹ ». Coe emploie la même image lorsqu'il explique pourquoi sa biographie de B. S. Johnson se lit tel un roman : il s'agit bien là encore d'organiser le chaos en s'y frayant un chemin, en sélectionnant des informations et en renonçant à d'autres². La soustraction est donc à l'œuvre lors de l'écriture, et le vide doit se faire au sein du chaos initialement constitué. Lorsque Michael, dans *What a Carve up!*, s'essaie péniblement à rédiger une scène érotique, les mots et les descriptions s'enchaînent et s'accumulent sans que leur auteur puisse choisir ou se satisfaire d'une formulation plutôt que d'une autre³. Les pages se noircissent de listes de synonymes, puis de variantes possibles pour Michael. Bien que celui-ci se sente finalement paralysé par tant de formulations, le régime d'écriture suggéré ici est encore une fois celui de la soustraction. Écrire apparaît comme la dynamique permettant à un mot de survivre à ceux qui pourraient le remplacer, mais qui survivent tout autant dans cette logique graphique de la soustraction qui se montre. On décèlera ici de nouvelles connexions entre le vide et les structures propres au trauma, au premier rang desquelles la question de la survie, comme nous l'avons montré au début de ce chapitre. Par ailleurs, en se montrant et en se disant, le vide court le risque de la contradiction, ce qui n'est pas sans rappeler les paradoxes de l'évidement mentionné plus haut. La soustraction sous-entend alors une opposition, peut-être une compétition. Les derniers visages de l'alternative proposent toutefois de faire fi de toute rivalité.

3 - « L'écart tient ensemble les deux versants dont il est l'écart » (É. Escoubas)

Je me propose de conclure cette démonstration en montrant qu'une fois le vide créé pour lui-même, l'écart ainsi constitué pose de nouveau la question de la connexion et de la

¹ In Vanessa Guignery, ed., *Novelists in the New Millennium. Conversations with Writers*, op. cit., 39.

² « I had to write a story, a narrative. I had a mass of chaotic material which I had assembled through my research and my job was to hack a path through this meditation for my readers to follow me through, which is essentially the same as novel writing, as far as I can see » : *Ibid.*, 42.

³ Jonathan Coe, *What a Carve up!*, op. cit., 330-336.

rencontre. En effet, le vide n'annule pas un contenu, pas plus qu'il ne rend vaine la connexion. Au contraire, c'est en séparant et en écartant ce au milieu de quoi il émerge, que le vide peut consolider les extrêmes ainsi écartés. La connexion devient la simple coexistence des contraires, préservés dans leur unicité. Posons tout d'abord la question du milieu et de l'équilibre entre ces extrêmes. Il faut alors retrouver Aristote et le rapport qu'il établit entre le chaos évoqué plus haut et l'une des vertus éthiques, la tempérance ou la modération. Aristote signale que cette dernière n'est a priori pas ce qui peut satisfaire les hommes : « il est plus agréable à la multitude de vivre dans le désordre que dans la tempérance¹. » (VI, 4, 1319b20) La modération s'oppose donc directement au chaos du désordre, d'autant plus qu'elle résulte d'un choix rendu possible par la « sagesse pratique » : « The deliberations of the person of practical wisdom make 'moderation' one of the central excellences; its activities are choiceworthy for their own sake. Moderation is appropriate choice with respect to bodily pleasure and pain². » La vertu éthique qu'elle représente se structure alors en tant que juste milieu entre deux extrêmes, que leur équilibre permet en outre de maintenir sur chaque bord de l'écart : « Donc ce qui ruine la tempérance et le courage, ce sont l'excès et le défaut, tandis que l'équilibre les conserve³. » (II 1104a25) Aristote noue ainsi la modération à l'action et à la décision en montrant que le milieu et l'équilibre ne se donnent pas, mais qu'il faut les trouver et savoir les choisir :

Par conséquent, la vertu est un état décisionnel qui consiste en une moyenne, fixée relativement à nous. C'est sa définition formelle et c'est ainsi que la définirait l'homme sage. D'autre part, elle est une moyenne entre deux vices, l'un par excès, l'autre par défaut ; et cela tient encore au fait que les vices, ou bien restent en deçà, ou bien vont au-delà de ce qui est demandé dans les affections et les actions, alors que la vertu découvre le milieu et le choisit. [...] Voilà aussi pourquoi c'est un travail d'être vertueux car, en chaque chose, c'est un travail de prendre le milieu⁴ (II 1106b35-1107a5, et II 1109a20-25)

On l'a vu, la pensée de Ricœur autour de l'éthique et du politique s'inspire des définitions apportées par Aristote. Dans « Éthique et politique », Ricœur se donne pour objet d'étudier l'écart entre ces deux sphères, pour finalement conclure sur leurs nombreuses interactions plutôt que sur ce qui les différencie⁵. Il aura toutefois défini la démocratie, et les

¹ Aristote, *Les Politiques*, traduction de Pierre Pellegrin (1990), Paris : Flammarion, 1993, 429.

² Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, *op. cit.*, 309. Voir aussi 344.

³ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*, 104.

⁴ *Ibid.*, 116 et 128.

⁵ Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, *op. cit.*, 448.

collusions qu'elle révèle entre l'éthique et le politique, comme fondée sur l'écart et sur le pouvoir : « Par rapport à la notion de conflit, est démocratique un État qui ne se propose pas d'éliminer les conflits, mais d'inventer les procédures leur permettant de s'exprimer et de rester négociables¹. » On reconnaîtra ici la direction première de la politique pour Rancière, qui assure l'écart au sein de la société et met en péril la domination de la norme. Pour Ricœur également, la démocratie écarte les contraires et fait en sorte que les bords du conflit demeurent visibles et audibles. Dans son rapport au pouvoir, la démocratie « est donc un régime dans lequel diminue l'écart entre le sujet et le souverain². » L'on retiendra que la dynamique de l'écart est pour Ricœur centrale dans l'interrogation de la politique, que l'écart soit nécessaire et vital à la démocratie, ou au contraire qu'il s'agisse de le réduire dans la représentativité sur laquelle celle-ci s'appuie.

Par ailleurs, il est frappant de constater que ces mêmes jeux entre l'écart et sa réduction sont au cœur de son propos lorsqu'il ne met pas en perspective l'éthique et la politique, mais la rhétorique. Dans *La Métaphore vive*, il commence par rappeler que l'écart est sans cesse à l'œuvre dans la rhétorique : « On veut d'abord montrer que la rhétorique culmine dans la classification et la taxinomie, dans la mesure où elle se concentre sur les figures *de l'écart* — ou tropes —, par quoi la signification d'un mot est déplacée par rapport à son usage codifié³. » Son raisonnement démontrera alors que la métaphore repose sur un écart avec le langage habituel, écart dont le but est de combler un vide sémantique. Ces deux notions se parent donc de nouvelles significations dans le champ littéraire, et sont sans cesse interrogées et redéfinies ici par Ricœur, qui pose ensuite la question de la réduction de l'écart⁴. La conclusion est formulée sans détour : « C'est que la métaphore n'est pas l'écart lui-même, mais la réduction de l'écart. Il n'y a écart que si l'on prend les mots en leur sens littéral. La métaphore est le procédé par lequel le locuteur réduit l'écart en changeant le sens de l'un des mots⁵. »

La réduction rhétorique de l'écart se structure donc sur l'*action*, là encore, du locuteur, qui modifie le sens d'un mot en le rapprochant d'un autre. La conclusion de la synthèse

¹ *Ibid.*, 445.

² *Ibid.*, 445.

³ Paul Ricœur, *La Métaphore vive* (1975), Paris : Seuil, 1997, 8.

⁴ « D'abord, par rapport à quoi y a-t-il écart ? [...] Ensuite, que veut-on dire par écart ? La métaphore corporelle de la *figure* et la métaphore spatiale de *l'écart* peuvent-elles s'éclairer mutuellement, et que disent-elles conjointement ? [...] Autrement dit, quels sont les critères de l'écart et de la figure dans le discours rhétorique ? Cette troisième question fera apparaître un facteur nouveau — celui de la réduction d'écart — qui ne se borne pas à spécifier le concept d'écart, mais qui le rectifie au point de l'inverser ; d'où la question : ce qui importe dans la figure, est-ce l'écart ou la réduction d'écart ? » *Ibid.*, 177.

⁵ *Ibid.*, 195.

menée ici s'orientera davantage vers une autre action permise par l'écart, qui s'apparente moins à une réduction de l'identité d'un des bords de l'écart qu'à la préservation de chacun d'eux. Dans son analyse de l'*Entsprechung* chez Heidegger, Éliane Escoubas offre cette formule éclairante : « Non pas langue de l'opposition, de l'irréductible opposition, mais langue de l'écart — en tant que l'écart tient ensemble les deux versants dont il est l'écart. Langue de l'écart (*ent-*) : langue des écarts de langue¹. » La visée de l'écart n'est plus seulement d'écarter et de construire le vide, mais aussi de préserver les contraires². Voilà la dernière logique de l'alternative construite par l'écart qu'il reste à mettre au jour : ce n'est plus une dualité déjà existante qui fait émerger le vide entre les termes qui la composent, mais l'écart soutenu par l'écriture ou l'esthétique du film qui fait émerger l'alternative et rend caduque la nécessité du choix.

C'est aussi en travaillant sur l'excentricité britannique qu'est apparue cette nouvelle dialectique de l'écart. L'excentricité n'est pas que la distance et l'éloignement, c'est tout autant la conjonction des contraires et leur légitimation. Paul Langford le suggère déjà dans son étude capitale : « The most common form of eccentricity of all was one that could be seen as another exaggeration of Englishness, its innate conservatism³. » Comment notre corpus articule-t-il une telle co-présence des oppositions au sein d'une esthétique de l'alternative, à laquelle aboutissent les différents types d'écart relevés jusqu'ici ?

Les prémices de mon travail sur Forster évoquent une première fois l'opposition féconde entre deux extrêmes, à travers le célèbre jugement que Woolf porte sur l'œuvre de son contemporain⁴. Pour elle, le cadre de ces romans est réaliste et riche en détails inutiles. Pourtant, Forster se distingue à ses yeux des autres romanciers édouardiens en devenant le romancier de la sphère privée et de l'âme, en opérant un glissement du matériel au spirituel, du réalisme au symbolisme⁵. Malgré tout, cette fusion échoue, et nombreux seront ensuite les critiques qui placeront les limites et les écueils des romans de Forster dans ce symbolisme inadéquat. Son esthétique bancaire ne peut annuler le matérialisme initial de l'écriture. Cette

¹ Éliane Escoubas, *Imago Mundi – Topologie de l'art*, Paris : Galilée, 1986, 233.

² Liliane Louvel cite ce même passage dans son travail sur les modalités de l'écart entre le texte et l'image : Liliane Louvel, *Texte/image – Images à lire, textes à voir*, Rennes : PUR, 2002, 149.

³ Paul Langford, *Englishness Identified: Manners and Character 1650-1850*. Oxford : Oxford University Press, 2000, 305.

⁴ Voir Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, *op. cit.*, 26.

⁵ Virginia Woolf, « The Novels of E. M. Forster » (1927), in *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1970, 163-168.

première lecture de l'ambivalence chez Forster connaîtra une longue fortune critique¹. Entre un réalisme paralysant et un symbolisme inadapté, les romans de Forster ne sauraient trouver un quelconque équilibre. L'on peut tout autant considérer que l'œuvre oscillera sans cesse entre ces deux pôles, ne cherchant jamais à choisir et trouvant sa voix dans ce va-et-vient au sein d'une alternative.

On songe pour cela à l'opposition dans *Howards End*, thématique autant qu'esthétique, entre le *seen* et le *unseen*. Margaret écrit ainsi à sa sœur : « 'Don't brood too much,' she wrote to Helen, 'on the superiority of the unseen to the seen. It's true, but to brood on it is medieval. Our business is not to contrast the two, but to reconcile them².' » Les sœurs Schlegel affirment tout haut leur modernité en souhaitant réconcilier le vu et le non-vu, l'intime et le social, le privé et le public. En réconciliant le *seen* et le *unseen*, Margaret propose de dépasser le clivage visible-invisible, de faire en sorte que tout soit potentiellement visible. Si l'enjeu n'est pas d'opposer les deux versants évoqués, mais de les réconcilier, alors on peut entendre ici aussi une semblable volonté de préserver les deux possibilités, de n'en exclure aucune, de ne pas choisir et de les garder « négociables », pour reprendre le terme de Ricœur. Il ne s'agit donc pas de choisir l'un des deux pôles, ni de chercher à établir entre eux une synthèse ou un compromis. Le terme « réconciliation » est ambigu, toutefois Margaret reconnaît elle-même la nécessité d'accepter l'autre dans sa différence. Par son mariage avec Henry Wilcox, et en étant plongée dans cet autre monde qui devient soudain le sien, Margaret pourrait apparaître comme un personnage contraint à faire des compromis. Cette interprétation n'est pourtant pas celle que le texte semble suggérer, et ce dans l'amertume et les victoires en demi-teintes de nombreux personnages à la fin du roman. La synthèse s'avère chimérique, et la réconciliation des contraires, impossible à atteindre. Plutôt que le compromis, plutôt que le consensus, pour rappeler Rancière, c'est bien la légitimité de la contradiction et de l'alternative que Forster écrit. Il ne faut donc ni choisir, ni exclure, ni pour autant glisser de la contradiction à l'exclusion. La réconciliation est alors à comprendre non comme un compromis, mais en tant que passage possible d'un bord à l'autre de l'alternative. Réconcilier n'est pas aplanir les différences, ni chercher le compromis ou la synthèse. C'est au contraire rendre nécessaire le glissement, le va-et-vient, l'oscillation entre les versants de l'alternative. Pour Aristote, on l'a vu, « c'est un travail de prendre le milieu³ ». Dans la

¹ Voir Laurent Mellet, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, *op. cit.*, 29.

² E. M. Forster, *Howards End*, *op. cit.*, 88.

³ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*, 128.

logique qui se dessine ici, le vrai travail consiste à ne définir aucun véritable milieu entre les extrêmes, mais à préserver entre eux une oscillation. Telle est déjà l'essence de la connexion forstérienne, lorsqu'on lit dans *Howards End* :

Only connect! That was the whole of her sermon. Only connect the prose and the passion, and both will be exalted, and human love will be seen at its highest. Live in fragments no longer. Only connect, and the beast and the monk, robbed of the isolation that is life to either, will die¹.

Chaque extrême survit à la connexion et à la réconciliation, dont l'enjeu est bien de rendre plus saillant chacun des pôles de l'écart et de créer entre eux une oscillation créatrice. Ce motif trouve toute sa place dans la réécriture de ce roman que Smith propose dans *On Beauty*. La topographie de certains quartiers de Londres y obéit à la même structuration autour de deux extrêmes inamovibles : « that changeable North London hill, which ends in ignominy with Cricklewood Broadway. At various points along this hill, areas are known to fall in and out of gentrification, but the two extremes of Hampstead and Cricklewood do not change². » Si les extrêmes ne changent donc jamais, l'entre-deux peut être soumis au mouvement et à une certaine variation. C'est bien quand l'on passe d'un pôle à l'autre que le changement est possible. L'intrigue, très bipolaire dans *Howards End*, l'est tout autant chez Smith qui, toutefois, s'efforce d'actualiser certaines des connexions suggérées dans le roman de Forster, entre des familles que tout oppose, entre des époques et des langages qui constituent autant de contraires à « connecter »³.

Lorsque Julian Barnes, dans *A History of the World in 10½ Chapters*, cite cette première citation donnée par Forster, « We must love one another or die. », et sa réécriture par Auden (« We must love one another and die. »), c'est bien une logique d'effacement du choix et de justification de l'alternative qui se dessine également⁴. Il ne s'agit plus alors de devoir choisir. Le changement de coordonnant implique au contraire la possibilité de « tenir ensemble » les deux versants de l'alternative. L'étude que j'ai consacrée à l'œuvre de Coe aborde ces questions en détail. À l'instar de Forster, voilà un romancier que la critique ne sait comment catégoriser, entre un pôle satirique et l'autre plus sentimental, entre l'humour et la politique, entre retour traditionnel à l'intrigue et jeux d'expérimentation avec cette même intrigue. La définition impossible renvoie bien à la préservation des contraires, peut-être alors

¹ E. M. Forster, *Howards End*, op. cit., 159.

² Zadie Smith, *On Beauty*, op. cit., 291.

³ Voir Laurent Mellet, « Zadie Smith's autonomous writing commitments to E. M. Forster », op. cit.

⁴ Julian Barnes, *A History of the World in 10½ Chapters*, op. cit., 232-233.

davantage voulue que subie. Dans *The Rain before it Falls*, les peintures de Ruth, entre abstraction et figuration, et aussi libérales que conservatrices¹, se situent dans un semblable entre-deux stylistique : « She felt that her work was considered to be too adventurous and difficult by some people, and too conventional by others. Neither one thing nor the other, in other words². » J'ai voulu montrer dans la monographie que l'écriture de Coe fait ce choix de ne pas choisir, et pratique l'art de l'alternative. Toute l'esthétique du diptyque notamment, et en particulier de *The Rotters' Club*, semble contenue dans la reconnaissance de l'alternative, de la contradiction et du dissensus que cette seule phrase instaure : « They agreed to differ³. » L'acceptation de la différence apparaît centrale, notamment sous le motif de la réconciliation, par exemple entre la jalousie et le soulagement : « to reconcile the two feelings⁴. » On pense évidemment à la réconciliation entre le *seen* et le *unseen* prônée par Margaret Schlegel. Pas plus que chez Forster, il ne s'agit ici de trouver un terrain d'entente entre deux personnages qui acceptent d'être en désaccord, ni entre deux sentiments par ailleurs en rien contradictoires, mais dont l'association est simplement surprenante. Le compromis est un leurre au même titre que la suture, alors que c'est bien en tant que légitimation du dissensus et de l'écart qu'il faut comprendre la réconciliation. Alors, écarter n'est pas séparer, d'où l'idée de réconciliation. Sans conduire pour autant au compromis, l'alternative se fait réconciliation lorsque les contraires, après l'écart, sont rapprochés en étant reconnus dans leur validité et leur nécessité.

Il s'agit en effet d'une préservation des contraires, davantage que de leur addition sous la forme d'une hypothétique troisième voie, évoquée pour être d'emblée écartée du projet romanesque de Coe, qui postule ainsi l'inévitable nécessité de l'alternative. « Il n'y a pas à choisir entre les opinions : il faut les accueillir toutes, mais les composer verticalement et les loger à des niveaux convenables. Ainsi hasard, destin, Providence⁵. » : voilà ce qu'écrivait Simone Weil, que Coe cite dans *A Touch of Love* et dans *The House of Sleep*. Nous y lirons une définition programmatique des romans de Coe et de l'acceptation de l'alternative inévitable. Dans *The Rain before it Falls*, Gill s'interroge sur le sens des coïncidences de la vie : « A patchwork, made up of... coincidences⁶? » Je propose alors dans mon étude de filer la métaphore et la contradiction pour définir les alternatives stylistiques et les coïncidences

¹ Jonathan Coe, *The Rain before it Falls*, *op. cit.*, 235 et 243.

² *Ibid.*, 244.

³ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 297. La même expression est utilisée par Margaret Drabble dans *A Natural Curiosity* pour évoquer l'acceptation du désaccord politique au sein du couple : Margaret Drabble, *A Natural Curiosity* (1989), Harmondsworth : Penguin, 1990, 57.

⁴ *Ibid.*, 87.

⁵ Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce*, *op. cit.*, 151.

⁶ Jonathan Coe, *The Rain before it Falls*, *op. cit.*, 277.

intimes dans l'écriture de Coe¹. L'alternative n'y vaut que pour elle-même, ce n'est en aucun cas une alternative à choisir — une alternative au sens français du terme, qui implique toujours une double possibilité et l'instauration d'un choix potentiel. Pourtant, ainsi qu'entre l'accidentel et le *scheduling*, la simple possibilité du choix suffit. Blanchot écrit dans *La Part du feu* : « La littérature est le lieu des contradictions et des désaccords². » La littérature de Coe répond parfaitement à cette définition, dans les intrigues qu'elle invente comme dans l'oscillation jamais tout à fait résolue entre les différents pôles qui la constituent. Pour Blanchot, telle sera donc aussi son intimité, fondée sur l'alternative comme contradiction, et non en tant que réconciliation ni compromis : « L'œuvre n'est pas l'unité amortie d'un repos. Elle est l'intimité et la violence de mouvements contraires qui ne se concilient jamais et qui ne s'apaisent pas, tant du moins que l'œuvre est œuvre³. »

En ce sens, ces romans renvoient encore à une définition élargie de la satire littéraire. Celle-ci est donnée par Sophie Duval et Marc Martinez : « La volonté de cumuler les contraires et le refus de choisir entre eux apparaissent comme les principes fondateurs de l'écriture satirique. C'est de là que découlent l'expansion infinie du texte et son ambiguïté polyphonique, qui produisent désordre et prolifération⁴. » Le dissensus instauré par la simple formulation de l'alternative, sans que le choix s'opère véritablement, est donc aussi politique que satirique, et la démarche de Coe a pour objectif l'écriture satirique contemporaine plus humaniste étudiée dans le premier chapitre de cette synthèse. La distance initiale sur laquelle se fonde l'écriture satirique conduit ainsi à la multiplication des confrontations et des mouvements contraires, comme l'écrit Blanchot. Dans les rencontres, les dialogues, les conflits imaginés par Coe, la confrontation n'a jamais pour but de gommer les différences et les écarts. Éthique si l'on suit Levinas, politique si l'on écoute Rancière, cette écriture explique l'écart et respecte l'individualité de l'autre en ne cherchant jamais à l'infléchir⁵. La dimension satirique de l'écriture de Coe fait alors sienne cette logique de l'alternative, que j'aborde avec mes étudiants de Master 1 dans mon cours sur les interactions entre littérature et politique. À partir d'un corpus comprenant des extraits de romans de Wells, Orwell, Huxley, Barnes, McEwan et Coe, nous travaillons sur la signification narrative et stylistique de cette alternative au cœur de la satire. Les travaux de Derek Attridge et de Rancière constituent le

¹ Laurent Mellet, *Jonathan Coe – Les Politiques de l'intime*, 92.

² Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, 32.

³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, 300.

⁴ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, Paris : Armand Colin, 2000, 253.

⁵ Voir Laurent Mellet, « Moral questions and ethical answers: on some responsibilities of British satire in the 20th and 21st centuries », publication en cours dans *Ethics of alterity, confrontation and responsibility in 19th-to 21st-century British literature*, Montpellier : PULM.

socle théorique de cet enseignement, que j'essaie de situer à la croisée de la réflexion conceptuelle et d'une analyse de textes guidée par de nouveaux outils.

Il faut alors revenir ici sur la dimension politique de toute décision. Si le choix ne se fait plus entre les deux branches de l'alternative, l'absence de décision met-elle en péril la portée politique d'une écriture qui ne choisit plus ? Pour répondre à cette question, un détour par la notion d'engagement s'avère utile. L'humanisme sartrien, par exemple, définit l'engagement non pas dans une activité politique ou idéologique soutenue, mais dans le choix que l'homme doit faire pour lui-même et pour le reste de l'humanité. Toute décision prise permet de redéfinir la norme et ainsi d'engager le cours de l'histoire¹. Pour Sartre, s'engager, c'est donc choisir parmi de multiples possibles. Voilà pourquoi c'est sa définition de l'engagement que nous retiendrons dans un premier temps pour montrer que de Forster à Coe, les écrivains étudiés ici deviennent alors les figures d'un double refus de l'engagement. Malgré ce qu'on lit parfois, leurs œuvres ne sont en rien des textes de propagande, et ne sont pas des romans engagés. Ni la critique ironique de l'urbanisation rampante de l'Angleterre de 1910 dans *Howards End*, ni celle, pourtant moins mesurée, du pouvoir colonisateur dans *A Passage to India*, ni les dénonciations d'un conservatisme effréné et immoral dans *What a Carve up!*, ne suffisent à résumer le propos de ces romans. D'autre part, si l'on suit Sartre, la logique propre à la construction d'une alternative et le refus de choisir éloigneraient de nouveau ces œuvres de tout engagement. Qu'on me permette alors une brève incursion dans le champ du Nouveau roman français, pour rappeler cette autre définition de l'engagement par Robbe-Grillet :

Redonnons donc à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur. C'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, par voie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose — peut-être même à la révolution².

¹ « Quand nous disons que l'homme se choisit, nous entendons que chacun d'entre nous se choisit, mais par là nous voulons dire aussi qu'en se choisissant il choisit tous les hommes. En effet, il n'est pas un de nos actes qui, en créant l'homme que nous voulons être, ne crée en même temps une image de l'homme tel que nous estimons qu'il doit être. Choisir d'être ceci ou cela, c'est affirmer en même temps la valeur de ce que nous choisissons [...]. Ainsi, notre responsabilité est beaucoup plus grande que nous ne pourrions le supposer, car elle engage l'humanité entière. [...] Ainsi je suis responsable pour moi-même et pour tous, et je crée une certaine image de l'homme que je choisit ; en me choisissant, je choisit l'homme. » Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, op. cit., 32-33.

² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1961), Paris : Minuit, 2006, 39.

Par l'engagement d'abord purement formel et stylistique, c'est aussi toute une époque, les choix artistiques et peut-être éthiques la marquant, qui sont convoqués. Aussi les auteurs étudiés ici s'engagent-ils peut-être sous cette forme. Par exemple, c'est en proposant diverses variations narratives sur le motif de l'alternative, des coïncidences et de la satire, que l'œuvre de Coe s'engage dans son temps et entraîne son lecteur dans une réflexion sur les choix de ce temps.

On l'a vu, dans ses essais sur le cinéma, Comolli évoque une pareille implication du matériau filmique dans le nouveau rapport éthique, à lui-même et à l'autre, qu'il propose au spectateur : « Il y a une éthique de la place du spectateur¹. » Pourtant, le spectateur est aussi celui qui ne décide de rien et qui s'en accommode tout au long du film : « La place du spectateur est celle de la sortie retardée de l'enfance. En sortir, et pas. Art de l'indécidable. La décision déléguée : le personnage décide (ou pas), l'acteur agit cette décision (ou non), le spectateur délègue (toujours)². » Dépossédé de tout pouvoir de décision lors de la projection du film, le spectateur n'est-il pas davantage au cœur d'une politique plutôt que d'une éthique ? Le parcours conceptuel aristotélien serait alors moins opératoire, puisqu'il n'y a là aucune décision possible. Ce sont bien davantage la politique ainsi que la définit Rancière, la loi de l'écart et de l'alternative, qui président au rapport que le film établit avec son destinataire.

Le film de Danny Boyle *Slumdog Millionaire* constitue un exemple d'autant plus éclairant qu'il intègre l'alternative et le refus du choix à ses directions narratives et esthétiques. Dans sa réception critique, le film a connu le même sort que les romans de Forster ou ceux de Coe. Pour certains, il dépeint les bidonvilles de l'Inde d'aujourd'hui avec un réalisme trop cru et trop violent, quand, pour d'autres, ce réalisme est mis à mal par une trame narrative trop artificielle et improbable. Certains critiques ont en outre dénoncé la manière dont Boyle se livre à une esthétisation de questions sociales brûlantes³. Ces deux premiers extrêmes critiques révèlent donc une dualité à l'œuvre dans le film et au cœur de son propos, mais une dualité souvent mal perçue, en raison de la simple préservation des deux versants esthétiques, entre lesquels Boyle ne choisit pas. Dans mon article sur ce film, je mets au jour une esthétique politique, esthétique qui le devient davantage encore si l'on y reconnaît la mise en scène de l'alternative. En effet, la violence d'une image et d'un montage audacieux

¹ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre – Cinéma, éthique, politique, op. cit.*, 26.

² *Ibid.*, 43.

³ Voir Laurent Mellet, « *Slumdog Millionaire's* aesthetic controversy: stylistic violence against masculinity », in Swaralipi Nandi and Esha Chatterjee, eds., *Spectacles of Blood: A Study of Masculinity and Violence in Postcolonial Films*, New Delhi : Zubaan, 2012, 166-180.

et très esthétisés, se conjugue dans ce film à des ouvertures mélodramatiques qui furent tout aussi critiquées. L'essentiel est de remarquer que cette autre alternative conduit à une dualité formelle. Dans les premières minutes du film, Boyle a recours à une forme de montage que j'analyse comme violente et masculine à la fois. Dans un montage parallèle, on passe de l'interrogatoire auquel est soumis le héros par des policiers aux premières minutes de l'émission de télévision. Lorsque Srinivas frappe le jeune Jamal au visage, le geste et le son se combinent pour devenir le motif choisi par Boyle pour passer d'une scène à l'autre¹. Intégrée dans la représentation et entre les images, la violence constitue l'un des pôles de l'alternative esthétique du film, le second étant au contraire l'utilisation, toujours dans le montage, de figures romantiques et nostalgiques. En flash-back ou en flash-forward, des images de l'héroïne Latika sont insérées dans le continuum du film en guise de transition entre deux séquences, par exemple dans la scène de l'opéra, de nouveau pour passer aux studios de télévision². La transition temporelle fait le choix d'un ton déjà mélodramatique et d'un montage évidemment moins violent, avant que celui-ci ne prenne une nouvelle dimension dans les dernières scènes du film avec l'image gelée, le baiser sur la cicatrice et le montage à l'envers de la scène qui se concluait sur le nouvel acte de violence infligé à Latika³. J'ai vu ici la volonté d'effacer la violence initiale et de la remplacer par une conclusion plus romantique, encore une fois à travers un travail sur le montage. Il s'agit probablement davantage d'un moyen esthétique de conserver à l'image les deux versants de l'alternative, certes au sein d'une nouvelle hiérarchie, mais chacun encore présent et préservé dans la conclusion du film.

Par ailleurs, Boyle justifie cette alternative en évoquant les extrêmes propres à Mumbai :

There are such extremes in Mumbai. [...] Mumbai is like that now. But they have this extra thing, I think, in that they don't separate their extremes. Everything and everyone is involved and included. That is why it is such an exciting place to go as a storyteller. You can push the extremes to both ends, yet you still stay involved in the society. We tend to separate the extremes. [...] It's a great place to tell a melodramatic story. You can use melodrama in a way that has gone out of fashion for us⁴.

¹ Danny Boyle, *Slumdog Millionaire* (2008, Celador Films), DVD Pathé, 2008 [1'50'' et [2'10'']].

² *Ibid.* [45'40''].

³ *Ibid.* [1'47''].

⁴ In Andrew O'Hehir, « Thrill Ride Through a 'Maximum City' », in *Salon*, 12 novembre 2008 (<http://www.salon.com/ent/movies/btm/feature/2008/11/12/slumdog/>).

Pour être au plus près de son sujet, il fallait donc que Boyle ne sépare pas les extrêmes, mais qu'il les incorpore à son histoire comme au traitement filmique qu'il en propose. On retrouve l'idée selon laquelle les extrêmes ne sont pas séparés par l'alternative, mais complémentaires et jamais exclusifs l'un de l'autre. Sans synthèse aucune là encore, les extrêmes sont acceptés, construits et utilisés dans leur différence. Le cinéma trouve alors son meilleur terrain pour l'expression de l'alternative et des extrêmes, comme le suggère également Coe dans *What a Carve up!* Le septième art y apparaît soit bien trop intime, soit trop politique. De nouveau, il ne s'agit pas d'opérer une synthèse, mais de préserver les extrêmes. Longtemps, la seule intimité de Michael se résume à de longues heures de plaisir solitaire devant son écran de télévision repassant en boucle la scène du film qui le hante¹. Cette approche bien trop privée de l'intimité cinématographique est opposée dans le roman à la conception plus politisée développée par Graham, cinéaste en herbe lui aussi aux prises avec les Winshaw. Pour Graham, le cinéma doit prendre la place sociologique et politique d'une littérature désormais en déshérence. Plus politique, plus radical, le cinéma aurait supplanté la littérature dans son rôle social. Et c'est bien sur la nature du médium filmique que la discussion s'engage entre Graham, fier de lui montrer son film sur Thatcher, et Michael, bien plus intéressé par la révolution que le magnétoscope et son bouton « Pause » peuvent représenter dans son intimité (comme le précise Graham : « 'At college we call it the WP button. [...] Wankers' paradise².' ») *What a Carve up!* interroge donc les modalités de l'œuvre politique en déplaçant le raisonnement sur le médium filmique :

'How long a shot's going to be, how a shot's going to be framed, which shots are going to come before it, which ones are going to come after. Now doesn't the whole process become suspect when you're dealing with something that advertises itself explicitly as a political film? Doesn't it make the role of the film-maker himself intensely problematic, prompting the question—not 'Is this the truth?' but 'Whose truth is it anyway?'

'You're absolutely right, of course. Do you think you could show me how this freeze frame business works³?'

Usage privé et esthétique politique du cinéma ne sauraient être davantage en contradiction, ou plutôt essentiels et complémentaires dans l'image que Coe dessine ici de ce médium. Ces exemples indiquent ainsi qu'en « tenant ensemble les deux versants dont il est

¹ Jonathan Coe, *What a Carve up!*, *op. cit.*, 48.

² *Ibid.*, 282.

³ *Ibid.*, 281.

l'écart », l'écart cinématographique apparaît comme la figure la plus signifiante des logiques mises au jour ici entre l'écart, le vide et l'alternative. Puisque les extrêmes ne sont pas séparés, c'est bien d'une nouvelle connexion plus politique qu'il s'agit — plus éthique et plus humaine également si, comme le préconise Aristote¹, l'individu prend la décision de se tourner vers l'action et de trouver son propre milieu au sein de l'alternative. Sans choisir, mais en établissant avec l'autre ou avec l'œuvre la connexion qui ne sera que la leur.

¹ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*, 294.

CONCLUSION : perspectives de recherche

Un certain nombre de questions émergent du parcours critique que j'ai tenté de retracer dans ces pages, que j'évoquerai pour conclure en guise de possibles perspectives de recherche. C'est à partir de l'objet filmique que l'art de cultiver les extrêmes est ici apparu comme le plus structuré. Deux pistes de travail se dégagent : la première consiste à élargir sensiblement le corpus cinématographique, afin de confronter au travail d'autres auteurs cette nécessité de ne pas choisir, et d'intégrer à l'esthétique filmique les espaces politiques ou éthiques que nous avons relevés. Il s'agit ensuite de revenir à un corpus romanesque contemporain pour y interroger les nouvelles écritures de l'écart et de l'alternative qui y sont proposées, et continuer de tester les hypothèses que j'ai formulées dans mon travail sur Coe.

Sur un tel corpus, c'est avant tout la dynamique du trauma, et les échos qu'on y trouve des notions étudiées ici, qui seront interrogés. Les logiques de l'écart, du vide, et celles de la narration de soi comme nouvelle connexion à soi-même et à l'événement, constituent autant de motifs à même de révéler ce qui se joue dans les romans de Tim Pears notamment. Peu présent dans mes analyses de Coe, le trauma pourrait en outre permettre de dégager d'autres structures narratives de son œuvre, comme le suggère Vanessa Guignery à propos de *The Rain before it Falls*¹. Ainsi que je l'ai rapidement montré dans cette note de synthèse, c'est paradoxalement à travers un vide de nature éthique que le trauma peut appeler à la construction d'une nouvelle identité narrative. Lorsqu'elle transparait dans le texte de fiction, une telle dynamique n'est pas sans rapport avec la théorie politique de l'écart qui a guidé ma réflexion. L'écart confère bien à celui qui le met en pratique la liberté d'ouvrir de nouveaux espaces pour se réécrire et remettre en perspective, grâce au dissensus, les normes qui l'ont guidé jusqu'alors. L'acceptation du trauma à travers sa narration « évidée », pour reprendre le terme de Didi-Huberman, dote l'individu d'un rôle politique dans sa propre reconstruction éthique. Comment ces deux directions se retrouvent-elles alors dans l'écriture traumatique ? L'analyse de l'œuvre de Ian McEwan permettra vraisemblablement de dégager de nouvelles modalités de ces correspondances entre trauma, éthique et politique. Alors que, dans *The Comfort of Strangers*, les corps amoureux et leur intimité dévorante sont en excès, comparés à

¹ Vanessa Guignery, ed., *Novelists in the New Millennium. Conversations with Writers*, op. cit., 28.

un bagage encombrant¹, *The Cement Garden* repose au contraire sur une mise à l'écart aussi topographique que narrative des corps et de leur souffrance. Si, dans ce premier roman, rien ne transparaît de la douleur et du trauma propres au deuil, ce sont bien les pouvoirs de la narration et l'effacement du trauma grâce aux mots que McEwan semble souligner ailleurs, par exemple dans *Enduring Love* : « Over the days and weeks, Clarissa and I told our story many times to friends, colleagues and relatives. I found myself using the same phrases, the same adjectives in the same order. It became possible to recount the events without re-living them in the faintest degree, without even remembering them². » Par ailleurs, je souhaite travailler plus en détail sur les motifs de l'accidentel chez d'autres auteurs contemporains, au premier rang desquels Iain Sinclair et David Mitchell. Dans *Downriver* (1991), l'écriture de la ville est soumise à l'alternative entre le programmatique et l'aléatoire³, tandis que les personnages de Mitchell dans *Black Swan Green* (2006) font l'expérience d'une connexion à partir du vide qui n'est pas sans rappeler ce que l'on trouve chez Coe dans *The Rotters' Club* et *The Closed Circle*.

Dans *Les Écarts du cinéma*, l'une des hypothèses du travail de Rancière repose sur une autre alternative et sur la figure du vide, ou plus exactement de la faille, que le film met au jour entre le mouvement des images et celui de la narration :

Penser l'art des images en mouvement, c'est d'abord penser la relation entre deux mouvements : le déroulement visuel des images propre au cinéma et le processus de déploiement et de dissipation des apparences qui caractérise plus largement l'art des intrigues narratives. [...] Comment le déroulement visuel des images en mouvement peut-il épouser cette logique de dévoilement de la vérité des apparences ? Je voudrais montrer que l'ajustement apparemment le plus parfait des deux mouvements comporte une faille. Et j'essaierai de comprendre la signification philosophique et l'enjeu politique de cette faille⁴.

En décelant dans le cinéma un double mouvement, visuel et narratif, spatial et temporel, Rancière évoque en outre les deux pôles génériques dont j'ai proposé d'interroger la possible inversion lors de l'adaptation. Pour Rancière, la non-coïncidence de ces mouvements crée un vide dont l'enjeu est politique. Quid du vide que leur inversion peut instaurer entre le

¹ « But they knew one another much as they knew themselves, and their intimacy, rather like too many suitcases, was a matter of perpetual concern; together they moved slowly, clumsily, effecting lugubrious compromises, attending to delicate shifts of mood, repairing breaches. » Ian McEwan, *The Comfort of Strangers*, *op. cit.*, 4.

² Ian McEwan, *Enduring Love*, *op. cit.*, 36.

³ Sur la question de l'aléatoire, les dernières réflexions de Blanchot dans *L'Entretien infini* devront être mobilisées. On y lit de nouvelles connexions dans l'écriture entre le hasard, l'aléatoire, le jeu, l'écart et la loi : Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (1969), Paris : Gallimard, 1997, 636.

⁴ Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, *op. cit.*, 25.

texte-source et son adaptation à l'écran ? Peut-on y lire les échanges et les connexions que j'ai signalés dans d'autres œuvres ? Ces questions me conduiront à approfondir deux axes mentionnés dans cette synthèse. Les pistes proposées dans le cadre de la théorie de l'adaptation devront être affinées et trouver leur légitimité à partir d'un corpus renouvelé. En continuant de travailler sur des adaptations littéraires, plus particulièrement sur des films qui adaptent des romans contemporains, il est possible de donner à la question du vide et de l'alternative un double terrain d'analyse cohérent. L'objectif de ce travail est de montrer que la théorie fondée sur l'inversion a bien partie liée à une conception moderne de l'adaptation. Je pense notamment à une étude des différentes adaptations des romans de McEwan, mais aussi de l'adaptation de *Never Let me Go* de Ishiguro par Mark Romanek (2010), ou de celles des romans de Nick Hornby, par exemple *High Fidelity* par Stephen Frears (2000) ou *About a Boy* (Paul et Chris Weitz, 2002). Par ailleurs, il faudra préciser ce que peut recouvrir le choix d'une esthétique politique au cinéma, et ce dans des films qui ne sont pas des adaptations littéraires. Voilà pourquoi, après l'écriture de la monographie consacrée à Jonathan Coe, et après avoir effectué de nouvelles synthèses théoriques pour le présent document, c'est une étude sur les rapports entre l'écart, le vide et une esthétique politique cinématographiques que j'ai désormais pour projet de rédiger¹. Dans le sillage de l'ouvrage sur Coe, un des prolégomènes de ce travail sera de renouveler la réflexion sur les liens entre la politique comme sujet et la politique comme moteur stylistique. Dans cette perspective, je m'inscrirai dans les directions ouvertes par Jean-François Baillon dans ses travaux sur les films de Ken Loach, qui constitueront le corpus de cet ouvrage pour partie². En outre, dans son article sur les corps dans le cinéma britannique au tournant du vingt-et-unième siècle, Jean-François Baillon propose une lecture de leur vacance : « Les corps du cinéma britannique actuel sont très souvent des corps désœuvrés, démobilisés, rendus inutiles et vacants, et par conséquent ouverts à des possibilités autres que leur exploitation dans la chaîne économique ou sociale³. » Aussi les liens entre le vide et le politique peuvent-ils de nouveau être interrogés

¹ Pour un résumé des différents regards critiques sur le cinéma et la politique, voir Christian Poirier, « Cinéma et politique : Perspectives pour une analyse filmique du politique », in Trudy Bolter, ed., *Cinéma anglophone et politique – Vers un nouveau du sens*, Paris : L'Harmattan, 2007, 21-43.

² Voir par exemple Jean-François Baillon, « Les films de Ken Loach : quel réalisme ? », in Marie-Jeanne Ortemann, éd., *Les Avatars du réalisme*, Nantes : Ouest Éditions, 113-124, 2000. « Vivre et survivre dans *Raining Stones* (1993) de Ken Loach », in Trudy Bolter, ed., *Cinéma anglophone et politique – Vers un nouveau du sens*, op. cit., 111-124. « Ken Loach Historian: History, Memory, Autobiography », in Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo, eds., *Cinéma et histoire*, Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2008, 87-94. « Ken Loach, cinéaste sans frontières ? », in *CinémAction* 137, « L'Écran des frontières », dirigé par Andrea Grunert, Condé-sur-Noireau : Corlet, 2010, 134-139.

³ Jean-François Baillon, « Corps ordinaires du cinéma britannique (1990-2004) », in *CinémAction* 121, « Le Corps filmé », dirigé par Andrea Grunert, Condé-sur-Noireau : Corlet, 2006, 106-114, 107.

au sein d'un corpus filmique qui choisit d'éviter les corps qu'il représente, dans une politique de l'esthétique non sans rapport avec les conclusions provisoires de cette synthèse et les questions qu'elles soulèvent.

Ce faisant, le parcours critique suivi jusqu'à présent, de la phénoménologie de Merleau-Ponty à l'éthique de l'altérité proposée par Levinas, puis jusqu'à la politique selon Rancière, s'ouvrira à certaines des pensées d'Alain Badiou. C'est ce que les nouveaux fils théoriques tissés dans le cadre de cette synthèse ont, je crois, fait apparaître, notamment à travers la notion d'événement dans l'éthique des vérités. Les références à l'existentialisme, puis à l'humanisme sartrien et à la définition de l'engagement qu'il propose, s'inscrivent elles aussi dans le sillage de la phénoménologie, puisque dans *L'Existentialisme est un humanisme*, Sartre fonde en partie son raisonnement sur les conclusions de son travail dans *L'Être et le néant*, d'essence phénoménologique. Dans ces perspectives de recherche, la poursuite de la réflexion que j'ai engagée ici vise également à souligner la cohérence de ce parcours critique. Je pense encore à ce que doivent les ouvrages de Rancière et de Badiou à la pensée de Hannah Arendt, notamment à ce qu'elle avance dans *Condition de l'homme moderne* et *Qu'est-ce que la politique ?* L'activité politique y est par exemple définie comme essentiellement fondée sur l'action¹, qui constitue en outre le meilleur moyen pour l'individu d'actualiser son droit à la liberté et à la parole. On trouve dans les ouvrages de Arendt, à mi-chemin entre les principes éthiques aristotéliens et les thèses de Badiou et de Ricœur, une formulation radicale de la politique comme pratique de l'éthique. Plus précisément, une réflexion plus avancée sur ces travaux permettra de dégager les modalités de ce que plusieurs analyses menées ici font apparaître : la politique donne à l'éthique une mise en œuvre, une praxis, et fonde son projet humaniste. Pour l'analyse filmique, la réflexion menée par Jean-François Baillon sur la définition aristotélienne du politique, ses échos chez Arendt et leur figuration dans le cinéma de Loach², ouvre là encore une piste herméneutique à même de stimuler ce projet critique.

Enfin, c'est dans le cadre de cette réflexion que je suivrai les perspectives, déjà évoquées, d'une écriture postnarrative au sein d'un renouvellement du genre satirique, dans un premier temps en prolongeant le travail engagé dans mon article sur l'éthique de la satire³. La perspective diachronique retenue y permet de parcourir l'ensemble de la période à laquelle

¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (1961), traduction de Georges Fradier, Paris : Calmann-Lévy, 2010, 43.

² Jean-François Baillon, « Vivre et survivre dans *Raining Stones* (1993) de Ken Loach », *op. cit.*, 113 et 120.

³ Laurent Mellet, « Moral questions and ethical answers: on some responsibilities of British satire in the 20th and 21st centuries », *op. cit.*

appartiennent les auteurs de mon corpus, et de dégager de nouvelles connexions entre le champ moderniste et le roman contemporain. À l'instar de ce que j'ai proposé sur le travail de Angus Wilson ou des Angry Young Men, d'autres auteurs (comme Evelyn Waugh ou Kingsley Amis) pourront être étudiés pour interroger l'évolution d'une esthétique politique et éthique dans la littérature britannique du vingtième siècle. Moins moralisante, plus éthique et humaniste, la satire britannique contemporaine n'impose plus de trame narrative au héros, mais lui laisse le soin de se réinventer. Les écarts des romans de Martin Amis avec cette logique, déjà évoqués, devront faire l'objet d'analyses plus précises, afin de souligner la singularité éthique mais aussi politique de ce romancier. Chez d'autres auteurs, donc, la narration ne construit plus l'humain en le représentant : par ces illusions métafictionnelles, la satire tente de redonner forme à l'humain et de le reconstruire par les pouvoirs de la narration. Il y a un dernier retour à l'humain dans cet ultime écart de l'écriture avec les lois de la représentation, retour éthique et écart politique. Dans une telle connexion avec l'humain, alors la littérature s'engage au sens où l'entendait Sartre, puisqu'elle repose sur une mise en abyme de la définition de l'art romanesque la plus traditionnelle et la plus humaniste, que rappelle ici Blanchot :

la narration romanesque, celle de l'individualité, abstraction faite de son contenu même, est déjà marquée par une idéologie, dans la mesure où elle suppose que l'individu avec ses particularités et ses limites suffit à dire le monde, c'est-à-dire suppose que le cours du monde reste celui de la particularité individuelle¹.

L'idéologie dont parle Blanchot révèle un retour narratif à l'humain dans toute sa singularité mais aussi son universalité. Voilà ce qu'il convient d'interroger dans le roman et le cinéma britanniques contemporains, pour mettre au jour leurs spécificités respectives et les alternatives qu'ils bâtissent afin de faire de l'écart la figuration idéale de ce retour. Il faut alors embrasser la définition de l'écriture que propose Blanchot, et choisir de la mettre à l'épreuve dans le champ romanesque comme dans l'esthétique filmique : « Ainsi en vient-on à concevoir l'écriture comme un devenir d'interruption, l'intervalle mouvant qui se désigne peut-être à partir de l'interdit, mais en ouvrant celui-ci pour y mettre à découvert, non pas la Loi, mais *l'entre-dire* ou le vide de la discontinuité². »

¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., 559.

² *Ibid.*, 389.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires : romans

- Amis, Martin, *Money* (1984), Londres : Vintage Books, 2005.
- , *London Fields* (1989), Londres : Vintage Books, 2003.
- Barnes, Julian, *A History of the World in 10½ Chapters*, Londres : Picador, 1989.
- Brontë, Charlotte, *Jane Eyre* (1848), New York et Londres : Norton, 2001.
- Coe, Jonathan, *The Accidental Woman* (1987), Londres : Penguin, 2008.
- , *A Touch of Love* (1989), Londres : Penguin, 2008.
- , *The Dwarves of Death* (1990), Londres : Penguin, 2008.
- , *What a Carve up!* (1994), Londres : Penguin, 2008.
- , *The House of Sleep* (1997), Londres : Penguin, 2008.
- , *The Rotters' Club* (2001), Londres : Penguin, 2008.
- , *The Closed Circle* (2004), Londres : Penguin, 2008.
- , *Like a Fiery Elephant – The Story of B. S. Johnson*, Londres : Picador, 2004.
- , *The Rain before it Falls* (2007), Londres : Penguin, 2008.
- , *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, Londres : Penguin, 2010.
- Drabble, Margaret, *A Natural Curiosity* (1989), Harmondsworth : Penguin, 1990.
- Faber, Michel, *The Crimson Petal and the White*, Edinburgh : Canongate, 2002.
- Farndale, Nigel, *The Blasphemer*, Londres : Doubleday, 2010.
- Forster, E. M., *Where Angels Fear to Tread* (1905), Londres : Penguin, 2007.
- , *The Longest Journey* (1907), Londres : Penguin, 2006.
- , *A Room with a View* (1908), Londres : Penguin, 2000.
- , *Howards End* (1910), Londres : Penguin, 2000.
- , *A Passage to India* (1924), Londres : Penguin, 2005.

- , *Aspects of the Novel* (1927), Londres : Penguin, 2005.
- , *Maurice* (1914, 1971), Londres : Penguin, 2005.
- , *Commonplace Book* (1985), ed. Philip Gardner, Aldershot : Wildwood House, 1987.
- Isherwood, Christopher, *Lions and Shadows* (1938), Londres : Methuen, 1985.
- Ishiguro, Kazuo, *The Remains of the Day* (1989), Londres : Faber and Faber, 1996.
- , *Never Let me Go*, Londres : Faber and Faber, 2005.
- Johnson, B. S., *The Unfortunates* (1969), Basingstoke et Oxford : Picador, 1999.
- Kureishi, Hanif, *The Buddha of Suburbia*, Londres : Faber and Faber, 1990.
- McEwan, Ian, *The Cement Garden* (1978), Londres : Vintage Books, 2006.
- , *The Comfort of Strangers* (1981), Londres : Vintage Books, 2006.
- , *The Child in Time* (1987), Londres : Vintage Books, 1992.
- , *The Innocent* (1990), Londres : Vintage Books, 2005.
- , *Enduring Love* (1997), Londres : Vintage Books, 2004.
- , *Atonement* (2001), Londres : Vintage Books, 2005.
- , *Saturday* (2005), Londres : Vintage Books, 2006.
- , *On Chesil Beach* (2007), Londres : Vintage Books, 2008.
- , *Solar*, New York : Doubleday, 2010.
- Meredith, George, *The Ordeal of Richard Feverel* (1859), Londres : J. M. Dent & Sons Ltd, 1962.
- , *The Egoist* (1879), Ware : Wordsworth, 1995.
- , *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit* (1897), Ithaca : Cornell University Press, 1956.
- Pears, Tim, *A Revolution of the Sun*, Londres : Doubleday, 2000.
- , *Landed* (2010), Londres : Windmill, 2011.
- Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea* (1966), Londres : Penguin, 2000.
- Shelley, Mary, *Frankenstein* (1818), Harmondsworth : Penguin, 1992.
- Smith, Zadie, *White Teeth* (2000), Londres : Penguin, 2001.
- , *The Autograph Man* (2002), Londres : Penguin, 2003.

———, *On Beauty*, Londres : Penguin, 2005.

Swift, Graham, *Waterland* (1983), Londres : Picador, 2008.

Wilson, Angus, *Anglo-Saxon Attitudes* (1956), New York : New York Review Books, 2005.

Woolf, Virginia, *Orlando* (1928), Ware : Wordsworth, 2003.

Sources primaires : films

Birkin, Andrew, *The Cement Garden* (1992, Contentin Film), DVD Films sans Frontières, 2005.

Boyle, Danny, *Slumdog Millionaire* (2008, Celador Films), DVD Pathé, 2008.

Branagh, Kenneth, *Mary Shelley's Frankenstein* (1994, Tristar Pictures), DVD Columbia Tristar, 1998.

Ivory, James, *A Room with a View* (1986, Merchant Ivory Productions), DVD Universal Pictures, 2001.

———, *Maurice* (1987, Merchant Ivory Productions), DVD The Merchant Ivory Collection, Odyssey Quest, 2004.

———, *Howards End* (1992, Merchant Ivory Productions), DVD The Merchant Ivory Collection, Odyssey Video, 1999.

———, *The Remains of the Day* (1993, Merchant Ivory Productions), DVD Columbia Tristar HomeVideo, 2003.

Lean, David, *A Passage to India* (1984, Metro Goldwyn Mayer), DVD MGM Home Entertainment, 2003.

Michell, Roger, *Enduring Love* (2004, Film Four), DVD Pathé, 2005.

Sturridge, Charles, *Where Angels Fear to Tread* (1991, Stagescreen Productions), DVD Prism Leisure, 2005.

Zeffirelli, Franco, *Jane Eyre* (1996, Rochester Films), DVD Lancaster, 2005.

Sources secondaires : ouvrages et articles sur les auteurs du corpus

Adams, Tim, « Likely lads' return », in *The Observer*, 22 août 2004 (<http://www.guardian.co.uk/books/2004/aug/22/fiction.jonathancoe>, page consultée le 22 octobre 2011).

Baldick, Chris, *In Frankenstein's Shadow* (1987), Oxford : Clarendon Press, 1990.

Barnett, Emily, « Interview express : Jonathan Coe », in *Les Inrockuptibles*, 18 février 2010 (<http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/42834/date/2010-02-18/article/interview-express-jonathan-coe/>, page consultée le 24 octobre 2011).

Bodin, Caroline et Élise Guillon, « Jonathan Coe : interview à l'anglaise », 6 juillet 2012 (<http://www.horsdoeuvre.fr/hors-doeuvre/jonathan-coe-interview-a-langlaise>, page consultée le 28 juillet 2012).

Bradford, Richard, *The Novel Now – Contemporary British Fiction*, Malden : Blackwell, 2007.

Dick, Kay, ed., *Writers at Work: The Paris Review Interviews* (1957), Harmondsworth : Penguin, 1972.

Diedrick, James, *Understanding Martin Amis*, Columbia : University of South Columbia Press, 2004.

Farndale, Nigel, « The children who survive plane crashes », in *The Telegraph*, 5 juillet 2009 (<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/comorosandmayotte/5743227/The-children-who-survive-plane-crashes.html>, page consultée le 4 janvier 2012).

Ferrebe, Alice, *Masculinity in Male-Authored Fiction 1950-2000 – Keeping it up*, Houndmills : Palgrave Macmillan, 2005.

Guignery, Vanessa, *Ceci n'est pas une fiction – Les romans vrais de B. S. Johnson*, Paris : PUPS, 2009.

———, ed., *Novelists in the New Millennium. Conversations with Writers*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Head, Dominic, *The State of the Novel – Britain and Beyond*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2008.

Lanone, Catherine, *E. M. Forster : Odyssée d'une écriture*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.

———, « 'Moments of Being' : la Poétique du corps chez E. M. Forster », in *Cahiers victoriens et édouardiens* 47, avril 1998, 93-101.

———, « Mediating multi-cultural muddle: E. M. Forster meets Zadie Smith », in *Études anglaises* 60-2, avril-juin 2007, 185-197.

———, « Entre accord et écart : l'expérience de la lecture selon Virginia Woolf et E. M. Forster », in *Études britanniques contemporaines*, « Woolf lectrice/Woolf critique », automne 2007, 111-124.

Lecerclé, Jean-Jacques, *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris : PUF, 1988.

Letissier, Georges, « 'The eternal loop of self-torture': Ethics and Trauma in Ian McEwan's *Atonement* », in Susana Onega and Jean-Michel Ganteau, eds., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam et New York : Rodopi, 2011, 209-226.

———, « La hantise du rien comme envers de l'H/histoire chez Graham Swift : *Waterland* et *Ever After* », in *Études britanniques contemporaines* 42, juin 2012, 95-110.

Machinal, Hélène, « From behind the looking-glass: Kazuo Ishiguro's *Never Let me Go* and beyond », in *Études britanniques contemporaines* 37, décembre 2009, 115-127.

McDowell, Frederick P. W., « An interview with Angus Wilson » (1963), in *Diversity and Depth in Fiction – Selected Critical Writings of Angus Wilson*, ed. Kerry McSweeney, Londres : Secker & Warburg, 1983, 264-297.

Mellet, Laurent, « 'Just keep on walking in a straight line': allowing for chance in Zadie Smith's overdetermined London (*White Teeth*, *The Autograph Man* and *On Beauty*) », in Vanessa Guignery, éd., *(Re-)Mapping London—Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Publibook, 2008, 187-200.

———, « Zadie Smith's autonomous writing commitments to E. M. Forster », in Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, eds., *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier : PULM, 2010, 273-283.

———, « De l'ailleurs humaniste aux étrangetés narratives : Forster entre George Meredith et le nouveau roman », in Yves Clavaron, éd., *E. M. Forster et l'étrange étranger*, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2010, 65-79.

———, « Des images en réserve vs deux esthétiques de la réserve : genèses littéraires et cinématographiques du corps dans *Maurice* (E. M. Forster, James Ivory) », in Lionel Larré, Véronique Béghain, Jean-François Baillon et Paul Veyret, eds., *Paradoxes de la réserve*, Presses de l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, CLIMAS, 2011, 155-165.

———, *L'Œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, Montpellier : PULM, 2012.

———, « Perfection et interprétation dans *The Remains of the Day* (Kazuo Ishiguro, James Ivory), ou les débordements génériques de l'obsession », in Jean-François Baillon et Paul Veyret, eds., *L'Obsession à l'œuvre : littérature, cinéma et société en Grande-Bretagne*, Presses de l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, CLIMAS, 2012, 215-225.

———, « Les refus de *The Crimson Petal and the White* (Michel Faber) : irrésolutions, frustrations, et compensations de genre », in *Cycnos* 28 :1, « Le Refus », publication en ligne (<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=6662>), 2012.

———, « *Slumdog Millionaire*'s aesthetic controversy: stylistic violence against masculinity », in Swaralipi Nandi and Esha Chatterjee, eds., *Spectacles of Blood: A Study of Masculinity and Violence in Postcolonial Films*, New Delhi : Zubaan, 2012, 166-180.

Moffat, Wendy, *A Great Unrecorded History – A New Life of E. M. Forster*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.

Nicolson, Nigel, *Virginia Woolf* (2000), Londres : Phoenix, 2001.

O'Hehir, Andrew, « Thrill Ride Through a 'Maximum City' », in *Salon*, 12 novembre 2008 (<http://www.salon.com/ent/movies/btm/feature/2008/11/12/slumdog/>, page consultée le 2 juillet 2009).

Onega, Susana and Jean-Michel Ganteau, eds., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam et New York : Rodopi, 2011.

Pedot, Richard, « Rewriting(s) in Ian McEwan's *Atonement* », in *Études anglaises* 60-2, avril-juin 2007, 148-159.

Reynier, Christine, « *Atonement* de Ian McEwan ou le désir d'expiation d'un écrivain », in *Études anglaises* 28, juin 2005, 101-114.

———, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, Londres : Palgrave, 2009.

Thurschwell, Pamela, « Genre, repetition and history in Jonathan Coe », in Philip Tew et Rod Mengham, eds., *British Fiction Today*, Londres et New York : Continuum, 2006, 28-39.

Wells, Lynn, *Ian McEwan*, Houndmills : Palgrave Macmillan, 2010.

Woolf, Virginia, « The Novels of E. M. Forster » (1927), in *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1970, 163-168.

Yebra, José M., « A Terrible Beauty: Ethics, Aesthetics and the Trauma of Gayness in Alan Hollinghurst's *The Line of Beauty* », in Susana Onega and Jean-Michel Ganteau, eds., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam et New York : Rodopi, 2011, 175-208.

Littérature et poétique

Ackroyd, Peter, *Albion – The Origins of the English Imagination* (2002), Londres : Vintage, 2004.

Aymes-Stokes, Sophie and Laurent Mellet, eds., *In and Out: Eccentricity in Britain*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Baudrillard, Jean, « La sphère enchantée de l'intime », in Nicole Czechowski, éd., *L'Intime*, revue *Autrement*, Paris : Autrement, N° 81, juin 1986, 12-15.

Benoit, Éric, *Néant sonore – Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève : Droz, 2007.

Blanchot, Maurice, *La Part du feu* (1949), Paris : Gallimard, 1993.

———, *L'Espace littéraire* (1955), Paris : Gallimard, 1988.

———, *Le Livre à venir* (1959), Paris : Gallimard, 1998.

———, *L'Entretien infini* (1969), Paris : Gallimard, 1997.

———, *L'Écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980.

Coe, Jonathan et Will Self, *Un Véritable Naturalisme littéraire est-il possible ou même souhaitable ?*, Lyon : Pleins Feux, 2003.

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Minuit, 1992.

———, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris : Minuit, 2001.

Duval, Sophie et Marc Martinez, *La Satire*, Paris : Armand Colin, 2000.

Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte* (1962), Paris : Seuil, 2002.

Escoubas, Éliane, *Imago Mundi – Topologie de l'art*, Paris : Galilée, 1986.

Études britanniques contemporaines 42, « Le Rien », juin 2012.

Ganteau, Jean-Michel, « Trauma as the Negation of Autonomy: Michael Moorcock's *Mother London* », in Susana Onega and Jean-Michel Ganteau, eds., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam et New York : Rodopi, 2011, 107-125.

———, « Entre mimétique du rien et réalisme traumatique », in *Études britanniques contemporaines* 42, juin 2012, 111-123.

Goux, Jean-Paul, *La Fabrique du continu – Essai sur la prose*, Seyssel : Champ Vallon, 1999.

Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture – Théorie de l'effet esthétique* (1976), traduit par Évelyne Sznycer, Bruxelles : Mardaga, 1976.

Jourde, Pierre, *La Littérature sans estomac*, Paris : L'Esprit des péninsules, 2002.

———, *C'est la culture qu'on assassine*, Paris : Balland, 2011.

Langford, Paul, *Englishness Identified: Manners and Character 1650-1850*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

Lecerle, Jean-Jacques et Ronald Shusterman, *L'Emprise des signes – Débat sur l'expérience littéraire*, Paris : Seuil, 2002.

Lessing, G. E., *Laocoon* (1766), traduction de Courtin (1866), Paris : Hermann, 1990.

- Louvel, Liliane, *Texte/image – Images à lire, textes à voir*, Rennes : PUR, 2002.
- Luckhurst, Roger, *The Trauma Question*, Londres et New York : Routledge, 2008.
- Maldiney, Henri, *Ouvrir le rien – L'Art nu*, La Versanne : Encre Marine, 2000.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme – Anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier, 1982.
- Ponet, Blandine, « Au bord de l'autre », in Patrick Chemla, éd., *Actualité du trauma*, Ramonville : eres, 2004, 39-53.
- Quignard, Pascal, *Une Gêne technique à l'égard des fragments – Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris : Galilée, 2005.
- , « Ce que vous a apporté Claude Simon », in Mireille Calle-Gruber, éd., *Les Triptyques de Claude Simon, ou l'art du montage*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, 207-211.
- Ricœur, Paul, *Histoire et vérité* (1955), Paris : Seuil, 2001
- , *La Métaphore vive* (1975), Paris : Seuil, 1997.
- , *Temps et récit 3. Le temps raconté* (1985), Paris : Seuil, 1991.
- , *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* (1986), Paris : Seuil, 1998.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990.
- , *Lectures I – Autour du politique*, Paris : Seuil, 1991.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman* (1961), Paris : Minuit, 2006.
- Rothberg, Michael, *Traumatic Realism – The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis et Londres : University of Minnesota Press, 2000.
- Rushdie, Salman, « Outside the Whale » (1984), in *Imaginary Homelands – Essays and Criticism 1981-1991* (1991), Harmondsworth : Penguin, 1992, 87-101.
- Sangsue, Daniel, *Le Récit excentrique*, Paris : Librairie José Corti, 1987.
- Whitehead, Anne, *Trauma Fiction*, Edinburgh : EUP, 2004.
- Wilson, Angus, « Evil in the English novel » (1963), in *Diversity and Depth in Fiction – Selected Critical Writings of Angus Wilson*, ed. Kerry McSweeney, Londres : Secker & Warburg, 1983, 3-24.
- Wilson, Angus, « The dilemma of the contemporary novelist » (1967), in *Diversity and Depth in Fiction—Selected Critical Writings of Angus Wilson*, ed. Kerry McSweeney, Londres : Secker & Warburg, 1983, 238-251.

Esthétique filmique et adaptation

Baillon, Jean-François, « Les films de Ken Loach : quel réalisme ? », in Marie-Jeanne Ortemann, éd., *Les Avatars du réalisme*, Nantes : Ouest Éditions, 113-124, 2000.

———, « Corps ordinaires du cinéma britannique (1990-2004) », in *CinémAction* 121, « Le Corps filmé », dirigé par Andrea Grunert, Condé-sur-Noireau : Corlet, 2006, 106-114.

———, « Vivre et survivre dans *Raining Stones* (1993) de Ken Loach », in Trudy Bolter, ed., *Cinéma anglophone et politique – Vers un renouveau du sens*, Paris : L'Harmattan, 2007, 111-124.

———, « Ken Loach Historian: History, Memory, Autobiography », in Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo, éd., *Cinéma et histoire*, Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2008, 87-94.

———, « Ken Loach, cinéaste sans frontières ? », in *CinémAction* 137, « L'Écran des frontières », dirigé par Andrea Grunert, Condé-sur-Noireau : Corlet, 2010, 134-139.

Bolter, Trudy, ed., *Cinéma anglophone et politique – Vers un renouveau du sens*, Paris : L'Harmattan, 2007.

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris : Gallimard, 1995.

Deleuze, Gilles, *L'Image-temps*, Paris : Minuit, 1983.

Elliott, Kamilla, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Leitch, Thomas, *Film Adaptation and its Discontents - From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2007.

McFarlane, Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford : Clarendon Press, 1996.

Mellet, Laurent, « Désir et monotonie dans *Jane Eyre* », in Laurent Bury et Dominique Sipièrè, éd., *Jane Eyre – Le roman de Charlotte Brontë et le film de Franco Zeffirelli*, Paris : Ellipses, 2008, 274-285.

——— et Shannon Wells-Lassagne, *Étudier l'adaptation filmique – Cinéma anglais, cinéma américain*, Rennes : PUR, 2010.

———, « Ré-adaptation et création dans le mythe de *Frankenstein* (Mary Shelley, James Whale, Kenneth Branagh) », in Ariane Hudelet et Shannon Wells-Lassagne, éd., *De la page blanche aux salles obscures – Adaptation et réadaptation dans le monde anglophone*, Rennes : PUR, 2011, 139-149.

Nestrick, William, « Coming to Life: *Frankenstein* and the Nature of Film Narrative », in George Levine et U. C. Knoepfelmacher, eds., *The Endurance of Frankenstein*, Berkeley : University of California Press, 1979, 290-316.

Oudart, Jean-Pierre, « La suture », in *Les Cahiers du cinéma*, N° 211, avril 1969, 36-39.

Poirier, Christian, « Cinéma et politique : Perspectives pour une analyse filmique du politique », in Trudy Bolter, ed., *Cinéma anglophone et politique – Vers un renouveau du sens*, op. cit., 21-43.

Welsh, James M. and Peter Lev, eds., *The Literature/Film Reader – Issues of Adaptation*, Lanham, Maryland : Scarecrow Press, 2007.

Zabunyan, Dork, *Les Cinémas de Gilles Deleuze*, Montrouge : Bayard, 2011.

Politique et éthique

Adorno, Theodor, « Commitment », in *Aesthetics and Politics* (1977), Londres et New York : Verso, 2007, 177-195.

Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1961), traduction de Georges Fradier, Paris : Calmann-Lévy, 2010.

———, *Qu'est-ce que la politique ?* (1993), traduction de Sylvie Courtine-Denamy, Paris : Seuil, 1995.

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduction de Richard Bodéüs, Paris : Flammarion, 2004.

———, *Les Politiques*, traduction de Pierre Pellegrin (1990), Paris : Flammarion, 1993.

Badiou, Alain, *Peut-on penser la politique ?*, Paris : Seuil, 1985.

———, *L'Être et l'événement*, Paris : Seuil, 1988.

———, *L'Éthique – Essai sur la conscience du mal* (1993), Caen : Nous, 2011.

———, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris : Seuil, 1998.

———, *Cinéma*, Paris : Nova, 2010.

Bernardi, Bruno, *Qu'est-ce qu'une décision politique ?*, Paris : Vrin, 2003.

Comolli, Jean-Louis, *Corps et cadre – Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse : Verdier, 2012.

Davis, Oliver, *Jacques Rancière*, Cambridge et Malden : Polity Press, 2010.

Gaille, Marie et Sandra Laugier, éd., *Grammaires de la vulnérabilité, Raison Publique*, N° 14, avril 2011, Paris : PUPS, 2011.

Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity – Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Californie : Stanford University Press, 1991.

———, *The Transformation of Intimacy – Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge : Polity, 1992.

Lecerclé, Jean-Jacques, « Autonomy versus commitment: Eliot, Adorno, Bakhtin and foreign words », in Christine Reynier, et Jean-Michel Ganteau, éd., *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier : PULM, 2010, 15-29.

Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini – Essai sur l'extériorité* (1971), Paris : Librairie Générale Française, 2009.

———, *Humanisme de l'autre homme*, Paris : Librairie Générale Française, 1972.

———, *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence* (1978), Paris : Librairie Générale Française, 2008.

———, *Éthique et infini* (1982), Paris : Librairie Générale Française, 2009.

Moore, G. E., *Principia Ethica*, Cambridge : Cambridge University Press, 1903.

———, *Ethics* (1912), New York : Oxford University Press, 1965.

———, *Philosophical Studies* (1922), Londres : Routledge & Kegan Paul Ltd, 1958.

Nussbaum, Martha C., *The Fragility of Goodness – Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

Rancière, Jacques, *Aux Bords du politique* (1998), Paris : Gallimard, 2007.

———, *La Parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris : Hachette, 1998.

———, *Le Partage du sensible – Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000.

———, *La Fable cinématographique*, Paris : Seuil, 2001.

———, *Le Destin des images*, Paris : La Fabrique, 2003.

———, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2004.

———, *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007.

———, *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008.

———, *Et tant pis pour les gens fatigués – Entretiens*, Paris : Amsterdam, 2009.

———, *Les Écarts du cinéma*, Paris : La Fabrique, 2011.

Reynier, Christine et Jean-Michel Ganteau, éd., *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier : PULM, 2010.

Weil, Simone, *La Pesanteur et la grâce*, Paris : Plon, 1948.

Philosophie, phénoménologie et psychanalyse

Berkeley, George, *An Essay towards a New Theory of Vision* (1709), in *The Works of George Berkeley – Volume I: Philosophical Works, 1705-1721* (1901), Bristol : Thoemmes Press, 1994.

———, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge – Part I* (1710), Bristol : Thoemmes Press, 1994.

———, *Commonplace Book* (1871), Bristol : Thoemmes Press, 1994.

Fédida, Pierre, *L’Absence* (1978), Paris : Gallimard, 2005.

Gagnebin, Murielle, *Pour une esthétique psychanalytique*, Paris : PUF, 1994.

———, *Du divan à l’écran – Montages cinématographiques, montages interprétatifs*, Paris : PUF, 1999.

———, et Christine Savinel, éd., *L’Image récalcitrante*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Green, André, *La Déliaison*, Paris : Les Belles Lettres, 1992.

M’Uzan, Michel (de), *De l’art à la mort* (1977), Paris : Gallimard, 1994.

———, *La Bouche de l’Inconscient*, Paris : Gallimard, 1994.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris : Gallimard, 2003.

———, *Le Visible et l’invisible* (1964), Paris : Gallimard, 2003.

———, *L’Œil et l’esprit* (1964), Paris : Gallimard, 2003.

———, *La Prose du monde* (1969), Paris : Gallimard, 1999.

Nouvelle Revue de Psychanalyse, « Du secret », No. 14, automne 1976.

Sartre, Jean-Paul, *L’Être et le néant – Essai d’ontologie phénoménologique* (1943), Paris : Gallimard, 2007.

———, *L’Existentialisme est un humanisme* (1946), Paris : Gallimard, 2012.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Ackroyd, Peter, 43, 134
Adams, Tim, 71, 132
Adorno, Theodor W., 33-34, 138-139
Amis, Kingsley, 128
Amis, Martin, 16, 38-39, 128-129, 132
Arendt, Hannah, 18-19, 127, 138
Aristote, 49-55, 63, 112, 115, 123, 138
Attridge, Derek, 118
Aymes-Stokes, Sophie, 43, 134

B

Bacon, Francis, 42
Badiou, Alain, 3, 17, 63-64, 78-79, 86, 91-92, 102-106, 127, 138
Baillon, Jean-François, 30, 95, 126-127, 133, 137
Baldick, Chris, 80, 132
Barnes, Julian, 14, 37, 56, 116, 118, 129
Barnett, Emily, 5, 132
Baudrillard, Jean, 13, 16, 134
Beckett, Samuel, 103
Béghain, Véronique, 95, 133
Benoit, Éric, 95, 134
Berkeley, George, 3, 140
Bernardi, Bruno, 27, 29, 138
Birkin, Andrew, 93, 131
Blanchot, Maurice, 4, 29, 74-76, 85, 88, 103, 118, 125, 128, 135
Bodin, Caroline, 25, 55, 132
Bolter, Trudy, 126, 137, 138
Boyle, Danny, 120-122, 131
Bradford, Richard, 70, 132
Branagh, Kenneth, 79-82, 131, 137
Bresson, Robert, 83, 137
Brontë, Charlotte, 50, 62, 129, 137
Bury, Laurent, 50, 137
Butler, Samuel, 35

C

Calle-Gruber, Mireille, 86, 136

Chemla, Patrick, 136
Clavaron, Yves, 40, 133
Coe, Jonathan, 2-6, 12-16, 19, 20-28, 34-39, 43, 53, 55-59, 68-71, 76-77, 79, 84, 96, 109-111, 116-126, 129, 132, 134, 135
Comolli, Jean-Louis, 5, 51-52, 73-74, 91, 104, 106, 120, 138
Czechowski, Nicole, 13, 134

D

Davis, Oliver, 23, 138
de M'Uzan, Michel, 3, 17, 140
Deleuze, Gilles, 88-90, 105, 137, 138
Dick, Kay, 69, 132
Didi-Huberman, Georges, 110, 124, 135
Diedrick, James, 39, 132
Drabble, Margaret, 117, 129
Duval, Sophie, 118, 135

E

Eco, Umberto, 17, 135
Elliott, Kamilla, 92, 137
Escoubas, Éliane, 111, 114, 135

F

Faber, Michel, 77, 129, 133
Farndale, Nigel, 28-29, 99-100, 129, 132
Fédida, Pierre, 86, 95-96, 140
Ferrebe, Alice, 24, 132
Fisher, Terence, 82
Forster, E. M., 2-6, 8-13, 16-17, 29-30, 35, 39-49, 52, 55, 57, 61-62, 65-69, 73, 87-92, 95, 106-109, 114-120, 129, 132, 133, 134
Frears, Stephen, 126

G

Gagnebin, Murielle, 3, 45, 140
Gaille, Marie, 26, 138
Ganteau, Jean-Michel, 6, 34, 97, 98-99, 133, 134, 135, 139

Giddens, Anthony, 19-23, 138
Gilbert and George, 42
Goux, Jean-Paul, 135
Green, André, 3, 17, 44, 140
Grunert, Andrea, 126, 137
Guignery, Vanessa, 5, 12, 24, 59, 69, 107,
111, 124, 132, 133
Guillon, Élise, 25, 55, 132

H

Hardy, Thomas, 35
Head, Dominic, 4, 132
Hornby, Nick, 126
Hudelet, Ariane, 79, 137
Huxley, Aldous, 118

I

Iser, Wolfgang, 18, 83, 135
Isherwood, Christopher, 12, 106-107, 130
Ishiguro, Kazuo, 3, 30, 35, 71, 73, 90, 126,
130, 133
Ivory, James, 12, 15, 30-31, 66-67, 71, 73,
87-90, 95, 131, 133

J

Johnson, B. S., 24, 37, 107, 109, 111, 129,
130, 132
Jourde, Pierre, 17, 18, 135
Joyce, James, 110

K

Knoepflmacher, U. C., 81, 137
Kubrick, Stanley, 42
Kureishi, Hanif, 60, 97, 130

L

Langford, Paul, 114, 135
Lanone, Catherine, 9-11, 45, 132
Larré, Lionel, 95, 133
Laugier, Sandra, 26, 138
Lean, David, 4, 89-90, 131
Lecerle, Jean-Jacques, 34, 53, 81-82, 133,
135, 139
Leigh, Mike, 42
Leitch, Thomas, 92, 137
Lessing, G. E., 88-89, 135
Letissier, Georges, 56, 97, 133
Lev, Peter, 46, 138

Levinas, Emmanuel, 3, 17, 34-36, 54, 68,
118, 127, 139
Levine, George, 81, 137
Lévy, Arnaud, 39
Loach, Ken, 126-127, 137
Louvel, Liliane, 114, 135
Luckhurst, Roger, 97-98, 135

M

Machinal, Hélène, 35, 133
Maldiney, Henri, 76, 103, 136
Martinez, Marc, 118, 135
McDowell, Frederick P. W., 17, 133
McEwan, Ian, 3-4, 35-36, 57, 62-63, 77,
82-84, 90, 93, 97, 104, 118, 124-126,
130, 133, 134
McFarlane, Brian, 45-46, 137
McSweeney, Kerry, 16, 133, 136
Mellet, Laurent, 6, 10, 12-13, 30-31, 39-
40, 43, 46, 50, 53, 57, 59, 66-67, 77, 79,
83, 87-92, 95, 107, 114-118, 120, 127,
133, 134, 137
Menegaldo, Gilles, 126, 137
Mengham, Rod, 21, 134
Meredith, George, 35, 40, 46-49, 55, 130,
133
Merleau-Ponty, Maurice, 3, 54, 127, 140
Meschonnic, Henri, 108-109, 136
Michell, Roger, 93, 104, 131
Mitchell, David, 125
Moffat, Wendy, 13, 134
Moore, G. E., 3, 139

N

Nandi, Swaralipi, 120
Nestrick, William, 81, 137
Nicolson, Nigel, 45, 134
Nussbaum, Martha C., 49-50, 112, 139

O

O'Hehir, Andrew, 121, 134
Onega, Susana, 97, 99, 133, 134, 135
Ortemann, Marie-Jeanne, 126, 137
Orwell, Georges, 118
Oudart, Jean-Pierre, 83, 138

P

Pears, Tim, 90, 92, 100, 102, 124, 130

Pedot, Richard, 82, 134
Poirier, Christian, 126, 138
Ponet, Blandine, 136

Q

Quignard, Pascal, 79, 85-86, 91, 136

R

Rancière, Jacques, 3, 5, 23, 26-27, 32-34,
37, 51, 53, 63, 72-74, 79, 85-86, 91-98,
102-106, 113, 115, 118, 120, 125, 127,
138, 139
Rathbone, Julian, 39
Reynier, Christine, 6, 34-35, 83, 133, 134,
139
Rhys, Jean, 85, 130
Ricoeur, Paul, 18-23, 27, 29, 52-54, 112-
115, 127, 136
Robbe-Grillet, Alain, 119, 136
Romanek, Mark, 126
Rothberg, Michael, 99, 136
Rushdie, Salman, 4, 136

S

Sangsue, Daniel, 43, 136
Sanyal, Esha, 120
Sartre, Jean-Paul, 54-55, 119, 127-128,
140
Savinell, Christine, 140
Self, Will, 19, 135
Shelley, Mary, 79-80, 130-131, 137
Shusterman, Ronald, 53, 135
Simon, Claude, 85-86, 136
Sinclair, Iain, 125
Sipière, Dominique, 50, 137

Smith, Zadie, 2, 6, 11-12, 46, 52, 59-61,
107-109, 116, 130, 133
Stokes, Melvyn, 126, 137
Sturridge, Charles, 8, 104, 131
Swift, Graham, 56, 131, 133

T

Tew, Philip, 21, 134
Thurschwell, Pamela, 21, 134

V

Veyret, Paul, 30, 95, 133

W

Waugh, Evelyn, 128
Weil, Simone, 109, 117, 139
Weitz, Paul et Chris, 126
Wells, H. G., 118
Wells, Lynn, 35, 134
Wells-Lassagne, Shannon, 31, 79, 92, 137
Welsh, James M., 46, 138
Whale, James, 79, 137
Whitehead, Anne, 98, 136
Wilson, Angus, 16-17, 128, 131, 133, 136
Woolf, Virginia, 29, 35, 45, 107, 109, 114,
131, 133, 134

Y

Yebra, José M., 97, 99, 134

Z

Zabunyan, Dork, 105, 138
Zeffirelli, Franco, 50, 83, 131, 137