



**Optiques de la fiction. Pour une analyse des dispositifs visuels de quatre romans britanniques contemporains :
Time's arrow de Martin Amis, Gut Symmetries de
Jeanette Winterson, Cloud Atlas de David Mitchell,
Clear de Nicola Barker.**

Diane Leblond

► To cite this version:

Diane Leblond. Optiques de la fiction. Pour une analyse des dispositifs visuels de quatre romans britanniques contemporains : Time's arrow de Martin Amis, Gut Symmetries de Jeanette Winterson, Cloud Atlas de David Mitchell, Clear de Nicola Barker.. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité; Université Paris Diderot (Paris 7), 2016. Français. NNT : 2016USPCC251 . tel-01814246v1

HAL Id: tel-01814246

<https://hal.science/tel-01814246v1>

Submitted on 23 Sep 2020 (v1), last revised 13 Jun 2018 (v2)

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.



UNIVERSITE SORBONNE PARIS CITE

UNIVERSITE PARIS.DIDEROT



ÉCOLE DOCTORALE 131.

**LANGUE, LITTÉRATURE, IMAGE : CIVILISATION ET SCIENCES HUMAINES
(DOMAINES ANGLOPHONE, FRANCOPHONE ET D'ASIE ORIENTALE)**

Laboratoire de recherches sur les cultures anglophones - UMR 8225

DOCTORAT

LANGUE ET CULTURE DES SOCIÉTÉS ANGLOPHONES

Littérature anglophone

DIANE LEBLOND

**OPTIQUES DE LA FICTION : POUR UNE ANALYSE DES DISPOSITIFS VISUELS
DE QUATRE ROMANS BRITANNIQUES CONTEMPORAINS.**

TIME'S ARROW DE MARTIN AMIS, *GUT SYMMETRIES* DE JEANETTE WINTERSON, *CLOUD ATLAS* DE
DAVID MITCHELL, *CLEAR* DE NICOLA BARKER.

**OPTICS OF FICTION : ANALYSING VISUAL DISPOSITIVES IN FOUR CONTEMPORARY
BRITISH NOVELS.**

TIME'S ARROW BY MARTIN AMIS, *GUT SYMMETRIES* BY JEANETTE WINTERSON, *CLOUD ATLAS* BY
DAVID MITCHELL, AND *CLEAR* BY NICOLA BARKER.

Thèse dirigée par Madame Catherine Bernard

Soutenue le 25 novembre 2016

JURY

Madame Vanessa Guignery, Professeur à l'ENS de Lyon, présidente du jury, rapporteuse.
Madame Élisabeth Angel-Perez, Professeur à l'Université Paris-4 Sorbonne, rapporteuse.
Madame Catherine Bernard, Professeur à l'Université Paris Diderot, directrice de recherche.
Monsieur Jean-Michel Ganteau. Professeur à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, examinateur.
Monsieur Julian Wolfreys, Professeur à l'Université de Portsmouth, examinateur.



*À Suzanne, partie beaucoup trop tôt,
et à qui je dois Sarah Kane, le théâtre, et la lectrice que je suis devenue.*

Il serait vain de prétendre rendre justice à tous ceux et toutes celles qui ont pu m'apporter leur soutien, me suggérer une lecture, ou éclairer ma route pendant ces années de travail. Je présente donc d'avance mes excuses à celles et ceux qui s'attendaient à trouver leur nom ici. S'il n'apparaît pas, qu'ils sachent pourtant que je pense à eux avec reconnaissance.

Je voudrais d'abord remercier chaleureusement les professeurs qui m'ont formée. Madame Grellet, qui m'accompagne depuis la prépa et a suivi avec enthousiasme la suite de mes aventures. Suzanne, lectrice hors pair. Élisabeth Angel-Perez, avec qui j'ai fait mes premiers pas dans la recherche, et qui a su me donner le goût de continuer. Catherine Bernard enfin, qui me supporte – je voudrais pouvoir prétendre qu'il s'agit là d'un anglicisme – depuis des années. Sa patience et sa gentillesse m'ont été infiniment précieuses dans les moments les plus délicats, et ses conseils de lecture et d'orientation théorique ont constamment nourri ma démarche, sans jamais que je me sente contrainte. J'espère pouvoir un jour inspirer à mes propres étudiants ne serait-ce qu'une partie de l'affection et l'admiration que je lui porte.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à toutes les personnes qui, se trouvant sur mon chemin, m'ont parlé et ont manifesté un intérêt pour ce que j'avais à raconter. Je pense à mes collègues de Queens' College, en particulier Martin Crowley, et de Caius College – John Gallagher, Tom Simpson, Simon Fuchs, Laura McMahon. Je pense aussi aux collègues et amis avec lesquels j'ai travaillé et enseigné à Paris 7, aux habitués du séminaire doctoral de Catherine Bernard, et puis à Sarah, à Róisín, à Claire, à Pauline, en qui j'ai rencontré des esprits intensément curieux, et qui sont devenues des amies chères. Je dois enfin un merci tout particulier à Valérie Deshoulières, qui a été l'une de mes plus belles rencontres l'année dernière, qui m'a donné du courage lorsque j'en avais terriblement besoin, et avec qui j'espère pouvoir poursuivre de longues et passionnantes conversations.

Il me reste à adresser un immense merci :

À Estelle, pour son amitié indéfectible, son énergie, sa présence.

À Aude, qui sans m'enseigner m'a tellement appris, fidèle relectrice et grande sœur infatigable à qui je voue – cela va de soi – une reconnaissance et un amour éternels.

À mes parents, et à David, Rémi, et Daphné, pour la patience qu'ils ont déployée chaque fois que la thèse (surnommée à l'occasion « le serpent de mer ») a refait surface dans la conversation ces cinq dernières années. Aux petits Coline et Raphaël, pour la façon dont ils savent me rappeler ce qui est important dans la vie – essentiellement, les histoires et les bananes.

À ceux dont la présence à Cambridge a rendu la vie plus intéressante, et les heures de bibliothèque plus douces : Avital, Stacey, Stefanie, Michael, Fiona et Stefano, Elisa et Felipe.

À Renaud, le biblisaure, pour le partage des lectures, pour toutes nos précieuses années, pour le magnifique bout de chemin parcouru ensemble.

À l'oiseau bleu avec lequel s'ouvrent un continent et un univers linguistique nouveaux.

Table des Matières

Remerciements.....	7
Table des Matières.....	9
Introduction. Ecritures « postmodernes » : la fin d’une illusion d’optique ?.....	15
A. La fiction contemporaine à l’épreuve du tournant visuel.....	18
B. Crise de la représentation : irréprésentable et sidérante postmodernité ?.....	30
C. État de l’art.....	46
D. Cadres méthodologiques et théoriques.....	52
E. Trajectoire et jalons.....	63
Chapitre Un. Dialectique du voir et du dire : metaphors we live by.....	67
Introduction : Usage critique des images et rôle critique des images dans le discours.....	67
I. A. Point de vue et réflexion : un sujet construit entre sensation et discours.....	75
I. A. 1. Le cristallin et la psyché : quand lire c’est voir.....	76
I. A. 2. Vitres, lunettes et objectifs : travail de la perspective, ou quand voir c’est dire. .83	
I. A. 2. a. Lentilles, fenêtres et verres fumés.....	86
I. A. 2. b. Objectif et projecteur.....	89
I. A. 3. Vision et interprétation : quand voir, c’est lire.....	93
I. B. Le tain de la représentation : la fiction, entre vitre et miroir.....	99
I. B. 1. Trouble dans la transparence – épuisement de la métaphore ?.....	105
I. B. 2. De l’impossible documentaire à la nécessité de la fiction.....	110
I. B. 2. a. Objectifs fictionnels et images suspendues.....	113
I. B. 2. b. De la vitrine de musée au miroir matriciel : du documentaire à la fiction.116	
I. B. 3. Réfléchir le médium.....	120
I. B. 3. a. Faire apparaître le milieu.....	121
I. B. 3. b. Cloud Atlas : pour une dioptrique du récit.....	124
I. B. 3. c. Dialectique du voir et du dire : réfléchir le médium, réfléchir l’histoire...128	
Chapitre Deux. On n’y voit rien : le voir perdu pour le savoir.....	135
Introduction : Connaissance du voir, connaissance par le voir.....	135
II. A. Perspective et relativité.....	147
II. A. 1. Vertige du point de vue.....	147

II. A. 1. a. Miroirs à facettes : un sujet non-unifié.....	148
II. A. 1. b. Démontage de la camera obscura : confusion dedans/dehors.....	153
II. A. 1. c. Ironie et doubles-fonds : de l'ironie romantique à la parodie postmoderne.....	158
II. A. 2. Du théâtre au spectacle.....	167
II. A. 2. a. Emboîtement des structures spectaculaires : d'une caverne à l'autre.....	170
II. A. 2. b. Du visible comme transaction : spectacle sans profondeur et capitalisme tardif.....	175
II. A. 2. c. Sous les feux de la rampe : éblouissements et illusions.....	180
II. A. 2. d. Macabres mascarades de l'univers concentrationnaire : spectacle et déshumanisation.....	185
II. B. Expérience et illusion : crise du sujet empirique.....	190
II. B. 1. Impossibles enquêtes : remise en cause de l'observation.....	195
II. B. 1. a. Vanité de la chasse au détail.....	195
II. B. 1. b. Portrait de Sherlock en Madame Soleil.....	197
II. B. 1. c. Loupes et longue-vues : l'inspecteur privé de ses instruments d'optique	200
II. B. 2. Ne plus (sa)voir où l'on va : crise du temps et crise du sens.....	203
II. B. 2. a. Défilement du temps et trajet de la lumière : un sens à donner à la perception.....	203
II. B. 2. b. Crise de l'apprentissage.....	209
II. B. 2. c. « Premières impressions » : les leçons de la romance ?.....	214
II. B. 2. d. Révision, confusion, mensonge et révisionnisme.....	219
II. B. 3. Les sciences expérimentales contre l'expérience ? Du point aveugle au trou noir, le fond invisible de la visibilité.....	228
II. B. 3. a. Points aveugles.....	230
II. B. 3. b. Trous noirs – le nouvel esprit scientifique selon Jeanette Winterson.....	232
Intermède théorique : d'un paradigme à l'autre.....	243
Mort de la raison optique, survivances des lumières ? Voir et être vu, vers une pragmatique du sensible.....	243
A. Surveiller et faire voir : aliénations optiques et anxiétés politiques.....	247
B. D'aliénation en assujettissement : le sujet défait par le voir ?.....	253
C. Optique de l'intersubjectivité.....	266
Chapitre Trois. Partages politiques du visible dans la fiction : l'optique et ses disciplines.....	273
Introduction : Discipline – pratiques du regard et exercice du pouvoir.....	273
Visualité : partages du regard, entre discipline et résistance.....	284

III. A. Politique du sensible et partage de l'intelligible : (dé)former les regards, (dé)discipliner les discours.....	292
III. A. 1. When smart is power – Lumière(s), regard et pouvoir.....	297
III. A. 1. a. Sciences, technologies et partages de l'espace socio-politique.....	297
III. A. 1. b. Regards éclairés, regards conquérants.....	306
III. A. 1. c. Migration et instabilité des images scientifiques – dé-discipliner le regard, repenser le partage des discours.....	321
III. A. 2. Atlas malgré tout : reconfigurer les partages, défaire la vue d'ensemble.....	339
III. A. 2. a. Atlas et cartographie : vues du ciel et ambition totalisante.....	342
III. A. 2. b. Cartographies fragmentaires, pensées du planétaire.....	351
III. A. 2. c. Atlas malgré (le) tout : contempler les nuées.....	359
III. B. 'Looking back' : du droit de retourner le regard.....	380
III. B. 1. Regards colonisés, regards émancipés.....	382
III. B. 1. a. Les sans part.....	385
III. B. 1. b. Revendiquer un droit de regard : impertinence et émancipation.....	395
III. B. 1. c. Quelque chose à voir : droit de regard et témoignage.....	417
III. B. 2. Regards sidérés, regards survivants.....	428
III. B. 2. a. Regards interdits : désastre et sidération.....	435
III. B. 2. b. Éthique et politique de l'étoile.....	441
III. B. 2. c. Histoire et constellations d'images : Mnemosyne et Atlas.....	450
Chapitre Quatre. Ce que nous lisons, ce qui nous regarde : la fiction et l'impropre de l'art.....	471
Introduction : Retours – Mémoire et travail de l'impropre dans le voir.....	471
Corps et mémoire : impropriétés sensorielle et esthétique.....	476
IV. A. Indiscipline visuelle du corps, impropriété de l'art.....	502
IV. A. 1. Retours du refoulé : visibilités revenantes.....	504
IV. A. 1. a. Rêves et revenants.....	508
IV. A. 1. b. Visibilités refoulées du corps : corps sales, corps débiles, corps malades, corps mourants.....	516
Saleté et impureté : des corps pas propres.....	517
Memento mori, vanités.....	527
Corps débiles, corps malades.....	534
IV. A. 2. Réinventer l'obscénité : éthique de regards impropres.....	537
IV. A. 2. a. 'Losing all sense of propriety': souffrance indécente et humour impropre.....	541
IV. A. 2. b. Des regards à soutenir.....	545

Des yeux fermés.....	546
Des yeux aveugles.....	548
Larmes. Des yeux brouillés.....	550
IV. A. 3. Des images qui nous regardent : ekphraseis, ou l'impropre de l'art.....	559
IV. A. 3. a. Quand les images pleurent : les ekphraseis paradoxales de Cloud Atlas.....	565
Mélancolie ekphrastique : hégémonie paradoxale de la représentation verbale...	567
Paroles visibles et images loquaces : impropriété de l'ekphrasis.....	571
Figures paradoxales de l'origine : rouvrir le « rapport infini ».....	573
IV. A. 3. b. David Blaine : The Artist is Absent.....	579
La reconnaissance symbolique et son ratage : réagencer le partage.....	582
Éthique de la rencontre : tisser des liens impropres.....	584
IV. B. Des romans qui nous regardent : phénoménologie de la lecture et pragmatique de l'interprétation.....	592
IV. B. 1. Un art de l'alluvion : faire travailler la mémoire du lecteur.....	602
IV. B. 1. a. Call me Alluvia : le lecteur comme dépôt d'images.....	603
IV. B. 1. b. Un certain regard : à la rencontre du lecteur-spectateur.....	607
Impropriété sensorielle, dédiscipline esthétique.....	610
Un lecteur que cela regarde.....	613
IV. B. 1. c. Un lecteur-spectateur affecté.....	620
IV. B. 1. d. Retours sans clôture : tourbillons, spirales et trous dans le temps.....	625
IV. B. 2. Pragmatique de la lecture : théâtralités du texte et performance du lecteur...	629
IV. B. 2. a. Baleines blanches et lapins blancs : des dangers de l'interprétation ou, pour une pragmatique de l'intertextualité.....	637
L'intertextualité comme hantise.....	645
Images et interpellation.....	647
De l'autre côté du miroir : contre-interpellation.....	648
De l'interprétation comme chasse au snark.....	649
Pragmatique intertextuelle : se prêter au jeu, voir et être vu par le texte.....	652
Quand les chats font de l'esprit.....	655
IV. B. 2. b. Lecture-performance, lecture-assistance.....	658
« Hold out your hands. Look » : théâtralité du chapitre et métalepse dans Cloud Atlas.....	661
« She looked at the page » : le petit théâtre intertextuel de Gut Symmetries.....	667
IV. B. 2. c. Lecteur performeur, auteur ignorant ?.....	671
Conclusion : « Hear me. Speak to me. Look at me » : Continuer à lire.....	689

Bibliographie.....	701
Index.....	733

Introduction. Ecritures « postmodernes » : la fin d'une illusion d'optique ?

Par un de ces clins d'yeux au lecteur dont elle a le secret, Ali Smith propose, au début de son roman *The Accidental*¹, une méditation sur la difficulté qu'il y a à commencer. Le titre du premier chapitre, « The beginning »², semble prometteur à un stade où nous essayons de comprendre où le récit va nous amener : au moins nous commençons par le commencement. Mais la phrase qui ouvre cette section, complétant le titre, renverse malicieusement cette indication initiale et sape sa tonalité méthodique, pour nous offrir un incipit en point d'interrogation : « [The beginning] of things – when is it exactly? »³. La question est posée par la jeune Astrid, protagoniste adolescente en quête de vérités physiques et métaphysiques, qui pour tâcher de saisir ce qu'est « le commencement » a entrepris de filmer l'aurore. Le projet, bien sûr, ne fait que prolonger sans fin ses interrogations : dans le continuum de la lumière naissante, aucun moment discret ne s'impose précisément comme initial. Le seul constat qu'on peut tirer du processus est qu'il rend le monde visible ; peut-être le commencement est-il donc lié au fait de commencer à voir, s'interroge Astrid ? Il serait alors différent pour chacun de nous, à l'échelle d'une journée mais aussi de toute une vie : « Possibly the real beginning is when you are just forming into a person and for the first time the soft stuff that makes your eyes is actually made [...] She fingers the curve of the bone above her left eye. Eyes fit the space they are in, exactly like they were made for each other, the space and the eye »⁴. Dans la réflexion d'Astrid, la temporalité cyclique du jour fait écho à celle de l'existence humaine. À la faveur d'un glissement de sens, la question du commencement est réinscrite dans un contexte cosmique – car cet espace que l'œil épouse, c'est autant le système solaire dans son ensemble que l'orbite où se loge le globe oculaire. En voyant la lumière poindre, c'est donc la vie même qu'on tâche d'appréhender, et ses conditions de possibilité dans l'univers qui est le nôtre. Partir filmer l'aurore avec un appareil, c'est s'interroger sur les débuts, tout aussi imperceptibles, de notre existence.

Dans ce roman de 2004, le lien intrinsèque qui unit lumière et vie donne ainsi lieu à un questionnement sur la genèse de l'être, mais aussi sur les conditions de son rapport à l'univers. À tous égards, Ali Smith interroge ici les moyens par lesquels nous prétendons saisir les choses, et leur donner sens. Mis en exergue, le terme de « commencement » met en question la forme du

¹ Ali Smith, *The Accidental* (2004, Londres, Penguin, 2005).

² *Ibid.*, n. p.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

récit elle-même – comment commencer par là si on ne sait pas ce qu’il est ? Il met en cause, en partie, le fonctionnement linguistique du signe – le concept, s’il semble non problématique, peine à produire la réalité empirique qu’il est censé représenter. Enfin le troisième moyen par lequel nous nous saisissons des phénomènes, et qui est également sujet à caution ici, est celui que fournit la caméra elle-même : la captation d’un processus visible, qu’il nous sera possible de revoir autant de fois que nous le désirons, quand bien même cette réitération infinie n’apporterait aucune réponse à nos questions.

La coïncidence qui se dessine ici, entre l’effort de compréhension du monde, le travail de la représentation, et le recours aux technologies du visible, n’est pas neuve. Il y a un siècle déjà, dans son essai de 1919 intitulé « Modern Fiction », Virginia Woolf envisageait les transformations de la vie, et les implications que ces transformations avaient pour la praxis mimétique, en convoquant les connaissances techniques du voir et de la lumière contemporaines de son époque. Sous sa plume, deux métaphores optiques contrastées lui permettaient de redéfinir l’objet de la fiction – une représentation fidèle à la vie, ou « lifelike » :

Look within and life, it seems, is very far from being “like this”. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. [...] Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged ; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end¹.

Entre les deux passages, des rapprochements se dessinent. Chez Woolf déjà, la vie se définit par le biais d’un dispositif lumineux, et l’opposition entre la série de lampes et le halo translucide indique, à travers un changement de paradigme visuel, le choix d’une optique nouvelle pour la fiction. Cette dernière répond chez l’écrivain à un nouveau regard sur ce qui fait la substance de la vie : ce qui attire le regard du romancier, ce n’est plus un monde social mieux et plus rationnellement éclairé par les technologies dont il se dote (« a series of gig-lamps symmetrically arranged »), mais bien la multitude d’impressions qui viennent s’offrir à une conscience. L’ambition mimétique consistant à représenter la réalité externe dans ses moindres détails apparaît d’autant plus dépassée que Woolf l’associe au reste à une technologie d’ores et déjà obsolète (« gig-lamps »). L’instrument dont dispose Astrid, quant à lui, n’est pas passé de mode en 2004, mais cela ne saurait attendre, et l’impuissance de cette technologie avancée à produire les réponses que nous attendons semble aller de pair avec son obsolescence programmée. Ainsi les outils technologiques, censés nous assister dans notre entreprise terminologique, ne font que confirmer notre incapacité à isoler le moment de l’origine, à figer le mouvement imperceptible de la vie. Cependant cette constatation ne conduit pas, dans l’écriture, à une disqualification pure et

¹ Virginia Woolf, « Modern Fiction », in *Collected Essays*, vol. 4 (Londres, the Hogarth Press, 1966-67, p. 103-110), p. 106.

simple de la technologie. Chez Smith, comme c'est souvent le cas, le récit naît du dialogue entre l'imagination du personnage et les technologies visuelles qui sont à sa portée. Ces dernières ne représentent donc pas un envers de l'entreprise imaginative que constitue le récit, mais participent de son effort mimétique. Chez Woolf, le halo lumineux n'oppose pas aux lanternes un simple effet impressionniste. À une époque qui marque les débuts de la théorie de la relativité, et voit se développer le champ d'étude de l'électromagnétisme, il rappelle à son lecteur que la lumière est un phénomène beaucoup plus mystérieux que ne le laisse supposer la disposition symétrique et systématique d'instruments servant à dispenser une lueur artificielle.

De Woolf à Smith, du « halo » de la conscience à la captation documentaire du « commencement », un trajet se dessine, qui suggère que dans le destin changeant de la lumière, de la perception visuelle, et des techniques qui s'y rapportent, c'est une histoire de la littérature qui se donne à lire. La métaphore visuelle représente l'ambition de la fiction ; elle nous fournit aussi un outil privilégié pour en parler. Son efficacité, qui dépasse le champ de la réflexion littéraire, lui vaut une place centrale dans l'histoire de la pensée elle-même, ainsi que nous le rappelle Jacques Derrida dans *L'Écriture et la différence* : « toute l'histoire de notre philosophie est une photologie, nom donné à l'histoire ou au traité de la lumière »¹. C'est en gardant à l'esprit le travail de cette métaphore que nous nous proposons d'examiner la fiction contemporaine en interrogeant son « optique », de penser la façon dont elle construit des dispositifs qui capturent la lumière, la guident, et font émerger des images – pour voir comment elle participe, sur le mode contrefactuel², à cette aventure de la photologie. En dessinant les contours de ce que les récits de fiction tâchent de nous faire voir, et selon quelles modalités, il s'agira de les inscrire dans une histoire du visible, mais aussi de montrer l'ambition qu'ils manifestent. En ce sens, penser une optique de la fiction, c'est penser à la fois *l'objet* visible qu'elle conçoit et *l'horizon* qu'elle se propose d'atteindre, selon les deux acceptions du mot « optique ». Il nous faudra comprendre les modes de visibilité que la fiction invente comme des signes du projet qu'elle dessine pour elle-même et pour son lecteur, et ainsi rendre justice au lien métaphorique qui fait que l'optique est,

¹ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence* (Paris, Seuil, 1967), p. 43.

² L'idée d'une rupture contrefactuelle est au cœur du travail de Jean-Marie Schaeffer sur la fonction pragmatique de la fiction pensée comme feintise, « faire-comme-si ». Elle entre en résonance avec les domaines convoqués dans *Pourquoi la Fiction ?* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999) pour cerner l'espace de la fiction, à savoir les mondes virtuels et ceux que constituent les jeux d'enfants. En tant que mode particulier de représentation, la fiction constitue une forme particulière du virtuel, opposée non au réel mais à l'actuel, « toute représentation mentale [étant] une réalité virtuelle » (*ibid.*, p. 10). On ne peut comprendre le fonctionnement de cette modalité du virtuel sans revenir aux mécanismes de la feintise ludique, cette simulation imaginative dont on voit la genèse dans les jeux de la petite enfance. Dans *Realist Vision* (New Haven, Yale University Press, 2005), Peter Brooks envisage la fiction sous cet angle ludique, le jeu de la représentation permettant la production d'un monde dont l'échelle permet au sujet de l'appréhender plus aisément que le monde actuel : « Play is a form of repetition of the world with this difference that the world has become manageable » (*ibid.*, p. 2). La feintise constitue un monde vivant et « réel », qui cohabite avec la conscience que c'est « pour de faux », qu'on est dans le contrefactuel. C'est là selon Brooks une observation qui s'étend à toutes les formes de jeu adulte, y compris la littérature : « that form of play we call literature, the creation and consumption of fictions » (*ibid.*, p. 2).

littéralement, science du visible, et au sens figuré définition d'un but.

A. La fiction contemporaine à l'épreuve du tournant visuel

L'idée d'une « optique » de la fiction contemporaine repose sur trois notions centrales. Elle s'attache à appréhender des objets contemporains, et à le faire en s'intéressant aux formes et modes de visibilité qu'ils mettent en jeu. En retour, elle prend elle-même forme à travers une métaphore visuelle : elle s'offre à nous comme une image verbale, un condensé de visibilité et de discours. Ces différentes notions entretiennent ainsi des relations qu'il nous faut éclairer ici.

L'hypothèse d'un lien particulier entre le moment contemporain et la question visuelle fait notamment l'objet de l'ouvrage de W. J. T. Mitchell intitulé *Picture Theory*¹. Mitchell y emprunte à Richard Rorty la notion de « tournant » pour caractériser ce qu'il perçoit comme une domination du paradigme visuel. Pour Rorty, l'histoire de la philosophie se présente comme une série de tournants à la faveur desquels de nouveaux problèmes émergent, qui font passer les précédents au second plan². Sa lecture s'arrête au tournant linguistique, moment où, dans le sillage de Saussure et du développement des sciences du langage, ce dernier semble fournir la structure fondamentale de toute émotion, de toute pensée et de toute réflexion. Pour Mitchell, cependant, une nouvelle dominante s'élabore à mesure que le problème de l'image gagne en influence, et focalise de plus en plus notre attention. Elle annonce le tournant pictural, que Mitchell associe notamment à l'intérêt de la phénoménologie pour l'expérience visuelle et l'imagination, à l'élaboration par Derrida d'une grammatologie qui défait le modèle phonocentré de la langue pour s'attacher à la trace visible de l'écriture, ou encore à l'exploration par Michel Foucault de l'écart entre régimes de visibilité et régimes de discours. Le signe le plus éloquent de ce glissement réside, selon Mitchell, dans l'inquiétude suscitée par la représentation visuelle, qui ne suscite pas de consensus scientifique mais constitue un point de friction dans de multiples champs de réflexion. Les images, semble-t-il, disposent d'un statut qui les situe entre paradigme et anomalie, comme points de référence topiques mais aussi comme problèmes non résolus.

Cette hypothèse, qui postule le paradigme visuel comme nouvelle infrastructure de pensée, nous invite à envisager la fiction en tant qu'elle s'inscrit dans le tournant pictural. Après

¹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago, University of Chicago Press, 1994).

² C'est là le propos de *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, Princeton University Press, 1979), où Richard Rorty envisage ainsi la succession de ces « tournants » : « The picture of ancient and medieval philosophy as concerned with *things*, the philosophy of the seventeenth through the nineteenth century as concerned with *ideas*, and the enlightened contemporary philosophical scene with *words* has considerable plausibility » (*ibid.*, p. 263). Si le tournant visuel évoqué par Mitchell ne trouve pas sa place ici, il est intéressant de constater la présence dans le discours du critique d'un champ lexical associé au voir : c'est bien une « image » que la théorie nous peint, et le moment même du tournant linguistique se présente sous forme de « scène ».

le tournant linguistique, ce dernier constituerait en effet un deuxième bouleversement profond, qui affecte les moyens offerts à la fiction littéraire – dans la mesure où la fiction se construit aussi dans et par ce qu'elle fait voir à son lecteur¹, par les dispositifs visuels qu'elle lui propose, de l'univers fictionnel à l'objet livre lui-même. Envisager la fiction contemporaine au cœur du tournant visuel implique ainsi d'examiner la façon dont elle s'accommode des nouveaux modes de visibilité propres au contexte technologique, épistémologique et idéologique contemporain.

En ce qu'elle caractérise notre position de spectateur, cependant, l'association entre contemporanéité et vision pose problème : la distance propre à l'éloignement chronologique, qui constitue l'un des principes de la critique et peut parfois offrir le critère rassurant d'une consécration canonique, nous manque. Comment, sans la perspective qu'offre sur un objet le recul des années, espérer en construire une image nette, qui offre la base d'un discours cohérent et clair ? Entretenant de parler de l'art de son temps, le critique s'expose à ne présenter qu'un point de vue louche, et ainsi flou, ou hypermétrope : c'est déjà sur cette difficulté que Virginia Woolf attirait notre attention dans son essai sur le contemporain. « How It Strikes a Contemporary »² se clôt sur l'affirmation de ce danger particulier qui guette l'écrivain et le lecteur quand ils en viennent à examiner la littérature d'une époque dans laquelle ils sont immergés :

Set down at a fresh angle of the eternal prospect they can only whip out their notebooks and record with agonized intensity the flying gleams, which light on what? and the transitory splendours which may, perhaps, compose nothing whatever. The critics may well declare that if the age is indeed like this – and our vision is determined, of course, by our place at the table – then the risks of judging contemporary work are greater than ever before³.

Le nouveau point de vue (« fresh angle ») que suppose notre position à un moment particulier de l'histoire (« our place at the table ») risque de produire un objet informe (« what ? »), indéterminé. Pourtant il se trouve que le voir, en tant qu'il fournit la matière d'une métaphore optique, nous permet de saisir les années 1990 et 2000 comme un moment dans l'histoire de la

¹ C'est là ce que nous rappelle, dans son adaptation pour l'opéra comique, le conte d'Hoffmann intitulé « L'Homme au sable ». Dans la réinterprétation bouffe offerte par le livret des *Contes d'Hoffmann*, le physicien et affabulateur Coppélius désespère de vendre au jeune protagoniste quelque-une de ses inventions. Il finit par lui proposer de « passer à l'optique », et enchaîne : « J'ai des yeux, de beaux yeux,/ des yeux noirs, des yeux bleus,/ je les vends deux par deux/ achetez-moi mes yeux » (Acte II, Récit et Trio). À un Hoffmann très désorienté par cette mystérieuse proposition, l'ami Niklausse explique « Il veut dire des lunettes ». La suite de l'histoire montrera pourtant que ce sont bien des yeux qu'Hoffmann a, bon gré mal gré, achetés dans cette scène – des yeux qui l'ont empêché de reconnaître en Olympia une poupée mécanique, et l'ont ainsi fait tomber tout éveillé dans le piège d'une fiction.

² Virginia Woolf, « How it strikes a contemporary », in *Collected essays*, vol. 2 (Londres, the Hogarth Press, 1966-67), p. 153-160.

³ *Ibid.*, p. 160. « Modern Fiction » s'ouvre de même avec la caractérisation du point de vue de l'auteur contemporain sur sa propre production. L'aveuglement relatif de ce dernier, situé pour ainsi dire au milieu du champ de bataille, contraste avec la position surplombante dont jouissent les historiens de la littérature lorsqu'ils examinent les œuvres des décennies passées : « On the flat, in the crowd, half blind with dust, we look back with envy to those happier warriors, whose battle is won [...] for down in the plain little is visible ». Woolf, « Modern Fiction », *op. cit.*, p. 103.

fiction, et nous ouvre dès lors une possible mise en perspective. Au sein des tournants visuel et linguistique, l'optique de la fiction nous permettrait d'appréhender le lieu d'où nous parlons comme un point particulier dans l'histoire de cette métaphore conceptuelle¹ qui fait que, pour nous, « voir » c'est aussi comprendre².

La métaphore optique nous ouvre une perspective dans la mesure où elle se distingue par son efficacité dans l'histoire de la fiction. Dans un chapitre de *The Distinction of Fiction*, « Optics and Power in the Novel »³, Dorrit Cohn attire notre attention sur le rôle joué, dans le discours sur la fiction, par cette métaphore :

Optical imagery has traditionally pervaded the language of critics and theorists of fiction: window and mirror, microscope and telescope, lens and X-ray, perspective and focalization, reflection and transparency⁴.

Notre étude trouve son point de départ dans ces instruments d'optique convoqués dans la réflexion sur la création fictionnelle, du miroir à la fenêtre en passant par la lunette et le télescope. Du côté des écrivains comme de celui des critiques, la fiction, exercice de représentation dans et par les mots, est appréhendée en termes visuels : elle semble poser la question du sens dans la mesure où elle problématise le voir. Les instruments optiques sont offerts comme autant de métaphores de la teneur de l'entreprise fictionnelle et de son rapport au monde. À une esthétique et à une poétique correspondent ainsi une optique et des instruments particuliers : les fenêtres, miroirs et autres trous de serrure de Sterne ne sont pas ceux de James, qui diffèrent eux-mêmes beaucoup de ceux de Woolf, et ainsi de suite.

En convoquant la métaphore conceptuelle qui associe le voir comme sens et le savoir comme construction de sens, le discours sur la fiction manifeste le caractère historiquement situé

¹ Je reprends ici la terminologie développée par George Lakoff et Mark Johnson dans *Metaphors We Live By* (1980, Chicago, University of Chicago Press, 2003). Ce travail sur la fonction épistémologique et conceptuelle de la métaphore nous sera très précieux : il nous permettra d'examiner la créativité particulière des métaphores inventées dans l'écriture, mais nous invitera aussi à nous pencher sur notre propre discours analytique, à conserver une distance critique nécessaire à l'égard de nos propres outils conceptuels. Notre approche de la métaphore (voir, en particulier, notre premier chapitre) sera également redevable aux travaux de Hans Blumenberg, en particulier *Paradigmes pour une métaphorologie* (1960, Paris, Cerf, 2006), et *La Lisibilité du monde* (1981, Paris, Vrin, 2007), où la métaphore, investie d'une fonction épistémologique avant tout pragmatique, fournit à travers ses évolutions le matériau d'une nouvelle histoire des sciences et de la philosophie.

² Pour une étude des origines et des soubassements de cette collaboration entre le voir comme sens et le travail de l'entendement, voir notamment l'ouvrage de Philippe Hamou, *Voir et connaître à l'âge classique* (Paris, PUF, 2002). Martin Jay consacre les deux premiers chapitres de *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley, University of California Press, 1993) à l'analyse de cette adéquation sous le régime scopique qu'il associe à Descartes et à l'âge classique. Il pointe notamment certaines contradictions de ce modèle, qui tendent à manifester l'ambivalence du statut de la vision et laissent prévoir sa mise en crise à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

³ Dorrit Cohn, « Optics and Power in the Novel », in *The Distinction of Fiction* (Baltimore, John Hopkins University Press, 1999), p. 163-180.

⁴ *Ibid.*, p. 163.

du regard, des technologies visuelles, et du projet esthétique qui en revendique l'utilisation. C'est déjà ce que nous rappelait Woolf lorsqu'elle faisait référence, pour redéfinir la lumière projetée par la vie, à des objets lumineux connus et évocateurs pour son époque. Si l'ambition de certaines écritures fictionnelles peut nous aider à les situer, c'est ainsi d'abord parce qu'elle les inscrit dans une histoire des technologies. A cet égard, l'étude de Max Milner intitulée *La Fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique*¹ constitue un précédent fondateur pour notre approche. Milner nous y rappelle que

la création imaginaire, dans le domaine littéraire comme dans le domaine pictural, est conditionnée en partie, non seulement dans ses contenus, mais dans son fonctionnement même, par l'évolution des théories et des techniques qui modifient les rapports de l'homme avec son environnement et la représentation qu'il se fait de sa situation dans le monde.²

Dans la mesure où « la littérature narrative [...] est toujours plus ou moins une modalité du “faire voir” »³, l'optique se présente comme une candidate idéale à l'étude du récit de fiction : elle offre une interface entre l'individuel et le culturel, car « en elle, la *vis imaginativa* de l'écrivain se révèle tributaire non seulement de matériaux, mais de procédés de manifestation qui lui sont fournis par la culture de son temps »⁴. Le travail de Milner s'attache à explorer les enjeux idéologiques, épistémologiques et psychanalytiques⁵ de la littérature fantastique à travers l'intérêt de ce genre pour les inventions techniques du XIX^e siècle créant à nouveaux frais, grâce à des jeux de lumière, un plaisir d'illusion et de séduction optique. La fantasmagorie constituant une version « fantastique » de la lanterne magique, beaucoup plus ancienne, elle nous rappelle en outre qu'un même objet peut être utilisé de façons très différentes selon les époques et les esthétiques qui le convoquent. Il sera ainsi question pour nous d'appréhender l'aube du XXI^e siècle à la fois comme un moment où les images numériques constituent l'un des nouveaux repères de la civilisation occidentale, et comme une époque qui revisite et recycle sans cesse des instruments optiques déjà repérés dans l'histoire de la fiction. On pense notamment au miroir, amené à jouer une fonction très différente sous la plume d'un Stendhal⁶ ou chez des écrivains

¹ Max Milner, *La Fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique* (Paris, PUF, 1982).

² *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cet aspect de la recherche de Max Milner, qui manifeste en lui un lecteur de Freud via Lacan, est également pertinent pour notre démarche dans la mesure où il tend à remettre sur un pied d'égalité, dans la pensée psychanalytique, le travail du visuel et celui de la langue. L'interprétation du « retour à Freud » initié par Lacan, et supposé avoir « mis en évidence, parallèlement à l'importance accordée au langage, tout ce que le recours à des modèles optiques permet d'ajouter à notre compréhension du statut du sujet ou du régime du désir » (Milner, *La Fantasmagorie*, *op. cit.*, p. 6), inscrivent le travail de Lacan à la fois dans le tournant linguistique et dans le tournant visuel.

⁶ On se rappelle la maxime mainte fois citée du *Rouge et le Noir* (1830, Paris, Gallimard, 1972), « un roman est un miroir qui se promène sur une grande route » (Livre Second, chap. XIX, p. 357), qui tend à légitimer l'intérêt de la fiction pour des objets non nobles (« Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des boursiers de la route », *ibid.*), et à blanchir l'auteur qui laisse son « miroir » refléter le monde de tout soupçon d'immoralité (« Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! », *ibid.*)

contemporains pour qui il peut évoquer les traversées d'Alice, l'analyse par Lacan du stade du miroir¹, l'aliénation du sujet dans *La Reproduction interdite*² de Magritte, ou encore le palais des glaces postmoderne de « Lost in the Funhouse »³.

L'inscription de la fiction dans une histoire de la métaphore optique est également à relier à une histoire du sujet percevant, ainsi que le suggère par exemple la prise en compte par Milner de l'appropriation des métaphores optiques dans le champ psychanalytique. Au début du XX^e siècle, on peut penser que les dernières découvertes optiques sur la lumière, l'évolution des technologies visuelles et le développement de nouvelles sciences de l'humain telle la psychanalyse ont toutes contribué, dans le champ littéraire, au retravail en profondeur des techniques et ambitions de la *mimésis*. C'est en ce sens que l'on peut interpréter l'attention de la fiction moderniste britannique au point de vue, qui peut se traduire notamment par le choix de focalisateurs particuliers – l'enfant dans *What Maisie Knew*⁴ ou le chien dans *Flush: A Biography*⁵. L'ouvrage de Dorrit Cohn sur la fiction moderniste, *Transparent Minds*⁶, propose de lire l'histoire du roman comme une histoire de la *mimésis* de la conscience, cette dernière suivant une sorte de cycle de la plus grande opacité à la plus grande transparence. En décrivant les instruments d'optique « magiques » des écrivains modernistes, cette étude présente ce moment esthétique comme un dépassement paradoxal du réalisme, ce dernier s'annulant dans le perfectionnement ultime de « lunettes » d'écrivains capables de saisir le mouvement intime de la pensée elle-même.

Pour Cohn, le récit fictionnel est le lieu privilégié où se fait l'épreuve de la conscience, et où s'écrit son histoire : tandis que la poésie ou le théâtre nous heurtent à l'opacité d'êtres fictionnels, et l'essai ou le récit à celle d'êtres réels, le roman peut prétendre investir, par le biais de la troisième personne, la conscience intime de ses personnages. Si le modernisme semble réaliser le rêve d'une plus grande transparence, l'opacité du point de vue reste pourtant suggérée en filigrane par cette intervention impossible d'un tiers. L'investissement des consciences par le récit de fiction reste paradoxal : il sème un *trouble* dans la perspective, qui crée une forme de réflexivité. Cette torsion du point de vue pose le voir comme problème : elle nous fait voir la perspective non en tant qu'elle serait donnée, mais telle qu'elle se construit, et ouvre en ce sens la distance d'une possible réflexion.

¹ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Ecrits I* (1966, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999).

² René Magritte, *La Reproduction interdite*, huile, 1937, Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

³ John Barth, « Lost in the funhouse », in *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice* (New York, Doubleday, 1968).

⁴ Henry James, *What Maisie Knew* (1897, New York, Oxford University Press, 2009).

⁵ Virginia Woolf, *Flush: A Biography* (1933, Oxford, Oxford University Press, 2009).

⁶ Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, Princeton University Press, 1983).

La notion de réflexion doit nous arrêter ici, puisqu'elle constitue un repère central à la fois dans le discours critique sur la fiction et dans l'histoire de la critique elle-même. Dans *The Tain of the Mirror*¹, Rodolphe Gasché entreprend de relire Derrida à partir de son exploration de l'idée de réflexion. Il nous rappelle que cette dernière constitue pour la philosophie un impératif, un rêve d'auto-fondation : elle est le geste dans lequel la pensée tâche de saisir sa propre origine. Devenue principe avec Descartes et l'avènement de la philosophie moderne, la réflexion se détourne des objets de l'expérience pour s'intéresser aux conditions de la perception. En ce sens elle est avant tout préoccupée de l'intuition claire et distincte par laquelle une conscience centrale établit la certitude de sa propre place dans le dispositif de pensée. Elle est ainsi principe d'auto-réflexion : « reflection shows itself to mean primarily self-reflection, self-relation, self-mirroring »². La notion de réflexion nous permet d'envisager une histoire de la critique elle-même, histoire dont Derrida tâche d'examiner la part obscure, impensée. Le titre choisi par Gasché renvoie en effet au « tain », à la couche d'étain et de mercure qui permet la réflexion, mais nous demeure invisible. Le travail de Derrida s'attache à cet au-delà ou en-deçà de la réflexion qui fonde la possibilité de la critique dans la mesure où il reste lui-même impensé³. Le tain, c'est le fond qui renvoie la lumière, et constitue le miroir en dispositif optique. En tant qu'elle tâche de penser ses propres outils, et de se penser elle-même à mesure qu'elle examine ses objets, notre démarche critique tâchera de garder à l'esprit la part d'invisible, d'impensé qui fait de nous comme de tout lecteur un dispositif optique : un sujet réfléchissant⁴.

Le voir tel que je me propose de l'examiner représente ainsi à la fois un instrument sensoriel, épistémologique, et métaphorique dans la fiction, et un outil qui met en travail mon propre discours, une métaphore conceptuelle qui intervient dans ma lecture critique. C'est bien ce que signalait Cohn dans l'ouverture de « Optics and Power in the Novel ». L'article commence par pointer l'investissement du discours sur la littérature par les outils visuels, mais tend par la suite à opposer les traditionnels miroirs, et autres fenêtres, à un dispositif visuel plus récemment

¹ Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986).

² *Ibid.*, p. 13.

³ « Tain, a word altered from the French *étain*, according to the *OED*, refers to the tinfoil, the silver lining, the lusterless back of the mirror. Derrida's philosophy, rather than being a philosophy of reflection, is engaged in the systematic exploration of that dull surface without which no reflection and no specular and speculative activity would be possible, but which at the same time has no place and no part in reflection's scintillating play ». *ibid.*, p. 6.

⁴ Dans *Aspects of the Novel* (1927, London, Penguin Classics, 2000), une image similaire permet à E. M. Forster de nous rappeler que l'assimilation du roman à un miroir n'en fait pas une surface passive et « objective » dans son appréhension de la réalité historique : « A mirror does not develop because an historical pageant passes in front of it. It only develops when it gets a fresh coat of quicksilver – in other words, when it acquires new sensitiveness ; and the novel's success lies in its own sensitiveness, not in the success of its subject matter » (*ibid.*, p. 36). Ce qui fait le miroir de la fiction, ce n'est pas l'objet qui défile devant elle, mais la pellicule sensible qui l'anime (« fresh coat of quicksilver ») : l'impensé de la réflexion, comme celui de la représentation littéraire, c'est aussi ce qui ne relève pas de l'observation et de la notation méthodique, mais de l'affect, de la sensibilité de celui qui observe et note.

convoqué dans la théorie du roman, à savoir le panoptique. Cohn reproche à ce dernier ses implications politiques et moralisantes, et l'isole à ce titre des autres tropes, supposés plus neutres : « the more standard ocular images that are as a rule used descriptively and neutrally to characterize norms and types of novelistic representation »¹. On est tenté d'émettre des réserves quant à ce jugement, qui distinguerait une observation simplement descriptive d'une image d'emblée partisane. On peut en effet se demander si la « description » ne se donne pas comme telle justement dans le but de présenter comme « objectif » ce qui correspond en fait déjà à une construction conceptuelle, métaphorique, idéologique : parler d'écriture en termes de vitre, de miroir ou de télescope, c'est construire la « fiction » critique d'une optique littéraire – c'est se donner des yeux, choisir des lunettes. Le regard porté dans le discours critique ne relève pas de la nature, mais d'une efficacité qu'il s'agit d'examiner d'autant plus qu'elle se dérobe pour prétendre à une objectivité : rien ne semble plus simple que de dire d'un ouvrage qu'il est « clair » ou « obscur » ; pourtant il y va là d'un usage figuratif de la langue qui détermine ce que nous pouvons voir et comprendre, et dans quelles conditions.

Il s'agit pour nous de penser le voir à la fois comme un instrument cognitif dans la fiction, et comme un levier critique permettant de cerner l'inscription de textes contemporains dans une histoire de l'esthétique. Cette dernière se présentera dans le cadre d'une histoire des technologies et des modalités du visible, telles qu'elles apparaissent dans la création littéraire, et sont en retour partiellement produites et réfléchies par elle. Enfin, pour ne pas perdre de vue le caractère situé et construit de toute optique fictionnelle, et de toute pensée qui se construit dans et par le voir, nous nous proposons de recourir, comme à un outil critique, à la notion de dispositif visuel².

L'idée de dispositif renvoie d'emblée au traitement que l'optique fait subir à la lumière pour mieux observer son comportement. Si l'optique, en tant que science, peut se donner pour ambition de produire une observation qui fasse abstraction du point de vue humain qui construit son objet³, ce projet est impossible dans le régime fictionnel. Pour observer les jeux de la lumière qui fait naître les personnages et les univers de nos lectures, nous devons d'emblée nous mettre en position de les percevoir – c'est par nos regards qu'ils existent. La fiction est construction

¹ Cohn, « Optics and Power in the Novel », *op. cit.*, p. 163.

² En cela, nous suivrons l'exemple de Max Milner, qui affirme dans *La Fantasmagorie* (*op. cit.*) : « Les dispositifs optiques, qu'il s'agisse du cadrage, de la perspective, du relief, de l'éclairage, ou, dans un sens plus restreint, de la vision à travers un instrument déterminé, n'ont pas seulement rapport au sujet et à son désir, mais au fonctionnement du texte comme "machine à faire voir" » (p. 7). Cette image du texte en « machine à faire voir » désigne en l'occurrence à la fois le texte de fiction lui-même, et dans une certaine mesure le texte qui vise à le déchiffrer, à mettre en lumière son fonctionnement.

³ L'idéal d'objectivité prêté à l'observateur scientifique est d'ailleurs sujet à caution ; comme nous le verrons, la théorie quantique suppose un rapport de détermination entre l'acte qui consiste à prendre une mesure et cette mesure elle-même. cf. supra, « Une révolution optique : "petits récits" et postmodernité ».

concertée d'un objet à faire voir ; elle sollicite de notre part un regard qui parvienne à saisir ce qu'elle crée. Il faut dès lors concevoir le moment de la lecture comme une inscription dans un dispositif optique double, dont la forme élémentaire serait d'un côté l'œil supposé du personnage, et de l'autre le support matériel du récit. Pour penser les dispositifs optiques construits par la fiction littéraire, il faut en effet considérer l'univers fictionnel plus ou moins « visible » que construit le texte – ce qui relève de la fonction référentielle de la langue –, sans pour autant négliger la présence de l'objet-livre face à son lecteur.

Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif?*¹, Giorgio Agamben définit la notion de dispositif à partir de sa lecture de *L'Archéologie du savoir*. En prenant appui sur ce travail, nous pouvons utiliser cette notion pour désigner un instrument ou une technique, mais aussi un réseau de techniques, de discours et de règles institutionnelles dont le fonctionnement construit des sujets à même d'y occuper une place². Ainsi travailler à partir de la notion de dispositif permet, à la suite de Michel Foucault, de s'intéresser à « la relation entre les individus comme êtres vivants et l'élément historique – si l'on entend par là l'ensemble des institutions, des processus de subjectivation et des règles au sein duquel les relations de pouvoir se concrétisent »³. Le travail des dispositifs visuels dans la fiction sera donc à penser sous deux aspects :

Il désigne d'une part le fonctionnement d'instruments optiques qui capturent ou renvoient la lumière pour la rendre mieux observable, mais aussi pour offrir une image du sujet lui-même : pour la tradition classique qui appréhende l'optique selon des principes géométriques, réfléchir à ce qu'est la lumière, c'est d'abord penser l'œil comme dispositif⁴. En tant qu'instruments

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2007).

² Agamben passe, pour expliquer cette fonction subjectivante du dispositif, par l'origine du mot dans la notion théologique de *dispositio*. La *dispositio*, traduction latine d'*oikonomia*, qui désigne l'organisation de la maison, fut le terme adopté pour défendre l'idée d'une économie trinitaire compatible avec l'idée d'un Dieu unique. Dieu ayant confié à son fils incarné l'administration et le gouvernement des hommes, la *dispositio* devint ainsi le dispositif par lequel le dogme trinitaire et l'idée d'un gouvernement providentiel du monde furent intégrés à la foi chrétienne. Pour Agamben, les dispositifs dont parle Foucault sont articulés à cet héritage théologique : « ils peuvent être reconduits à la fracture qui sépare et réunit en Dieu l'être et la praxis, la nature (ou l'essence) et l'opération par laquelle Il administre et gouverne le monde des créatures » (Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, *op. cit.*, p. 26). Ainsi « le terme de dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être. C'est pourquoi les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet » (*ibid.*, p. 27).

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Philippe Hamou offre dans *Voir et connaître à l'âge classique* une lecture synthétique des rapports entre optique et science de la vision tels qu'ils sont renouvelés, chez Kepler et Descartes, par l'étude de l'œil comme *camera obscura* ou comme lunette. Le premier travaille en associant le fonctionnement de l'œil à celui d'une chambre obscure, le fond de l'œil jouant le rôle d'un écran et la pupille celui de l'orifice qui laisse entrer la lumière dans la *camera obscura*, cette dernière étant réfractée par la lentille que forme le cristallin. Dans la *Dioptrique*, Descartes entreprend de fournir une théorie rationnelle des lentilles télescopiques propres à améliorer notre vision, projet technique qui se prolonge dans des considérations sur l'œil lui-même. Comme Hamou l'indique, « La science dioptrique [...] ne se contente pas de rendre compte des effets des lentilles de verre dans leurs diverses compositions, mais devient aussi le médium privilégié pour exposer le fonctionnement optique de l'œil. [...] [I]l est tout à fait possible de concevoir qu'il n'existe pas de différence de principe entre un œil nu et un œil muni d'un instrument, car le corps optique de l'œil est comme une lunette naturelle et les instruments artificiels idéalement conçus ne sont que des manières de reconfigurer à volonté cette lunette naturelle pour lui faire saisir

optiques, les dispositifs jouent une double fonction : ils fournissent des outils permettant de voir toujours mieux, plus loin, plus en détail (on pense à cet égard aux effets sur l'imaginaire de la Renaissance des inventions majeures que sont le microscope et le télescope), et ils s'inscrivent dans une certaine économie de la vision, et partant offrent une certaine compréhension de ce qu'est le sujet qui voit (c'est ce qu'indique la place d'instruments optiques, du miroir à la chambre obscure, à la fenêtre et au télescope, dans l'élaboration de la représentation perspective)¹. On peut ainsi voir une généalogie se dessiner depuis la pensée classique, qui articule une réflexion sur les lentilles et lunettes à une théorie géométrique de l'œil humain², jusqu'à l'étude contemporaine du cortex visuel par les processus d'imagerie cérébrale. A chaque époque, un état des lieux scientifique correspondant à une certaine technologie visuelle et à une pensée de la vision tendent à produire un type singulier de sujet spectateur. C'est à ce phénomène que Jonathan Crary s'intéresse, pour le XIX^e siècle, lorsqu'il étudie le développement conjoint de la physiologie et de théories de l'attention qui rompent avec le modèle classique du sujet comme *camera obscura*³.

En un sens plus large, les dispositifs optiques constituent un réseau de techniques, de discours et d'institutions qui reposent sur une théorie de la lumière et de la vision, et qui produisent un sujet dans et par ce qu'il est amené à voir (ou ne pas voir), dans un but stratégique⁴ et à un moment historique précis. Dans un contexte contemporain on peut par exemple examiner la place respective du texte et de l'image dans la production de l'actualité, réalité médiatisée, comme un enjeu dans la construction de sujets lecteurs-spectateurs spécifiques⁵. Pour Agamben,

des choses qu'elle ne voit pas ordinairement » (*Voir et connaître à l'âge classique*, op. cit., p. 66).

¹ Dans *The Mirror, the Window, and the Telescope* (Ithaca, Cornell University Press, 2009), Samuel Y. Edgerton propose une analyse des origines et des conséquences de l'invention de la représentation perspective à la Renaissance. Evoquant l'héritage de l'optique géométrique décrite par Euclide en 300 avant J-C et transmise à l'Occident via les commentaires des scientifiques islamiques, notamment l'ouvrage d'Alhazen traduit en latin sous le titre *De Perspectiva*, Edgerton s'attache à démontrer les conséquences majeures de la perspective comme technique de représentation : « this simple, taken-for-granted device not only changed the way Western Europeans conceived of their art during the Italian Renaissance but also had profound effects on the subsequent dramatic developments in modern science and technology » (*ibid.*, xiii). La pensée médiévale associait l'œil et son traitement de la lumière à celui du miroir, et inscrivait ainsi la vision dans une économie du divin – Edgerton nous rappelle à cet égard les caractéristiques métaphysiques prêtées aux miroirs (voir en particulier p. 22-24). La place du miroir dans les démonstrations de Brunelleschi en 1525 manifeste à son sens l'origine religieuse de cette invention, destinée en temps de crise pour la chrétienté à fonder une forme de représentation qui atteste de l'immanence du divin dans la vie terrestre et quotidienne.

² Voir à cet égard la *Dioptrique* de Descartes (1637, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1991).

³ C'est là le projet développé dans *Techniques of the Observer* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1990) et prolongé dans *Suspensions of Perception* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1999).

⁴ Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (op. cit.), Agamben nous rappelle que dans la pensée de Foucault le dispositif joue toujours un rôle stratégique, et présente ainsi d'emblée un enjeu de pouvoir.

⁵ Dans l'exploration des enjeux liés à ces questions, l'ouvrage de Susan Sontag *On Photography* (1977, New York, Anchor Books, 1990) constitue une référence maintes fois lue et commentée. Le propos de Sontag tend à associer l'influence toujours grandissante de la photographie et l'aliénation des masses face au spectacle de la société capitaliste : dans un contexte où la valeur de l'événement semble résider dans la possibilité de le photographier, la mémoire et le jugement face à l'histoire laissent place au présent toujours renouvelé de l'actualité. John Berger, dans un essai publié dans le recueil *About Looking* (1980, New York, Vintage, 1991), propose une lecture de Sontag qui envisage d'autres pratiques photographiques. Le titre, « Uses of

l'écriture, la littérature, les ordinateurs, les portables constituent autant de dispositifs, dont nous ajoutons qu'ils participent d'un état de l'optique : ils mettent en jeu des technologies visuelles qui pensent une certaine économie de la vision, qu'il s'agisse de l'écriture comme *inscription* du discours, de la littérature comme objet imprimé¹ ou de l'ordinateur comme outil de transition de l'analogique vers le numérique.

Il nous faudra, au cours de notre étude, combiner ces deux aspects, et examiner ainsi la façon dont le traitement de la perception visuelle par un outil – la page, la « fenêtre » de la narration ou son « point de vue », les « miroirs » ou « lunettes » de la pensée – manifeste la production de modes de subjectivation spécifiques dans et par le voir. Cette attention aux effets de subjectivation à l'œuvre dans l'élaboration des dispositifs visuels engagera une réflexion quant à leurs enjeux de savoir et de pouvoir².

En étudiant l'optique qu'élaborent des textes de fiction contemporains, nous serons amenés à appréhender les enjeux esthétiques, mais aussi épistémologiques, idéologiques et politiques que cette optique soulève. Nous avons dit plus haut qu'une optique définit les contours d'une esthétique, parce qu'elle permet d'appréhender la fiction à partir de ce qu'elle peut ou doit faire voir, et selon quelles modalités. Il faut ajouter qu'à travers le choix d'une optique c'est le médium qui se pense lui-même, en participant à une histoire de l'écrit en tant que dispositif, technologie visuelle. Notre réflexion quant au fonctionnement des dispositifs a d'ores et déjà mis en avant les enjeux épistémologiques et politiques qui sous-tendent également tout travail sur l'optique : en nous offrant des instruments particuliers, ce sont des formes particulières de savoir

Photography », manifeste chez Berger l'ambition de définir les principes d'une pratique de la photographie comme résistance : « it may be possible to begin to use photographs according to a practice addressed to an alternative future. This future is a hope which we need now, if we are to maintain a struggle, a resistance, against the societies and cultures of capitalism » (*ibid.*, p. 60). C'est dans le poids mémoriel de la photographie que réside, selon Berger, sa responsabilité et son potentiel de résistance : « Photographs are relics of the past, traces of what happened. If the living take that past upon themselves, if the past becomes an integral part of the process of people making their own history, then all photographs would reacquire a living context, they would continue to exist in time, instead of being arrested moments. It is just possible that photography is the prophecy of a human memory yet to be socially and politically achieved » (*ibid.*, p. 61).

¹ On s'intéressera, pour cet aspect de la question, aux recherches consacrées à l'imprimerie comme technologie visuelle, qui manifestent l'inscription de la littérature dans une culture historique spécifique. Dans son introduction à *Technology of the Novel: Writing and Narrative in British Fiction* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009), Tony Jackson offre une synthèse des enjeux que présentent, pour l'étude de la littérature, les recherches entreprises à la suite de Walter Ong et de Jack Goody sur la « littératie » des cultures graphiques. Il propose d'envisager ces travaux comme le versant historique et technologique d'une exploration de l'écriture ouverte, dans le champ philosophique, par Derrida.

² L'idée que la construction d'un sujet implique certaines configurations de savoir et de pouvoir s'incarne d'ailleurs particulièrement bien dans les dispositifs optiques. Ainsi la production du sujet qui se saisit lui-même à mesure qu'il apprend à connaître le monde peut évoquer la *camera obscura* de Locke, mais aussi le stade du miroir ; quant aux effets de pouvoir à l'œuvre dans la précipitation visuelle d'un sujet, ils se disent clairement dans l'analyse par Foucault du panoptique de Bentham, ou encore dans la scène d'interpellation qui constitue le socle de la théorie de l'idéologie selon Louis Althusser. Voir « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat » in *Positions* (Paris, Editions sociales, 1976, p. 67-125).

que les textes visent, et à travers elles les configurations de pouvoir qui se logent dans la pratique consistant à « faire voir ».

Pour pouvoir explorer la fonction épistémologique d'une optique fictionnelle, il nous faudra rappeler le rôle heuristique que l'on a pu attribuer à la fiction, depuis la *Poétique* d'Aristote jusqu'aux travaux de Jean-Marie Schaeffer, pour qui elle intervient de façon cruciale dans le développement du genre humain comme dans celui de l'individu¹. Il s'agira de prendre la fiction en tant qu'elle offre un cadre d'intelligibilité, et de voir comment une modification de ce cadre par un traitement nouveau de l'optique fictionnelle transforme la façon dont le lecteur peut prétendre construire et saisir du sens. On se demandera ainsi ce que devient notre rapport herméneutique à la fiction lorsque l'arbitraire du « point de vue » nécessairement constitué par le dispositif fictionnel est mis en avant. En cela, on construira une réflexion sur le contemporain – et les pratiques contemporaines de l'auto-référentialité – en tant qu'il s'inscrit dans une continuité avec d'autres moments de l'histoire littéraire. Le jeu des références et des allégeances esthétiques nous amènera à envisager les contradictions auxquelles ont pu se confronter d'autres pratiques littéraires. Les écritures romantiques seront un point de repère à cet égard, dans leur oscillation entre l'affirmation d'une intuition poétique visionnaire et la mise en œuvre de l'ironie romantique, qui pointe, avec la présence arbitraire de l'auteur, la possibilité pour ce dernier d'être déterminé à son tour².

Il faudra, dans le cadre de cette réflexion épistémologique, penser l'élaboration du sens en termes d'enjeux de pouvoir. Ainsi le choix de voir ou non, de montrer ou non telle ou telle réalité, de sélectionner un filtre herméneutique plutôt qu'un autre, relève toujours de la façon dont on aborde les relations de pouvoir à l'œuvre dans la création artistique. Ces implications sont valables également dans le champ critique : elles nous mettent en garde contre une pratique qui, privilégiant certains filtres perceptifs pour examiner les textes, manquerait de réfléchir sur elle-même et se poserait ainsi comme vérité et non comme interprétation de l'œuvre. C'est ici un impératif de non-clôture du sens qui s'annonce, que nous héritons du modernisme, et peut-être à travers lui du romantisme voire du baroque, lesquels œuvrent à défaire la possibilité d'étendre une rationalité absolue à la réflexion esthétique.

L'importance des effets de pouvoirs en jeu dans l'optique de la fiction nous confronte à sa dimension politique et éthique. Ce pan de notre réflexion relève de l'efficace des métaphores et

¹ Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit.

² On pourrait également, en remontant plus loin dans le temps, voir la façon dont les écritures baroques, qui allient effets de miroirs et amour de la contradiction, sont susceptibles d'influencer notre compréhension d'écritures contemporaines fascinées par une civilisation de l'apparaître, où tout n'est jamais que reflet de reflet. Cette direction, dans laquelle nous ne nous lancerons pas faute d'espace, a notamment été explorée à propos de l'écriture de Winterson : voir Christine Reynier, « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », *Études anglaises*, vol. 50, n°2, avril-juin 1997, p. 183-194.

dispositifs visuels, c'est-à-dire de leur capacité à produire la réalité dont ils orchestrent la représentation, et le sujet amené à la percevoir¹. Il faudra nous pencher sur la façon dont éthique et politique interviennent dans le processus de *subjectivation* dont relève la fiction. On peut revenir ici sur les travaux de Jean-Marie Schaeffer, et notamment sur les implications de la notion d'« immersion », qui sous-tend la définition pragmatique au cœur de *Pourquoi la fiction ?* Dans la mesure où notre rapport à la fiction est un rapport d'immersion, il semble qu'il faille, contre l'avis du critique, en parler en termes d'identification. En examinant la fiction sous l'angle des dispositifs optiques dans lesquels elle nous invite à prendre place, il nous faudra rapprocher la façon dont elle nous « fait voir » et les processus de subjectivation, et de sujétion potentielle, qu'elle instaure. L'identification envisagée ici ne procède pas, ainsi que le suggère Schaeffer, d'un sentiment d'empathie, mais du fait qu'élaborer une « posture d'immersion » par le biais d'un dispositif c'est déjà fabriquer du sujet – là où il y a posture, je suis. L'identification à laquelle nous nous intéresserons sera donc celle que Schaeffer évoque, en la refusant à la littérature, pour le cinéma : elle est identification à un centre de perception, puisqu'il s'agit dans la lecture de se mettre *dans* les yeux d'un sujet percevant – personnage-focalisateur, narrateur – qui nous ouvre les portes d'un univers fictionnel. La lecture, et l'immersion, nous imposent une posture, un point de vue dont nous nous jouons plus ou moins, et qui ouvre à des degrés divers de subjectivation ou d'assujettissement. En contrepoint à cet examen de la formation du sujet individuel, il nous faudra envisager la façon dont les images de la fiction interviennent dans un partage toujours recommencé du sensible par l'art, et interviennent ainsi dans le cadre de formations politiques particulières. Nous nous attacherons à penser, avec Jacques Rancière² ou Georges Didi-Huberman³, la façon dont les créations artistiques traversent et découpent par leur créativité visuelle le champ du sensible, et le constituent en champ politique, champ d'interaction de multiples sujets amenés à vivre ensemble.

Le fonctionnement de dispositifs visuels dans la fiction présente des enjeux cruciaux pour le sujet lecteur : il détermine le processus par lequel ce sujet se constitue dans le processus de

¹ On pense par exemple ici à des travaux sur les implications sociologiques de l'art et de son rapport au voir, tel l'ouvrage double, publié sous forme de série télévisée et de livre, *Ways of Seeing* (Londres, British Broadcasting Corporation et Penguin Books, 1972). John Berger y offre notamment en termes optiques la répartition des rôles dans la société patriarcale qu'est la nôtre. Son analyse rapproche la sujétion féminine de la distinction générique qui consiste à les situer du côté du paraître : « men act and women appear ». La femme est ainsi soumise en ce qu'elle est construite, et prolonge sa propre construction-soumission en se conformant à l'ordre qui fait d'elle un objet à voir.

² Voir Jacques Rancière, *Le Partage du sensible* (Paris, La Fabrique, 2000) ainsi que *Politique de la littérature* (Paris, Galilée, 2007) et *Le Spectateur émancipé* (Paris, La Fabrique, 2008).

³ Voir notamment Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire*, tétralogie comprenant *Quand les images prennent position* (Paris, Minuit, 2009), *Remontages du temps subi* (Paris, Minuit, 2010), *Atlas ou le gai savoir inquiet* (Paris, Minuit, 2011) et *Peuples exposés, peuples figurants* (Paris, Minuit, 2012).

lecture, et dessine les contours de ce qu'il pourra ou devra voir. Cette dernière question se pose de façon d'autant plus centrale à l'époque du tournant visuel que ce dernier se manifeste aussi, dans le contexte contemporain, à travers une remise en cause radicale des pouvoirs de l'image. Paradoxalement, nous indique Mitchell¹, l'émergence du paradigme pictural n'empêche pas la persistance de sentiments contradictoires vis-à-vis la représentation visuelle, et l'expression de soupçons toujours plus vifs à l'encontre de l'image. Ni l'iconophobie ni l'iconophilie ne sont propres à notre époque, ce que le critique prend le soin de nous rappeler ; cependant l'époque contemporaine semble offrir un cadre particulièrement favorable au déchaînement de ces émotions. Pour Mitchell, ce phénomène s'explique par le fait qu'aujourd'hui le fantasme d'une culture dominée par l'image constitue une réelle possibilité technique. Alors que l'ère de la vidéo et de la technologie cybernétique ont développé des formes de simulation visuelle aux pouvoirs inégalés, ainsi, la peur et la haine de l'image conservent un statut privilégié dans l'imaginaire collectif. Dans le cadre de notre travail, l'idée d'une crise de l'image fournit une clef conceptuelle précieuse. Dans les textes contemporains qui composent notre corpus, elle s'articule à la remise en question de la représentation verbale, et se présente ainsi comme le versant visuel d'une crise générale de la représentation – formulée notamment à travers la critique d'un voir qui prétendrait fonder le sens².

B. Crise de la représentation : irreprésentable et sidérante postmodernité ?

La fin du XX^e siècle constitue un moment particulier dans l'histoire de la mimésis.

Théâtre d'un bouleversement épistémologique et esthétique rapidement subsumé sous le concept,

- ¹ Mitchell voit un paradoxe dans cette tension entre le nouveau statut paradigmatique de l'image et sa remise en cause. Il est cependant à noter que, comme cela avait été le cas lors du tournant linguistique, l'apparition d'un nouveau paradigme implique en quelque sorte une interrogation critique de ses fondements. En ce sens, le paradoxe n'est qu'apparent : de même que le tournant linguistique, en niant la possibilité d'un méta-langage, fait vaciller la confiance que nous aurions pu accorder à une langue systématiquement explicable et rationalisable, de même le tournant pictural attire notre attention sur les jeux d'images irréductibles et potentiellement inquiétants qui ordonnent notre monde.
- ² Il a pu arriver à Mitchell de présenter la pensée du tournant visuel comme une « fin » du postmodernisme, au sens où ce dernier était plus couramment associé au tournant linguistique et à la crise des régimes discursifs qu'il pointait : la fin des grands récits et l'entrée dans l'ère du dissensus et des fictions. C'est en ce sens que dans *La Violence du langage* (Paris, PUF, 1996) Jean-Jacques Lecercle, à la suite de Jean-François Lyotard, désigne la postmodernité comme « un passage de la vérité à la fiction ou au récit, de l'expérience au langage, des grands récits de la vérité à des jeux de langage locaux » (*ibid.*, p. 26) – en d'autres termes, comme un tournant linguistique. Pour autant il peut être intéressant de penser le tournant visuel, et la crise du visuel avec laquelle il coïncide, à partir de l'idée de postmodernisme, ne serait-ce qu'à cause de la place qu'occupe l'isotopie visuelle dans la façon dont le postmodernisme pense le langage. On se rappelle l'évocation du langage dans son caractère réflexif ou opaque, ou encore l'image d'une syntaxe ou de textes labyrinthiques. Dans l'introduction à *Introduction to Visual Culture* (London, Routledge, 1999) intitulée « What is visual culture ? », Nicholas Mirzoeff établit un lien explicite entre postmodernisme et tournant visuel, en présentant la postmodernité comme le produit d'une crise des régimes de visibilité modernes : « the postmodern is the crisis caused by modernism and modern culture confronting the failure of its own strategy of visualizing. In other words, it is the visual crisis of culture that creates postmodernity, not its textuality. [...] [T]he fascination for the visual and its effects that was a key feature of modernism has engendered a postmodern culture that is at its most postmodern when it is visual » (*ibid.*, p. 4).

aussi controversé qu'incontournable, de « postmodernisme »¹, cette période lance un défi à la question de la représentation, en particulier en termes visuels. Elle voit en effet le déploiement de deux régimes distincts de l'impossibilité de l'image, ce que nous expliciterons ci-après. Elle représente en outre une nouvelle étape dans l'évolution de la science optique, et partant des recherches sur le statut de la lumière, vecteur élémentaire de toute visibilité. Le corpus que nous avons choisi nous permettra d'aborder sous ces différents aspects la question de l'optique fictionnelle contemporaine, pour explorer la façon dont la fiction négocie ce qui est souvent présenté comme une double aporie de l'image à la fin du XX^e siècle.

L'idée d'une crise de la représentation semble avant tout remettre en question l'ambition de transitivité que l'on a pu associer au régime classique de la représentation², et que Cohn retrouvait sous une autre forme chez les modernistes³. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, la métaphore de la transparence, qui visait à transcrire la transitivité de la relation entre la représentation et son objet, à manifester l'évidence de sa présence et de son sens, laisse place à l'opacité d'images non-signifiantes, dont la reproduction tourne à vide. Si la représentation échoue ainsi, c'est que l'image, rencontre d'un visible et d'un sens, est malade et incapable de remplir son contrat – ce que suggère la réflexion de Guy Debord sur la perversion du regard par le spectacle⁴ –, ou impossible – ce qu'implique l'idée de la Shoah comme « objet sans image »⁵.

¹ Dans son ouvrage *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, Duke University Press, 1991), Fredric Jameson affirme à propos du postmodernisme : « the concept is not merely contested, it is also internally conflicted and contradictory. I will argue that, for good or ill, we cannot *not* use it ». (*ibid.*, p. xxii). Face à la multiplicité des approches et ouvrages visant à définir ce concept, nous avons décidé de privilégier un nombre restreint de travaux. On convoquera ainsi Fredric Jameson pour son appréhension de la postmodernité comme incarnation d'un certain ordre économique de la culture, Jean-François Lyotard pour son exploration de l'enjeu épistémologique de la postmodernité, et du travail que la notion implique dans l'ordre du discours. Les approches de Brian McHale, Patricia Waugh et Linda Hutcheon nous seront précieuses pour interpréter les enjeux de la question postmoderne dans le champ de la fiction. Notre travail nous amènera à faire intervenir ces différentes approches de la question en fonction des implications qu'elles présentent pour la question du voir. Il demeure, malgré les ouvertures passionnantes que ces travaux nous proposent, que la notion de « postmodernisme » elle-même doit être traitée avec prudence. Même en faisant abstraction de son caractère contradictoire, que l'on mentionnera ci-après, sa convocation sans cadre théorique précis rend sa compréhension si vague qu'elle la distingue mal du modernisme, et peut conduire certaines analyses à la convoquer de façon parfois paradoxale pour désigner des phénomènes déjà présents chez Henry James, Virginia Woolf ou Joseph Conrad.

² C'est à cette ambition que Louis Marin consacre son article « Mimésis et description » (*De la représentation*, Paris, Gallimard, coll. « Hautes études », 1994, p. 251-266), en évoquant chez le peintre et le poète le désir d'un possible reflet exhaustif, qui fasse entrer en résonance parfaite le monde et son image artistique. Marin parle ainsi pour le poète du « désir d'un langage de mots si transparent au monde des choses que la description [...] serait comme l'opérateur d'une traductibilité généralisée des figures imagées du tableau en noms de langage », ajoutant que « ce désir lui-même a pour condition son autre qui lui ressemble comme un frère, et ce pourrait être aussi bien l'inverse, le désir d'un tableau de peinture si transparent au monde sensible qu'il en serait la rêverie en miroir » (*ibid.*, p. 252-3).

³ A cet égard l'entrée dans l'ère « post »-moderniste marquerait le renoncement à ces instruments d'optique magiques que Cohn attribuait dans *Transparent Minds* aux écrivains du tournant et du début du siècle. L'ambition affirmée de percer par les mots la surface du réel, laisserait place au désenchantement, à l'aveu de l'opacité absolue du monde et du caractère indicible de l'expérience.

⁴ Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967, Paris, Gallimard, 1992).

⁵ Nous empruntons cette expression à Gérard Wacjman, qui dans *L'Objet du siècle* affirme : « la Shoah fut et demeure sans image » (cité par Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 41). La représentation visuelle est d'autant plus sujette à caution dans le contexte de la

La représentation, en tant que manifestation d'un visible dans et par le discours, serait épuisée, les mots ne pouvant plus faire voir quoi que ce soit ; ou bien il faudrait la dénoncer. Lorsque la multiplication des images trahit l'omniprésence d'une représentation néfaste, déréalisante, le discours, s'il en est encore capable, se doit d'œuvrer contre cette dernière pour réhabiliter un voir « authentique » c'est-à-dire non médiatisé, étranger à l'artificialité de la représentation.

Penser après la seconde guerre mondiale, c'est penser un siècle marqué par l'expérience de l'indicible, de l'irreprésentable, de l'inimaginable ou de l'infigurable. C'est ce que suggère une large part de la réflexion sur la Shoah¹, qui avance l'incommensurabilité de ce qui fut et de ce qu'on peut prétendre représenter par les mots ou par les images : ce qui ne peut faire sens se dérobe irrémédiablement aux sens, et en particulier à la vue. C'est bien sur ce danger de l'irreprésentable que semble se construire le roman de Martin Amis, *Time's Arrow*². Le tour de force d'une narration radicalement inversée par un point de vue « mal fichu dans le temps »³ trouve son sens dans la révélation tardive du passé du protagoniste, ancien médecin nazi. Dans la mesure où il crée une expérience de lecture pour le moins périlleuse, ce choix de composition suggère que pour parvenir à dire Auschwitz, il faut prendre le pari dangereux d'empêcher ses lecteurs, décontenancés par l'absurdité de ce qui se déroule sous leurs yeux, de l'appréhender pleinement. La perte tragique du sens se dit dans l'adoption d'une perspective incommensurable avec notre expérience, et qui dès lors se refuse systématiquement à nous. Négation du sens et des sens, la Shoah l'est d'emblée dans la mesure où son projet consistait en une entreprise de disparition généralisée. C'est ce que rappelle Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, où il voit dans quatre photographies prises par un Sonderkommando autant de « *réfutations* arrachées à un monde que les nazis voulaient offusqué : c'est-à-dire un monde sans mots et sans images »⁴. Il s'agissait, en même temps que ces traces de la solution finale comme industrie de

Shoah qu'elle suggère une confiance dans les images qui entre en contradiction avec le rejet juif de l'idolâtrie. Ce dernier, inspiré par l'interdiction des idoles et faux dieux dans les 2^e et 3^e commandements, est parfois assimilé à une forme d'aniconisme. Pour une lecture critique de l'idée d'aniconisme, qui considère la judéité comme une culture du livre excluant les arts visuels, voir Kalman Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual* (Princeton, Princeton University Press, 2000). Bland y démontre l'origine moderne du supposé aniconisme juif, qu'il articule à la naissance d'identités juives modernes et à l'émergence de nouvelles formes d'antisémitisme en Europe. Le consensus prémoderne faisant peser l'interdit sur la seule figure divine, l'idée moderne d'aniconisme se présente pour Bland comme une construction historiographique qui contribue à nier l'existence d'une tradition d'arts visuels juifs.

¹ On peut considérer comme l'une des sources canoniques de ces positions critiques la fameuse maxime de Theodor Adorno dans *Prismes* (1955, Paris, Payot et Rivages, 2010), mainte fois citée et réinterprétée pour dénoncer la banalisation de la Shoah par des représentations qui tendraient à en faire une fiction ou un objet esthétique : « écrire un poème après Auschwitz est barbare » (*ibid.*, p. 30).

² Martin Amis, *Time's Arrow* (Londres, Jonathan Cape, 1991). Les références à cette œuvre apparaîtront dans le corps du texte entre parenthèses, sous la forme suivante : *TA*, numéro de page.

³ L'expression employée par le narrateur de *Time's Arrow* est « wrong in time » : « Already I know this. I know that [the offence] is to do with trash and shit, and that it is wrong in time » (*TA*, 73)

⁴ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 17.

mort, de faire disparaître les archives, les mémoires de la disparition elle-même, de façon à maintenir cette dernière dans sa condition inimaginable. Les nazis pensaient rendre les juifs invisibles, et rendre invisible leur destruction même. Gérard Wajcman, lorsqu'il dit que la Shoah demeure objet sans image, « objet invisible et impensable par excellence »¹, manifeste ainsi le caractère radical, exceptionnel, du génocide face auquel les mots sont toujours impuissants, les images toujours en-deçà voire menteuses, puisqu'elles prétendent dire ce qui par définition leur échappe. Le raisonnement iconoclaste consiste à avancer que puisque les images du génocide sont inappropriées à leur objet, elles sont toutes nécessairement fausses voire faussaires : « Les images *manquent* parce que les images *mentent* »². Pour Wajcman les images de la Shoah ne fonctionnent jamais que comme des fétiches, c'est-à-dire comme images-écrans. Une exposition telle *Mémoire des camps*³, qui fut l'origine en 2001 de l'article éponyme publié en première partie d'*Images malgré tout*, aurait ainsi contribué à faire écran à l'élimination des juifs dans les chambres à gaz, faute de pouvoir affronter la réalité de l'impensable.

La démarche de Wajcman offre dans le champ critique un exemple de ce que le film de Claude Lanzmann, *Shoah*⁴, manifeste dans le champ cinématographique⁵. Aucune image n'étant capable de remplir le programme du titre, le documentaire doit renoncer à l'archive visuelle et recourir exclusivement au témoignage. La parole du témoin, seule parole fiable, nie l'image en ce qu'elle repose sur une affirmation originaire, « j'ai vu, j'ai vécu », mais *sans prétendre faire voir*. Témoigner, c'est affirmer ce qui fut tout en niant la démarche qui consisterait à le décrire : c'est donner une existence à une réalité négative, qui se définit par son caractère invisible et irreprésentable⁶.

¹ Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, cité dans Didi-Huberman, *ibid.*, p. 41.

² Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 90.

³ *Mémoire des camps*, exposition tenue de janvier à mars 2001 à l'Hôtel de Sully, Paris.

⁴ Claude Lanzmann, *Shoah* (Historia, Les films Aleph, Ministère de la culture de la République française, 1985).

⁵ Dans le chapitre de *Picture Theory* consacré à l'image comme mémoire, Mitchell cite le film de Lanzmann pour évoquer la puissance négative d'une mémoire qui laisse à la voix le devoir de reconstituer non seulement ce qui s'est passé, mais le contenu de l'expérience elle-même : « how it felt, how it looked, what the experience was » (Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 201, je souligne). Il pointe le caractère sélectif de ce travail de remémoration, qui manifeste chez les témoins le besoin d'oublier l'expérience visuelle de l'horreur, trop présente et oppressante. Il analyse à cet égard la réaction d'un homme poussé par la voix-off à préciser la couleur des camions qu'il vient de mentionner : « I don't remember! Green, I think. No. I can't say. I will tell you what happened, but don't ask me to go back in memory. I won't go back in memory » (*Shoah*, cité par Mitchell, *ibid.*, p. 201). Le refus de se replonger dans la mémoire naît de l'angoisse suscitée par le souvenir visuel, lequel risquerait de réévoquer l'expérience sous une forme qui la rendrait trop vraie, trop dangereuse.

⁶ Nous serons amenés à convoquer, en réponse à ces thèses, des pensées de la Shoah qui n'écartent pas aussi radicalement l'élément visuel du témoignage, mais entreprennent de définir la place imparfaite du voir dans une économie de la mémoire. C'est le cas de l'ouvrage d'Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* (1998, Paris, Payot & Rivages, 1999), où l'appréhension de la figure du Musulman s'inscrit dans une pensée oxymorique du voir comme impossibilité nécessaire. Le réel témoin est celui qui a vu la Gorgone, l'impossibilité de voir elle-même. Mais c'est autour de cette figure que se construit à la fois la remise en cause de l'humain par la Shoah et la possibilité de repenser une éthique après elle : « que précisément cette inhumaine impossibilité de voir soit ce qui appelle et interpelle l'humain, l'apostrophe à laquelle l'homme ne peut se dérober – voilà le témoignage, et il n'est rien d'autre. La Gorgone et celui qui l'a vue, le musulman et celui qui témoigne pour lui, c'est un seul regard, une seule impossibilité de voir » (Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 66).

Il convient de relier ici la dimension iconoclaste de ce discours sur la Shoah à un courant de réflexion sur le postmodernisme, dans la mesure où tous deux intègrent au champ esthétique une relecture des problématiques kantienne sur le sublime¹. Lorsque Didi-Huberman identifie différentes versions du témoignage comme « absolu et comme excès “sublime” de la parole humaine »², il évoque dans une même phrase les travaux de Jean-François Lyotard et la « parole absolue » telle qu'elle se manifeste dans *Shoah*. Il propose plus loin une interprétation de l'« esthétique de l'inimaginable » comme « “esthétique négative” issue du sublime réinterprété par Lyotard »³. Dans *Le Destin des images*⁴, Jacques Rancière associe la relecture de l'analytique du sublime par Lyotard à un refus du totalitarisme qui a pu conduire à la solution finale. Pensé comme séparation irrémédiable du sentir et du dire, le sublime soulèverait ainsi l'art contre l'ambition totalisante et finalement totalitaire que renferment les « grands récits »⁵ de la modernité : la possible élaboration d'un discours hégémonique, qui sache dire le monde en toute exhaustivité. Pour Rancière, le discours critique se fait ainsi discours de deuil, dans un contexte où la problématique du sublime est renouvelée « pour mieux faire de l'art un témoin de l'irreprésentable qui désespère toute pensée »⁶. En ce qu'il signale l'impuissance de la pensée, l'incommensurabilité entre ce qui nous affecte et ce que nous pouvons en concevoir, ce sublime postmoderne voit le spectateur tomber sous le coup d'une sidération qui le laisse paralysé face à l'irreprésentable.

L'idée de totalitarisme politique est ici liée à celle d'un régime de la représentation qui prétendrait créer des ponts entre le voir et le dire, résoudre le visible dans le dicible, et poser ainsi les fondations d'un discours exhaustif sur le monde. Il est intéressant de voir comment l'autre versant de la « crise de la représentation », qui s'inscrit dans la pensée d'un régime de capitalisme hégémonique, total, identifie l'apparent triomphe de la représentation sous ce régime à une ambition illusoire et pervertie d'exhaustivité et de transparence.

¹ Cette articulation du sublime et de la postmodernité dans le cadre de l'évocation de la Shoah fait l'objet d'un article portant sur *Time's Arrow* : voir Brian Finney, « Martin Amis's *Time's Arrow* and the Postmodern Sublime », in Gavin Keulks, éd., *Martin Amis: Postmodernism and Beyond* (Houndmills Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 101-116).

² Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 132.

³ *Ibid.*, p. 193.

⁴ Jacques Rancière, *Le Destin des images* (Paris, La Fabrique, 2003).

⁵ Nous reprenons ici l'expression de Lyotard dans *La Condition postmoderne* (Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979), où le postmoderne est présenté comme marquant la fin des grands récits.

⁶ Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 9. Dans *Le Destin des images* Rancière redéfinit l'« abîme » sous les espèces de l'incommensurabilité entre médias artistiques, entre le visible et les mots. Il replace son origine dans les années 1760, dans l'analyse par Lessing du *Laocoön*, qui souligne l'impossibilité de transcrire dans la pierre, sans rendre la statue repoussante, la visibilité de la souffrance que Virgile dépeint dans son poème. Ce constat de disjonction entre le voir et le dire trouve chez Lyotard, dans le contexte de l'après-seconde guerre, une interprétation pathétique. L'incommensurabilité y est désignée comme une catastrophe, et assimilée à la cassure originelle du sublime. La défection de tout rapport stable entre idée et présentation sensible étant pensée, selon Rancière, comme un rappel de cet Autre dont la dénégation a mené la raison occidentale à la folie exterminatrice, elle est « la marque de cette catastrophe sublime dont l'inscription fait aussi témoignage contre la catastrophe totalitaire – celle des génocides » (*Le Destin des images*, op. cit., p. 51).

Quoiqu'on puisse l'associer, à certains égards, aux interprétations iconoclastes de la Shoah, l'idée d'une condition « postmoderne » désigne paradoxalement aussi notre inscription dans un ordre de capitalisme tardif où domine le régime du « tout image », ce qui se traduit en particulier par l'omniprésence des médias visuels. L'émergence de la « société du spectacle » – expression que Fredric Jameson, dans son ouvrage sur le postmodernisme, emprunte aux travaux de Guy Debord et des situationnistes pour définir la société « postmoderne » – n'entre que partiellement en contradiction avec la thématique de l'irreprésentable : en effet l'omniprésence de l'image n'y fait qu'exacerber le caractère désormais problématique de son rapport au discours et au sens. Si elle ne nie pas la présence du visuel, elle tend à lui refuser toute puissance évocatrice ou critique¹. Phénomène de pure surface, la représentation ne fait que multiplier des apparences toujours trompeuses, et moquer en dernière instance notre désir de profondeur et de sens. Loin d'étendre à nous le don visionnaire de l'artiste, elle met en jeu une perversion du regard détourné, distrait et pris au piège d'images-simulacres.

On peut interpréter le changement de paradigme qui survient entre le travail des modernistes et celui des postmodernistes en comparant les métaphores qui régissent notre perception de leur poétique. A l'opposé des *profondeurs* de l'inconscient et de l'intime explorées par les modernistes à la suite de Henry James, on trouverait les *surfaces* vertigineusement reflétées du palais des glaces postmoderne. Dans sa préface à *The Portrait of a Lady*, James présentait comme le sommet de son projet la scène de veille de son personnage, destinée à rendre visible le mouvement intime de la conscience : « a representation simply of her motionlessly seeing »². La fiction, en renouvelant son dispositif optique, et en plaçant son angle de vision à l'intérieur de la protagoniste, prenait en charge un projet doublement lié au visible : il s'agissait de voir le personnage en tant qu'il est lui-même centre de perception, en tant qu'il parvient lui aussi à voir au-delà des apparences et devient ainsi lucide. On peut opposer à cette ambition de dévoilement, où l'exercice d'un voir authentique est lié à la découverte d'une vérité personnelle

¹ Cette appréhension du pouvoir critique de l'image (ou de son absence) fait écho à celle que l'on trouve dans *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Fredric Jameson différencie modernisme et postmodernisme en articulant le statut socio-économique de la production artistique et son pouvoir critique ou subversif. L'ordre socio-économique dans lequel se développe le postmodernisme est celui du « capitalisme tardif », système économique multinational et *de facto* nouvel ordre impérialiste dominant, dans lequel la culture est désormais un produit de consommation à part entière. Ainsi, si les caractéristiques formelles couramment attribuées au postmodernisme peuvent être décelées dans nombre d'œuvres modernistes (on mentionnera entre autres la fragmentation syntaxique, l'éclatement du point de vue, l'expérimentation verbale, la pratique du collage, le mélange des genres et registres, l'autoréférentialité), c'est l'inscription des pratiques artistiques dans l'ordre économique ambiant qui diffère d'un moment à l'autre de l'histoire. Alors que l'art moderniste était tenu au ban de la société georgienne comme subversif et anti-victorien, le postmodernisme suppose l'institutionnalisation de la subversion et du scandale eux-mêmes, la pratique artistique s'inscrivant dans un modèle économique de production de biens à consommer.

² Henry James, Préface à *The Portrait of a Lady*, in *The Novels and Tales of Henry James*, vol. III (New York, Charles Scribner's Sons, 1908), p. xxi.

et intersubjective, le traitement du regard et des surfaces tel qu'il apparaît dans la nouvelle de John Barth, « Lost in the Funhouse » :

You think you're yourself, but there are other persons in you. Ambrose gets hard when Ambrose doesn't want to, *and obversely*. Ambrose watches them disagree; Ambrose watches him watch. In the fun-house mirror room you can't see yourself go on forever, because no matter how you stand, your head gets in the way. Even if you had a glass periscope, the image of your eye would cover up the thing you really wanted to see¹.

La récurrence du verbe « watch » dans la troisième phrase reproduit dans l'écriture la multiplication infinie du corps d'Ambrose, tandis que les phrases suivantes ruinent toute possibilité de saisir cette infinité. A mesure que les images sont démultipliées, le regard se perd et se crée lui-même comme obstacle (« your eye would cover up... »). Là où chez James la vue et la compréhension fonctionnaient de concert, chez Barth elles sont toutes deux identifiées, à travers l'organe qui leur est lié (« your head », « your eye »), à l'impuissance absolue (« no matter how », « even if ») de l'être perdu entre les glaces d'une attraction de foire. Ce qu'il s'agit vraiment de voir (« what you really wanted to see »), c'est-à-dire l'infini, se dérobe aux regards et ne laisse la place qu'à une fascination jamais satisfaite. La fonction du regard comme fondateur d'intuition, que suggère le terme « insight », est pervertie et pointe l'aliénation du sujet et le caractère illusoire de son existence : « Stepping from the treacherous passage at last into the mirror-maze, he saw once again, more clearly than ever, how readily he deceived himself into supposing he was a person »². La seule lucidité à acquérir sur soi-même consiste à se rendre compte qu'on n'est jamais que fiction, illusion d'optique.

Dans *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Fredric Jameson analyse de même la différence entre les projets moderniste et postmoderniste comme une perte de profondeur, le postmodernisme se distinguant par une « planéité » nouvelle : « a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense »³. Le critique lit dans l'opposition des deux paradigmes de la profondeur et de la superficialité une transformation radicale du monde visible : « a fundamental mutation [...] in the object world itself – now become a set of texts or simulacra »⁴. Le « texte » est ici identifié au simulacre ; comme les

¹ Barth, « Lost in the funhouse », in *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, op. cit., p. 85. Il est à noter que ce texte est cité à titre d'exemple emblématique dans l'étude de Brian McHale sur la fiction postmoderne, *Postmodernist Fiction* (1987, Londres, Routledge, 1996).

² Barth, « Lost in the funhouse », op. cit., p. 93.

³ Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p. 9. L'absence de profondeur ne doit pas être comprise, explique Jameson, comme une « simple » métaphore : on peut en faire l'expérience par exemple devant la Wells Fargo Court construite à Los Angeles par l'agence Skidmore Owings et Merrill, dont la façade réfléchissante ne semble portée par aucun volume, et dont le volume supposé n'est pas déterminable par l'œil. Engageant une expérience concrète de bidimensionnalité, l'art postmoderne orchestre notre désorientation visuelle : « the way in which this strange new surface in its peremptory way renders our older systems of perception of the city somehow archaic and aimless, without offering another in their place » (*ibid.*, p. 14).

⁴ Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p. 9. Le lien établi par le travail de Jameson entre un état des lieux économique et industriel et le statut des images le situe dans un prolongement à l'article de Benjamin « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (in Walter Benjamin, 1935,

images, les mots ne peuvent fonctionner que comme des écrans de fumée.

C'est sur cette multiplication de simulacres dans le système économico-technologique qui est le nôtre que Debord construit la démarche critique de *La Société du spectacle*¹. Il y évoque l'avènement d'un ordre dans lequel la représentation n'est plus l'apanage de l'art, mais se généralise jusqu'à ne laisser aucune place à un réel supposé premier, tout étant toujours déjà représenté, médiatisé :

Thèse 1. Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*². Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation³.

Le spectacle n'est *que* visible, pure surface, pure apparence, par opposition à ce qui est immersion, absence de distance, et authenticité (« directement vécu »). Une rupture impose désormais la *représentation* comme une double séparation : celle de la distance déréalisante et aliénante par rapport au vécu, à l'intégrité de l'expérience, et celle qui nous met dans le deuil, et qui se manifeste dans le passage de l'imparfait (« était ») au passé composé (« s'est éloigné ») : la rupture est consommée. La représentation, dans sa fonction déréalisante, sert un ordre économique lui-même marqué par une forme de déréalisation – on pense au recul de la valeur d'usage devant la valeur d'échange : comme les objets, les apparences sont interchangeables et sont soustraites à toute véritable interaction avec des sujets citoyens. La déréalisation du monde par le spectacle est la principale caractéristique qui amène à mettre en accusation le dispositif spectaculaire, lequel sépare le spectateur de ce qu'il voit, et le laisse passif dans une position aliénée, coupé de ses forces vitales, privé de ses pouvoirs en tant qu'acteur de l'histoire⁴.

Facteur de scission de l'individu séparé en lui-même, incapable de jouer son rôle dans le

Euvres III, Paris, Gallimard, 2000). Au stade ultime de la reproductibilité de l'image que marque la transition numérique, la réflexion sur l'aura perdue des images elle-même semble perdre sa puissance évocatrice. La notion d'original elle-même est sujette à caution et remise en question, dans les modes d'appréhension contemporains, par l'hypermédiatisation que favorisent les écrans numériques. Le travail de sape contre l'aura semble achevé : seule demeure l'ironie vis-à-vis de tout sens du sacré face aux images, lesquelles semblent en dernière instance se vider de sens.

¹ Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967, Paris, Gallimard, 1992).

² On reconnaît dans la formulation de cette première thèse une allusion à la première phrase du *Capital* de Karl Marx : « La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste s'annonce comme une immense accumulation de marchandises ».

³ Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 15.

⁴ On peut rapprocher de cette analyse de l'aliénation l'un des effets majeurs que Jameson attribue à la perte de profondeur postmoderne : celle du déclin de l'affect, ou « waning of affect », qui relève d'une dépossession de notre faculté à ressentir *en propre* et à nous représenter cette expérience. Le critique prend pour exemple de ce phénomène ce qu'il appelle « nostalgia film », ou « la mode rétro », qui détourne notre attention du présent en nous présentant le mirage rutilant d'un passé stéréotypé : « an elaborated symptom of the waning of our historicity, of our lived possibility of experiencing history in some active way. [...] [Nostalgia film can thus be said to demonstrate] the enormity of a situation in which we seem increasingly incapable of fashioning representations of our own current experience » (*Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, *op. cit.*, p. 21). Le « tout visible » marque surtout ici l'absence de commune mesure entre la représentation telle qu'elle se manifeste de façon omniprésente et la vie telle que nous en faisons l'expérience. L'insuffisance de ce qui n'est que pur jeu transparaît dans la scission entre l'humanité et sa propre existence par le biais d'une représentation qui fonctionne comme diversion, et comme oubli de l'expérience.

champ politique, le spectacle est aussi le lieu où se défait le lien social : les « forces vives » dont il prive le spectateur sont celles qui lui permettraient non seulement de se reconnaître lui-même, mais aussi de reconnaître son semblable et d'entrer en interaction avec lui. C'est ce qu'indique la quatrième thèse de Debord : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »¹. Il faut analyser le dispositif spectaculaire, et la forme qu'il donne aux pratiques du voir, comme un rapport social pervers du fait d'une médiatisation néfaste, et qui impose une distance entre les personnes. C'est en ces termes que l'on doit envisager l'évocation par Debord de la fausse conscience, conséquence du retrait du spectateur du champ de l'action, et qui défait son statut d'animal politique :

Thèse 217. La désinsertion de la praxis, et la fausse conscience qui l'accompagne, voilà ce qui est imposé à toute heure de la vie quotidienne soumise au spectacle qu'il faut comprendre comme une organisation systématique de la « défaillance de la faculté de rencontre », et comme son remplacement par un *fait hallucinatoire social* : la fausse conscience de la rencontre, « l'illusion de la rencontre »².

Perte de soi et perte du lien social vont de pair dans la privation de la faculté à reconnaître : fasciné et distrait par le spectacle (« fait hallucinatoire »), l'individu oublie ce que la pratique du regard a d'actif, dans la rencontre qui est reconnaissance mutuelle et reconnaissance de soi en l'autre. À cette activité se substitue un semblant de lien qui ne permet plus la découverte active de soi. C'est dans cette perte du regard comme performance, comme mouvement vers l'autre et vers soi-même, que l'impuissance à participer à la vie politique trouve son origine. En dernière instance, la société du spectacle relève ainsi d'un ordre totalitaire : les images, prenant le spectateur au piège de leur fonctionnement tautologique³, lui ôtent toute faculté de résistance⁴.

¹ Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 16.

² Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 207.

³ L'impuissance à sortir d'un mouvement tautologique qui englobe tout évoque, dans le débat théorique, la possibilité pour l'art d'adopter une position critique vis-à-vis de l'ordre économique et idéologique qui lui sert de cadre. Pour Jameson, l'intégration postmoderne des formes de la production artistique à une dominante culturelle manifeste d'emblée une perte de la profondeur, une forme d'interchangeabilité, le discours artistique valant comme apparence au même titre (interchangeable) que ce qu'il dénonce. Tout métadiscours devient impossible, la critique est toujours déjà complice de ce contre quoi elle se prononce. Dans ces conditions, nous ne pouvons espérer faire sens et accéder à nouveau à une forme de participation qu'en subvertissant les moyens mêmes de l'ordre qui nous prive de toute position critique : « we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach » (Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logical of Late Capitalism*, op. cit., p. 25).

⁴ On peut identifier une inquiétude similaire dans l'analyse par Agamben des dispositifs contemporains. Le travail de Foucault sur les positivités des lumières les présentait comme productrices de sujets *a priori* obéissants, mais potentiellement rebelles, la subjectivation ouvrant la possibilité même d'une résistance. La désobjectivation était englobée comme moment dans le processus de subjectivation à l'œuvre dans les dispositifs classiques – ainsi la pénitence réunissait la négation d'un moi et l'élaboration d'un autre. Examinés par Agamben, les dispositifs contemporains semblent s'écarter de ce schéma : dans la phase actuelle du capitalisme, « le processus de subjectivation et de désobjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale. Dans la non-vérité du sujet il n'y va plus, en aucune manière, de sa vérité » (Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 44). Foucault pensait sur et avec les Lumières ; de son côté, la lecture d'Agamben suggère que si l'on postule la fin des Lumières comme grand récit, on ne peut plus être sûr de la valeur créative des dispositifs : on envisage ainsi que les dispositifs visuels ne produisent plus de savoir, voire plus de sujet.

Cette face de la « postmodernité », associée à un contexte économico-politique et technologique particulier, est convoquée dans notre corpus fictionnel. Elle apparaît notamment dans « An Orison of Sonmi ~451 », section de *Cloud Atlas*¹ consacrée à l'évocation d'un monde « corpocratique », où les principes du capitalisme sont devenus l'unique socle de la vie politique. Les écrans et la publicité omniprésents y proposent aux personnages une existence virtuelle, et les objets n'y ont d'autre raison d'être que celle que leur confère leur logo. Avec le remplacement du nom des choses par leur marque, c'est le sens des mots qui disparaît ; ce qui reste du langage est transformé en image, le pouvoir de captation de cette dernière étant absolu. Le lien de cette crise du visible avec celle que constitue son effacement devant l'horreur se manifeste d'autant plus nettement dans le roman que cet état des lieux socio-économique conduit à une implosion du système associant massacre à grande échelle et holocauste nucléaire², catastrophes après lesquelles renaît, au cœur du récit, une civilisation post-apocalyptique étrangère à la pratique du dessin comme de l'écriture.

La société du spectacle fournit également son cadre à *Clear*³ de Nicola Barker. Elle s'incarne dans le dispositif conçu par David Blaine pour sa performance *Above the Below*, et interroge à travers les personnages spectateurs notre propre faculté de vision. Durant 44 jours, à compter du 5 septembre 2003, l'illusionniste demeura enfermé dans un caisson de plexiglas suspendu à neuf mètres de hauteur sur la rive sud de la Tamise, à proximité de Tower Bridge, sa seule subsistance consistant en 4,5 L d'eau par jour. La transparence de la boîte dans laquelle se déroula cette spectaculaire épreuve de jeûne, et la démultiplication de l'image de Blaine via la télévision et la photographie, concourent à présenter les formes contemporaines de visibilité dans leur caractère problématique. Le roman propose un travail de mise en perspective des métaphores de la transparence et de la clarté, les deux notions se répondant dès le couple formé par le titre et le sous-titre : *Clear: A Transparent Novel*. Il invite ainsi à construire une réflexion métadiscursive sur la place du voir dans notre appréhension du monde et des œuvres artistiques, performances ou fictions narratives, qui le représentent pour nous.

Si elle semble signaler, sous différentes modalités, une crise du visuel et de l'image, la période contemporaine constitue aussi un moment critique pour l'appréhension scientifique du

¹ David Mitchell, *Cloud Atlas* (Londres, Hodder and Stoughton, 2004). Les références à cette œuvre apparaîtront dans le corps du texte entre parenthèses, sous la forme suivante : *CA*, numéro de page.

² On notera que *Time's Arrow* se construit également entre deux idées de ce que l'anglais appelle « holocaust » : au passé marqué par la Shoah répond, en filigrane, un avenir sous la menace d'un holocauste nucléaire. Voir, à cet égard, Finney, « Martin Amis's *Time's Arrow* and the Postmodern Sublime », *op. cit.*

³ Nicola Barker, *Clear: A Transparent Novel* (Londres, Fourth Estate, 2004). Les références à cette œuvre apparaîtront dans le corps du texte entre parenthèses, sous la forme suivante : *C*, numéro de page.

voir et de la lumière. Dans ce cadre, elle n'apparaît pas tant comme le lieu où la culture se confronte à ses apories logiques et historiques, que comme celui de découvertes possibles, de nouvelles perspectives ouvertes. On peut voir dans l'épanouissement technologique du tournant des XX^e et XXI^e siècles l'effet visible d'une révolution¹ dans les sciences physiques, amorcée au début du XX^e par le développement de la théorie de la relativité et de la théorie quantique. Compte tenu de l'influence de ces deux branches théoriques sur la révolution scientifique du XX^e siècle, il semble justifié de voir dans les prémisses de cette révolution l'émergence d'une optique nouvelle. Dans leur remise en cause du modèle scientifique hérité de Newton, la théorie de la relativité et la théorie quantique ont en effet partie liée à une façon d'envisager la lumière qui ne cadre plus avec les principes de la science moderne et de sa méthode expérimentale². Des dysfonctionnements observés dans le cadre de recherches sur la lumière jouèrent, à l'aube du XX^e siècle, un rôle prédominant dans le remplacement progressif des paradigmes³ qui sous-tendent les sciences physiques. Le champ de l'optique apparaît ainsi comme le creuset d'une révolution épistémologique, mais aussi technologique et idéologique : avec l'élaboration d'un nouveau modèle scientifique allant au cœur de la matière, c'est une nouvelle façon de pratiquer et de voir le monde qui devient nécessaire. Tout comme les travaux de Newton avaient offert un socle à l'esprit des Lumières, ceux d'Einstein et Planck inaugurent un nouveau moment de l'histoire culturelle occidentale : un moment qui inclut, entre autres choses, le maniement de l'atome, la

¹ Nous nous appuyons ici, et dans la suite de notre travail, sur l'étude de Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago, Chicago University Press, 1962).

² On se souvient que la formulation par Einstein de la théorie de la relativité restreinte (1905) est liée à la constatation que la lumière ne respecte pas les lois de la mécanique newtonienne : sa vitesse ne peut s'additionner à une autre. C'est en acceptant pour constante la célérité de la lumière que la relativité de l'espace et du temps doit être envisagée. Dans sa thèse de doctorat *Jeanette Winterson's Enchanted Science: proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden* (La Haye, Talkingtree, 2004), Annemarie Estor rappelle que la relativité amène à remettre en question la temporalité linéaire, cadre référentiel fixe officialisé par l'invention de l'horloge moderne et celle, centrale dans le contexte britannique, du système du temps moyen de Greenwich à l'époque de Newton (voir Estor, *Jeanette Winterson's Enchanted Science, op. cit.*, chapitre 3). Le développement de la théorie quantique surgit également dans un contexte où la définition de la lumière pose problème. L'hypothèse dans laquelle Max Planck fait intervenir la notion de « quanta » de lumière permettait en effet de lever les contradictions associées à des modèles successifs, exclusivement ondulatoires ou exclusivement corpusculaires, de la lumière, en avançant que les électrons pouvaient se comporter tantôt comme des particules, tantôt comme des ondes. Pour un exposé de ces questions et de leurs conséquences pour certaines formes de fiction littéraire, voir Mary et John Gribbin, *The Science of Philip Pullman's His Dark Materials* (New York, Random House, 2003).

³ Le concept de paradigme joue un rôle central dans la réflexion de Kuhn sur les cadres de la recherche scientifique et la question du « progrès » des sciences. Contre le modèle cumulatif et linéaire des avancées scientifiques proposé *a posteriori* par les manuels scolaires, *The Structure of Scientific Revolutions* envisage l'histoire de la recherche scientifique en tant qu'elle repose sur la concurrence, et la préséance toujours temporaire, de paradigmes – des découvertes universellement reconnues qui définissent pour un temps les problèmes pertinents pour la communauté scientifique. Le fonctionnement du paradigme implique provisoirement qu'on ignore certaines questions ou certaines solutions qui ne cadrent pas avec lui ; cependant il arrive que ces exceptions prennent une importance telle qu'un groupe de chercheurs doive finir par rejeter la théorie établie en faveur d'une autre, incompatible avec elle, et qui réponde à ces questions préalablement marginalisées. Ainsi le passage d'une théorie à l'autre ne relève pas de modifications mineures : il déplace durablement les problèmes appréhendés par la recherche, et les critères qui font la légitimité d'un problème ou d'une solution. En ce sens il est véritablement radical, révolutionnaire – c'est ainsi que Kuhn propose de parler pour ces transitions majeures de « révolutions scientifiques ».

production de lasers, la découverte de l'ADN et le développement de l'ingénierie génétique¹. L'influence de ces nouvelles technologies sur notre capacité à faire l'histoire et à la représenter est mise en jeu par *Cloud Atlas* : dans « Half Lives – The First Luisa Rey Mystery », l'énergie atomique est l'objet de conflits d'intérêts économiques dont les conséquences se répercutent jusque dans le monde irradié de la section post-apocalyptique, « Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After ». La révolution que les découvertes de la physique nouvelle font subir à notre appréhension du visible est quant à elle au cœur du roman de Jeanette Winterson, *Gut Symmetries*². Le titre renvoie à l'acronyme utilisé pour désigner, en science des particules, un modèle de « théorie de grande unification » (*Grand Unified Theory*). Il prépare le lecteur à trouver, au fil des pages, les noms d'Einstein et de Planck, et une intrigue qui réunit en un triangle amoureux deux chercheurs en physique quantique et une poète et fille de Kabbaliste. En tâchant d'interpréter le bouleversement introduit par les nouvelles sciences physiques, le roman en suggère les enjeux esthétiques autant qu'idéologiques et éthiques. La lumière, qui y fait figure de motif, nous rappelle constamment à une réalité qu'il faudrait découvrir autrement, selon une logique soustraite à un point de vue masculin, rationaliste et hétérosexuel³.

Newton trouve aussi sa place dans *Gut Symmetries*, où il joue avant tout un rôle de repoussoir. C'est là un choix compréhensible de la part de Winterson, pour qui le scientifique incarne les modèles mécanique et optique qui servirent de socle scientifique à la pensée des Lumières. On peut rappeler à cet égard qu'un siècle après la publication de *Opticks*⁴, le désaveu romantique de la rationalité imposée au visible par un ordre géométrique prit la forme d'une théorie des couleurs concurrente de celle par laquelle Newton rendait compte de la décomposition du spectre lumineux. La *Farbenlehre*⁵ de Goethe représente ainsi l'une des voix dissidentes de l'ère moderne, dont la défiance vis-à-vis de l'esprit des Lumières offre à Winterson une source d'inspiration. Son propre projet critique ne réclame cependant pas qu'elle élabore une théorie scientifique : il lui suffit de s'appuyer sur les transformations qui bouleversèrent la physique il y a

¹ Voir John et Mary Gribbin, *In Search of Schrödinger's Cat: Quantum Physics and Reality* (1984, New York, Random House, 2012). Le prologue de cet ouvrage nous rappelle que les équations de la théorie quantique fournissent la seule compréhension actuelle de l'infiniment petit, et sont au fondement des technologies nucléaires (qu'il s'agisse d'armement ou de production énergétique) et laser, du développement de la biologie moléculaire, de l'ingénierie génétique, et de notre compréhension de l'ADN.

² Jeanette Winterson, *Gut Symmetries* (Londres, Granta Books, 1997). Les références à cette œuvre apparaîtront dans le corps du texte entre parenthèses, sous la forme suivante : *GS*, numéro de page.

³ L'intrigue de *Gut Symmetries* repose sur la rencontre amoureuse de deux femmes. Alice est la maîtresse de Jove, époux de Stella. L'une étudie la physique quantique, l'autre est poète. Alternant entre leurs voix, la narration explore leur enfance et les histoires d'amour qui ont déterminé leur existence ; elle fait notamment une place importante à la spiritualité du père de Stella, passionné de kabbalistique. L'éviction progressive du personnage masculin au désir insatiable, Jove mais aussi Don Giovanni, contribue à présenter la naissance de l'amour homosexuel comme une libération par rapport à un ordre où la rationalité serait corollaire d'une omnipotence masculine.

⁴ Isaac Newton, *Opticks: Or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections & Colours of Light* (1704, Londres, Dover Publications, 2012).

⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs* (1810, Paris, Triades, 2000).

un siècle, et continuent d'influencer la recherche contemporaine.

Ces transformations impliquent notamment une conscience accrue d'un en-deçà ou d'un au-delà du visible, intervenant sans cesse dans les phénomènes observables et troublant ainsi la positivité empirique de la science expérimentale. Dans un article intitulé « “Authentic Tidings of Invisible Things”: Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century »¹, Gillian Beer associe ce sentiment au développement, au cours du second XIX^e siècle, de théories énergétiques ondulatoires qui soustrayaient les lois du visible à l'observation concrète : « Unbounded, irrecoverable, the performance of energies lay beyond the reach of eyesight [...] Vision was, in a quite new way, subordinate to the invisible ». Beer établit un contraste fort entre le malaise créé, à cette époque, par ces nouvelles théories physiques de l'invisible et l'optimisme qui avait caractérisé le perfectionnement du microscope pour les Lumières. Elle nous réfère, à cet égard, au sentiment exprimé par James Clerk Maxwell, figure centrale de la théorie des champs électromagnétiques, face à ces nouvelles approches de l'énergie et de la matière : « we are once more on a pathless sea, starless, windless, and poleless »². L'anxiété qui se dit dans la perte de repères visuels (l'absence d'étoiles, et en particulier celle du pôle), rend la mer à une réalité continue, brute, dans laquelle toutes les directions s'équivalent (« pathless ») et où aucun mouvement n'est plus possible (« windless »). Elle s'explique en partie si l'on constate, avec Thomas Kuhn, que les travaux de Maxwell sur l'électromagnétisme produisirent petit à petit une nécessaire rupture vis-à-vis du modèle mécanique des forces élaboré par Newton, et contribuèrent de ce fait à mettre en crise le paradigme sur lequel il reposait³.

La nature de l'observation, pratique fondamentale pour la science empirique, est également sujette à caution dans le paradigme scientifique élaboré avec la théorie quantique. L'ambition d'objectivité qui caractérisait la notation empirique des phénomènes n'y a plus sa place⁴ : c'est pour partie l'observateur qui construit le phénomène qu'il observe, et dont il va faire

¹ Gillian Beer, « “Authentic Tidings of Invisible Things”: Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century », in Teresa Brennan et Martin Jay, éd., *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight* (New York, Routledge, 1996, p. 85-98).

² Lettre inédite à Tait, Nov. 1874, Cambridge University Library, citée avec l'accord de la bibliothèque, dans « “Authentic Tidings of Invisible Things”: Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century », *op. cit.*, p. 88.

³ Dans *The Structure of Scientific Revolutions*, Thomas Kuhn nous rappelle que Maxwell pensait à l'origine que la lumière et l'électromagnétisme pouvaient se comprendre comme autant de déplacements variables de particules au sein d'un éther mécanique. En ce sens, sa théorie lui semblait compatible avec une élaboration de la mécanique newtonienne – celle qui postulait un éther, milieu de propagation de la lumière. Il rappelle cependant que les propositions successives visant à ménager les deux modèles créèrent au contraire un état de crise grandissante pour le paradigme, cristallisé autour de l'éther. Le travail de Maxwell sur le comportement électromagnétique des corps en mouvement ne faisait en effet pas intervenir l'entraînement de l'éther et il fallut finalement renoncer à trouver dans le modèle une place pour ce dernier. C'est dans ce contexte qu'Einstein formula la théorie de la relativité restreinte, et la théorie des champs électromagnétiques joua un rôle également important dans l'élaboration de la théorie quantique. Voir à cet égard John Gribbin, *Quantum Physics* (Londres, Dorling Kindersley Publishing, 2002).

⁴ Dans son article « Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century » (*op. cit.*), Gillian Beer évoque également la subversion de la frontière entre sujet et objet scientifique dans un modèle qui voit l'intégralité du

le récit. Dans son ouvrage sur les révolutions scientifiques, Kuhn remet en question l'idée qu'il existe un contenu sensoriel neutre et indépendant des théories scientifiques, ces dernières consistant en de simples interprétations. Il critique également la possibilité d'un discours « pur », d'observation. Cette réflexion sur l'histoire des sciences semble ainsi prendre en compte l'interdépendance pointée par la théorie quantique entre l'objet observé et l'acte même d'observation¹. En ce sens, l'optique comme science de la lumière inclut la notion de *vision*, et là où les modèles classiques avaient pu rabattre cette dernière sur une pensée géométrique de l'optique, et concevoir ainsi l'organe oculaire sur un mode mécaniste, la science nouvelle renverse ce rapport. Avec la présence de l'expérimentateur humain, elle introduit une forme de contingence² au cœur même des découvertes scientifiques.

En refusant de postuler l'indépendance du contenu de l'expérience par rapport au discours qui tâche d'en cerner les contours, Kuhn nous invite à envisager la fonction de ce discours en termes non simplement épistémologiques, mais ontologiques. Lors d'une révolution scientifique, le réseau conceptuel des hommes de science étant modifié, ces derniers réagissent *de facto* à un monde différent, un monde dans lequel ce qui était simple spéculation métaphysique ou jeu de mots peut désormais présenter un problème scientifique légitime, et vice versa³. En modifiant la façon dont les scientifiques voient et expliquent le monde, l'émergence d'un paradigme ouvre une tradition nouvelle, dont la mise à l'épreuve ne relève pas de sa concordance immédiate avec la nature, mais de sa comparaison avec une tradition paradigmatique rivale, antérieure.

réel traversée par des ondes énergétiques invisibles.

¹ Comme nous le rappelle John Gribbin dans *In Search of Schrödinger's Cat, Quantum Physics and Reality*, la fameuse expérience de pensée du « chat de Schrödinger » constitue une formulation concrète des implications du rapport de détermination entre l'action qui consiste à prendre une mesure et la valeur de cette mesure elle-même. L'hypothèse, dans le dispositif imaginé par Schrödinger, est que tant que l'observation n'a pas été effectuée et la boîte ouverte, le chat se trouve *à la fois* mort et vivant. Le caractère scandaleux de cette conclusion manifeste les limites cognitives que la théorie quantique vient heurter, ainsi que la difficulté qui réside dans le fait d'« appliquer » les problèmes de mécanique quantique aux objets et aux êtres macroscopiques.

² Il est intéressant à cet égard de rappeler la façon dont *The Structure of Scientific Revolutions* réinterprète, en dernière instance, la notion de « progrès ». Kuhn fait en effet un rapprochement entre sa propre démarche et les enjeux de celle de Darwin au siècle précédent : s'il ne nous faut plus voir la science comme une entreprise unifiée nous rapprochant toujours plus de la vérité de la nature, nous sommes amenés à en rendre compte sur un mode évolutif, à partir de l'état des connaissances d'un groupe à un moment donné, et de manière *non téléologique*. La théorie de l'évolution impliquait de renoncer à un projet divin pour l'humanité, laisser de côté toute prédétermination et reconnaître le travail de la contingence à l'œuvre dans la lutte pour la survie des espèces. Ainsi penser la connaissance scientifique comme un processus historique sans lieu de réalisation ultime, c'est en quelque sorte avancer une conception évolutionniste de la science.

³ Dans le modèle proposé par Kuhn, un changement de paradigme implique que les scientifiques appréhendent leur domaine « d'un autre œil ». Ainsi, et dans la mesure où le monde qu'examinent les chercheurs ne s'offre à eux que par le biais de leurs observations et de leurs expériences, on peut avancer que c'est un *monde différent* qui se présente à eux après une révolution scientifique, quoique cette dernière n'ait pas à proprement parler « changé » ce monde. L'incommensurabilité des paradigmes peut par exemple faire que ce qui n'était considéré par une tradition scientifique que comme une simple spéculation métaphysique prend tout à coup valeur de problème ou de solution scientifique réel.

Le choc révolutionnaire causé par les travaux d'Einstein s'accompagne ainsi d'une transformation conceptuelle en profondeur : pour Kuhn, le passage de la mécanique de Newton à celle d'Einstein manifeste le déplacement, avec le changement de paradigme, du réseau conceptuel qui régit la perception des scientifiques.

L'évolution des sciences ne peut se concevoir sur le mode linéaire d'un progrès toujours croissant, qui nous rapprocherait sans cesse de la vérité du monde : elle se joue dans l'alternance entre des périodes de consensus et des moments de crise, où l'affrontement de discours incompatibles débouche sur l'avènement d'un nouveau paradigme. Ce dernier ne constitue pas un dépassement dialectique : le consensus qu'il établit est provisionnel, et n'exclut pas l'emploi de modèles précédents dans la mesure où ces derniers restent appropriés au travail d'un champ spécifique. Dans le cas qui nous intéresse, la révolution du début du XX^e siècle ne correspond évidemment pas à l'abandon total du système newtonien, qui demeure notamment fondamental pour l'étude des phénomènes mécaniques à l'échelle macroscopique.

L'histoire des sciences selon Kuhn repose en partie sur l'affrontement de discours incommensurables. En ce qu'elle rompt avec la nécessité absolue du consensus, elle évoque des interprétations de la postmodernité dans lesquelles l'incommensurabilité n'est pas présentée comme une catastrophe de la pensée menant à la sidération et à la paralysie. C'est notamment ce que propose le « rapport sur le savoir » de *La Condition postmoderne*¹, où Lyotard pointe l'hétérogénéité des discours après la chute des « grands récits » de légitimation, tout en rappelant que « la condition postmoderne est [...] étrangère au désenchantement »². La postmodernité cristallise une incrédulité vis-à-vis des « métarécits » jusque là employés pour légitimer les règles de fonctionnement de la science, de la littérature et des arts. Elle marque la fin du grand récit des Lumières, et se construit ainsi en partie sur la remise en cause du récit que Newton faisait de la lumière³. C'est dans cette mesure que Lyotard peut voir dans la société qui vient non une « anthropologie newtonienne » mais une « pragmatique des particules langagières »⁴ : à une ontologie humaine stable, unifiée par un modèle scientifique dominant, se substitue le travail de discours hétérogènes. Ce régime du dissensus ne représente pas, pour autant, une fin de l'histoire : il semble bien plutôt ouvrir une ère où se multiplient les « petits récits »⁵, entre

¹ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir* (Paris, Minuit, coll. « critique », 1979).

² *Ibid.*, p. 8.

³ L'unification des observations physiques et astronomiques par l'application d'un modèle mécanique, qui rend compte des mouvements des corps terrestres comme célestes, semble s'inscrire dans le droit fil du projet rationnel et totalisant des Lumières : celui d'une *mathesis universalis*, ou science universelle. En ce sens on pourrait avancer que le grand récit des Lumières commence avec Newton, dans la mesure où ce dernier propose une intégration de champs de recherche scientifiques jusque là inédite, et qui donne à sa théorie le statut d'un paradigme. Pour Kuhn, la quasi unanimité rencontrée par l'optique de Newton au XVIII^e siècle en fait un paradigme dans un champ qui, avant le XVII^e, ne présentait pas de théorie généralement acceptée mais comportait de multiples écoles concurrentes puisant chacune son autorité dans ses rapports avec une métaphysique particulière, et s'attachant à expliquer les phénomènes qu'elle était le plus à même d'éclairer. Par sa faculté à se présenter comme modèle unique et incontournable, l'apport de Newton à l'histoire des sciences semble bien être d'avoir fourni un socle au grand récit des Lumières.

⁴ Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, *op. cit.*, p. 8.

⁵ Dans *Harvest of the Sixties: English literature and its Background 1960-90* (Oxford, Oxford University Press, 1995), Patricia Waugh avance ainsi qu'en arrivant sur la scène littéraire dans les années 1990, l'univers radicalement incertain des théories des quantas, des cordes et du chaos offre une libération par rapport à l'immuabilité et à l'inertie physique du monde newtonien, ainsi que par rapport aux prédictions entropiques de la seconde loi de thermodynamique. Son désordre promet de nouveaux ordres potentiels ; imprévisibles et toujours

lesquels il reste à ménager la possibilité d'une cohabitation juste¹. On peut comprendre en termes voisins la teneur et la tonalité de l'interprétation du postmodernisme proposée, dans le champ littéraire, par Brian McHale. Dans *Postmodernist Fiction*, le critique voit dans le postmodernisme une dominante caractérisée par un doute ontologique radical. Les écritures modernistes relèvent encore d'une question épistémologique, et posent, sans nécessairement espérer y répondre, la question de la vérité. En régime postmoderniste, la littérature fait proliférer des fictions incompatibles, des univers fictionnels incommensurables, entre lesquels il n'est plus pertinent de s'astreindre à un partage du vrai et du faux. Le postmodernisme, s'il se présente bien comme un moment critique pour l'ontologie, ne voit pas la parole s'abîmer dans l'ineffable, l'indicible : il voit l'émergence d'un régime narratif et fictionnel – et non plus épistémique – du discours. Ainsi l'écriture ne produit pas une vérité, ou la vérité en quête de laquelle nous nous trouverions nécessairement : elle construit un univers parmi d'autres, dont le lecteur sera amené à négocier l'hétérogénéité.

L'irruption dans l'histoire d'objets irréprésentables, l'inquiétude face à des images proliférantes et sans profondeur, la révolution que l'optique nouvelle a ouverte dans notre appréhension visuelle et dans notre compréhension du monde, sont autant d'éléments contextuels qui ont laissé leur marque sur les œuvres qui constituent notre corpus principal. Elles déterminent en partie ce que ces œuvres peuvent nous donner à voir et la façon dont nous les lisons. La mise en cause par certaines réflexions sur le postmoderne de la possibilité même de la représentation, productrice de simulacres et de mensonges esthétisés, inscrit notre corpus dans une histoire de la mimésis ; c'est dans une telle perspective qu'il faudra le situer au cours de notre travail. Le terme de « postmodernisme », dans la mesure où il combine l'impératif moderne de rupture avec le passé² et le préfixe « post », semble doublement renier son ancrage dans l'histoire ; c'est là un reproche qui lui a été fait par des critiques soucieux de ne pas accorder à la position contemporaine le privilège illusoire d'une situation surplombante, et paradoxalement soustraite aux mécanismes historiques³. Penser la postmodernité sur un mode catastrophique, ce serait la

ouvertes, ces potentialités construisent de « petites narrations » postmodernes qui brisent et perturbent la roue déterministe des « grands récits » de la modernité scientifique.

¹ « Le consensus est devenu une valeur désuète, et suspecte. Ce qui ne l'est pas, c'est la justice. Il nous faut donc parvenir à une idée et à une pratique de la justice qui ne soit pas liée à celle du consensus. La reconnaissance de l'hétéromorphie des jeux de langage est un premier pas dans cette direction ». Lyotard, *La Condition postmoderne*, op. cit., p. 106-7.

² Pour une analyse de ce phénomène historique, voir Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1978, Gallimard, coll. « Tel », 1990), en particulier le chapitre intitulé « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui ».

³ La réflexion de Hal Foster sur le statut de la néo-avant-garde, et son rapport à l'avant-garde, offre un éclairage très utile sur les enjeux implicites à l'usage du préfixe « post ». Dans *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MIT Press, 1996), sa défense de la néo-avant-garde prend la forme d'une réflexion sur la pertinence du contemporain. Il s'agit pour le critique de prendre en compte l'historicité du présent, et ainsi de résister à une rhétorique du « post », sans quoi il risque de rester aveugle à l'ambition artistique de son temps. La démarche de Foster s'érige contre la théorie canonique de Peter Bürger, pour lequel l'avant-garde, ayant échoué de façon tragique, resurgit dans la période contemporaine sur un mode burlesque –

présenter comme l'issue aporétique et indépassable de l'histoire, une fin de l'histoire en quelque sorte, face à laquelle la production de discours n'aurait plus de sens. Il nous faudra au contraire examiner la façon dont la crise de la représentation visuelle, sous ses différentes formes, pointe entre le sensible et le dicible une disjonction féconde, qui offre à la fiction de nouveaux champs d'exploration. En ce sens, nous serons amenés à lire les formes et les modalités du visible qui persistent dans la fiction contemporaine comme autant d'indications de son inscription dans une histoire esthétique et culturelle.

C. État de l'art

Pour situer notre démarche au cœur de cette histoire esthétique, il est nécessaire de dessiner à grands traits la place qu'occupent nos quatre auteurs centraux dans le paysage critique sur la fiction britannique contemporaine. Un tel travail permet en outre d'appréhender en partie l'évolution de ces orientations critiques au cours des dernières décennies.

Jusque dans les années 1990, nombre d'ouvrages de synthèse sur la fiction contemporaine de langue anglaise se centrent sur la question du postmodernisme, l'ensemble de la démarche visant à illustrer ou à mieux cerner cette notion. C'est le cas, par exemple, de *Postmodernist Fiction*, de Brian McHale¹. Dans le contexte spécifiquement britannique, une telle concordance s'explique en partie dans la mesure où la décennie 80 entérine l'effondrement du consensus d'après-guerre, et voit se développer le sentiment d'une littérature complice de la culture de consommation propre au capitalisme tardif. Patricia Waugh analyse ainsi la façon dont la fiction des années 70 et 80 tâche de négocier ce changement de paradigme philosophique, scientifique et

la succession des deux modalités s'inspirant du schéma élaboré par Marx dans *Le 18 Brumaire de Napoléon Bonaparte*. Il ne s'agit plus de penser les mouvements contemporains comme de simples répétitions vides de sens, mais d'envisager le passé en tant qu'il ne se construit que dans l'après-coup de son appréhension contemporaine : « I want to [...] intimate a temporal exchange between historical and neo avant-gardes, a complex relation of anticipation and reconstruction » (Foster, *The Return of the Real*, op. cit., p. 13). L'attitude qui consiste à lire l'histoire comme une succession nécessaire du tragique et du burlesque suspend le présent hors de l'histoire, dans un moment autotélique d'où aucune issue n'est plus possible, et se constitue soi-même en contradiction avec ce modèle, dans une extériorité critique supposée d'ores et déjà impossible : « [it] constructs the contemporary as posthistorical, a simulacral world of failed repetitions and pathetic pastiches, and then condemns it as such from a mythical point of critical escape beyond it. Ultimately this point is posthistorical, and its perspective is most mythical where it purports to be most critical » (*ibid.*, p. 14). Établir une opposition essentielle entre l'avant-garde « historique » et une néo-avant-garde « post »moderne au point d'être devenue post-historique tend à effacer le travail de lecture et de réinterprétation de l'avant-garde que seul le présent peut offrir. Le contemporain est pertinent en tant qu'il ne se situe pas hors de l'histoire, comme répétition dévaluée du passé, mais ouvre ce repli du temps par lequel le passé nous revient du futur.

¹ Nous avons mentionné plus haut Patricia Waugh et Linda Hutcheon, dont les travaux sur le moment postmoderne en littérature nous seront également précieux. Voir, à cet égard, Patricia Waugh, *Practising Postmodernism, Reading Modernism* (Londres, Hodder and Stoughton, 1992) et *Harvest of the Sixties*, op. cit., ainsi que Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (Londres, Routledge, 1988) *The Politics of Postmodernism* (Londres, Routledge, 1989), et « Postmodern Afterthoughts » (*Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction*, 37.1, 2002, p. 5-12). L'ouvrage dirigé par Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (Oxford, Blackwell, 1989), sera également pour nous une référence sur ces questions.

politique, et l'éclipse totale de la vision commune projetée, après la seconde guerre mondiale, pour la culture. Martin Amis et Jeanette Winterson trouvent leur place dans cette exploration, leur travail cristallisant à différents égards les tensions propres à la pensée postmoderniste : pour Amis, le risque d'une subversion toujours récupérable et assimilable à l'ordre dominant¹, pour Winterson, l'ambivalence d'une fiction dont l'orientation fantastique peut suggérer un repli défaitiste vers l'imagination privée². Les stratégies postmodernistes mises en œuvre par les écritures d'Amis et Winterson font d'autre part l'objet d'un certain nombre d'études. On peut citer à cet égard la publication d'un numéro consacré à Winterson dans la revue *Postmodern Studies*³. Nous intéressera en particulier l'article de Helena Grice et Tim Woods sur *Gut Symmetries*, « Grand (dis)unified theories?: Dislocated discourses in *Gut symmetries* », lequel s'attache à évoquer la tension présente dans l'œuvre, entre un désir de lire le monde selon des lois structurelles totalisantes, et le rappel constant du caractère fragmentaire et fluctuant de la réalité. Parmi les lectures portant sur l'inscription de *Time's Arrow* dans le moment postmoderne, on mentionnera notamment l'analyse par Jean-Michel Ganteau de sa subversion des codes esthétiques et narratifs, reposant sur un certain traitement de la filiation, littéraire et biologique : « Du postmodernisme au romantisme : à propos de *Time's Arrow* de Martin Amis »⁴. L'article de Brian Finney, « Martin Amis's *Time's Arrow* and the Postmodern Sublime »⁵, présente une démarche similaire dans la mesure où elle s'attache à pointer la complexité qui préside à l'inscription du roman dans la tradition littéraire et dans le moment historique de son écriture.

La présence d'Amis et Winterson dans le cadre des réflexions sur le lien entre postmodernisme et écritures contemporaines manifeste leur appartenance, dès les années 90, à un paysage universitaire auquel David Mitchell commence à s'intégrer⁶, et dont Nicola Barker ne

¹ Dans *Harvest of the Sixties*, Waugh note que le style d'un roman comme *Money* (Londres, Jonathan Cape, 1984) est complice, dans une certaine mesure, de ce qu'il dénonce, le refus de toute caractérisation psychologique des personnages répondant au nihilisme commercial et à la culture de l'apparence que le roman met en scène. Voir également le numéro spécial de *Textual Practice*, *Martin Amis's Money*, Joseph Brooker, éd., *Textual Practice*, vol. 26, n°1, 2012.

² L'une des interprétations possibles du tournant fantastique consiste selon Waugh à y voir un mouvement de déni des horizons communs, et de repli solipsiste face à une expérience postmoderne aliénante.

³ Helena Grice, et Tim Woods, éd., *'I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (*Postmodern studies*, n°25, Amsterdam, Rodopi, 1998). Voir en particulier Helena Grice et Tim Woods, « Grand (dis)unified theories?: Dislocated discourses in *Gut symmetries* », *ibid.*, p. 117-126.

⁴ Jean-Michel Ganteau, « Du postmodernisme au romantisme: à propos de *Time's Arrow* de Martin Amis », *Ebc*, n°19, 2000, p. 127-146.

⁵ Finney, « Martin Amis's *Time's Arrow* and the Postmodern Sublime », *op. cit.*

⁶ Outre les éléments de bibliographie cités ci-après, on notera parmi les signes de ce processus de canonisation le fait que Mitchell figure dans les manuels de référence récemment publiés à propos du roman britannique contemporain. Voir Peter Boxall, *Twenty-First Century Fiction: A Critical Introduction* (Cambridge, Cambridge University Press, 2013), qui analyse *Cloud Atlas* en particulier dans la conclusion, « The Future of the Novel » (p. 210-226). Plus récemment, voir David James, éd., *Cambridge Companion to British Fiction Since 1945* (Cambridge, Cambridge University Press, 2015) surtout pour l'analyse de *Cloud Atlas* par Matthew Hart dans « Globalism and Historical Romance » (p. 207-223). Le roman est également cité par Joseph Brooker dans « Fiction in a fictionalized society » (p. 1-9), introduction à un volume sur la fiction du XXI^e siècle dont deux articles sont consacrés à Mitchell. Voir en particulier Dorothy Butchard, « What no'un alive und'stands: David Mitchell's Twenty-First-Century Recontextualization of Oral Culture », in Bianca Leggett et Tony Venezia, eds.,

fait pas encore véritablement partie¹. Les analyses de l'œuvre de Mitchell, et en particulier de *Cloud Atlas*, qui est son roman le plus connu, se multiplient surtout depuis quelques années². La critique sur *Cloud Atlas* note généralement l'ampleur de son univers fictionnel, déployé sur plusieurs continents, et l'ambition de sa narration, partagée entre plusieurs siècles et traditions génériques. Dans ce cadre, nombre d'études tendent à examiner les caractéristiques d'une écriture héritière de certains traits postmodernes – dans laquelle des voix, styles et traditions génériques s'entrelacent en un jeu constant –, pour mieux envisager la contribution que cette écriture apporte à l'élaboration de nouvelles formes de représentations, destinées à appréhender l'espace mondial et le temps historique depuis un point de vue contemporain. Ces questions constituent le point focal de nombreux articles³, mais aussi de développements ou chapitres consacrés à Mitchell dans le cadre d'essais explorant la place du genre romanesque dans les configurations géopolitiques contemporaines, et la façon dont les écritures contemporaines nous amènent à redéfinir la notion de réalisme. *Cloud Atlas* fait ainsi l'objet d'une attention particulière dans *The Cosmopolitan Novel*⁴ de Berthold Schoene, et constitue un exemple majeur pour Hywel Dix dans le cinquième chapitre de *Postmodern Fiction and the Break-up of Britain*⁵, intitulé « A Borderless World ». Il fait également l'objet d'un développement spécifique dans l'ouvrage de Fredric Jameson, *The*

Twenty-first-century British Fiction (Canterbury, Gylphi, 2015), p. 313-332.

¹ Nicola Barker est simplement mentionnée dans *Contemporary Novelists* (*op. cit.*) de Peter Childs, dans l'annexe reproduisant la liste des Young British novelists de Granta. Bradford lui consacre quelques pages dans *The Novel Now* (*op. cit.*) mais l'associe un peu sommairement à des pratiques d'écriture qui défont le sens, et décrit ses romans comme des textes fermés sur eux-mêmes, inexplicables. Le paragraphe qu'il consacre à *Clear* dénote une lecture rapide et peu attentive, marquée par des erreurs factuelles sur certains aspects centraux du récit (la nationalité du narrateur, les conditions techniques de la performance) et ne nous sera dès lors que peu utile. Paul Dawson évoque un roman de Barker dans son article « The Return of Omniscience in Contemporary Fiction », *Narrative*, vol. 17, n°2, 2009, p. 143-161. Mais il s'agit de *Darkmans*, et l'étude porte sur une question très éloignée de *Clear* – dont nous verrons que la narration est tout sauf omnisciente.

² *Cloud Atlas* est un texte assez repéré et étudié pour que Martin Eve pointe l'embarras dans lequel il fut plongé en constatant que les éditions britannique et américaine du roman, sur lequel il avait déjà travaillé, différaient suite à un hiatus de communication transatlantique lors du processus d'édition. Voir Martin Paul Eve, « “You have to keep track of your changes”: The Version Variants and Publishing History of David Mitchell's *Cloud Atlas* », *Open Library of Humanities*, 2. 2, 2016. Le présent travail a été effectué uniquement à partir de la version britannique du roman, et il semble important de garder à l'esprit, ainsi que le rappelle Eve, les différences que ces écarts éditoriaux produiraient nécessairement à l'échelle de nos microlectures. À certains égards, l'absence d'une version qui puisse faire autorité semble confirmer un point essentiel de notre approche, développé dans le chapitre 4 de ce travail, à savoir l'impossibilité d'appréhender le texte autrement qu'à travers des lectures nécessairement singulières, sans qu'aucune interprétation ne puisse s'imposer comme idéale. Pour le critique, ces « variations transtextuelles » et les écarts qu'elles impliquent entre expériences de lecture doivent aussi nous rappeler les décalages nécessairement produits par les multiples formats d'édition actuels, électroniques ou papier. C'est là un aspect de la question que nous n'aurons pas la place d'explorer ici, mais qui présente une direction potentielle pour toute recherche sur la fiction contemporaine.

³ Voir par exemple Jo Alyson Parker, « David Mitchell's *Cloud Atlas* of Narrative Constraints and Environmental Limits », in *Time: Limits and Constraints*, Jo Alyson Parker, Paul A. Harris, et Christian Steineck, eds., (Leiden, Brill, 2010). p. 199-218 ; Theo D'haen, « European Postmodernism: The Cosmodern Turn », *Narrative*, vol. 21, n°3, 2013, p. 271-83 ; Martin Paul Eve, « “some kind of thing it aint us but yet its in us” David Mitchell, Russell Hoban, and Metafiction After the Millennium », *SAGE Open*, 4.1, 2014 ; ou encore Miriam Wallraven, « “We Are Making One Story, Yes?”: The Poetics of Interconnection in Postmodern Literature in a Global Age », *European Journal of Language and Literature Studies* (EJLS), Vol. 4, n°1, Jan.-Avr. 2016, pp. 7-15.

⁴ Berthold Schoene, *The Cosmopolitan Novel* (Edimbourg, Edinburgh University Press, 2009), p. 102-3.

⁵ Hywel Dix, *Postmodern Fiction and the Break-up of Britain* (Londres, Continuum, 2011). Voir en particulier l'introduction, et le chapitre 5, « A Borderless World », p. 105-125.

L'effet de décalage évident dans la quantité de sources secondaires disponibles selon les auteurs et œuvres de notre corpus constitue l'un des traits principaux de notre travail, et associe notre démarche critique au lent processus par lequel s'élabore le canon². Figures repérées de la critique, Martin Amis et Jeanette Winterson font l'objet de travaux monographiques, tels *Jeanette Winterson, le miracle ordinaire*³ de Christine Reynier ou *Martin Amis, le postmodernisme en question*⁴ d'Anne-Laure Fortin-Tournès⁵. Des recueils d'articles s'attachent également à offrir de leur œuvre une vision d'ensemble, parmi lesquels *Jeanette Winterson: a Contemporary Critical Guide*⁶ dirigé par Sonya Andermahr, et *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*⁷, sous la direction de Gavin Keulks⁸. Ce type de travaux monographiques commence à paraître dans le cas de Mitchell : on pense notamment au recueil d'articles réunis par Sarah Dillon à la suite de la première conférence internationale consacrée à l'auteur, sous le titre *David Mitchell: Critical Essays*⁹, et plus récemment au numéro spécial de la revue *SubStance* intitulé *David Mitchell and the Labyrinth of Time*¹⁰, ainsi qu'à l'ouvrage de Patrick O'Donnell, *A Temporary Future: The*

¹ Fredric Jameson, *The antinomies of realism* (Londres, Verso, 2013). L'ouvrage, se clôt sur une analyse des formes que prend l'historiographie dans certains œuvres de fictions contemporaines, dont *Cloud Atlas*.

² Le décalage s'explique en partie par une différence de générations. Si Amis, après avoir publié son premier roman en 1973, était l'un des « meilleurs jeunes romanciers britanniques » sélectionnés par le magazine *Granta* en 1983 (*Granta 7: Best of Young British Novelists*, printemps 1983), et Jeanette Winterson incluse dans l'édition de 1993 (*Granta 43: Best of Young British Novelists*, printemps 1993) après avoir débuté avec *Oranges Are Not The Only Fruit* en 1985, Nicola Barker et David Mitchell trouvèrent tous deux leur place dans le palmarès de 2003 (*Granta 81: Best of Young British Novelists*, printemps 2003), leurs premiers romans datant respectivement de 1994 et 1999.

³ Christine Reynier, *Jeanette Winterson: le miracle ordinaire* (Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Couleurs anglaises », 2004).

⁴ Anne-Laure Fortin-Tournès, *Martin Amis, le postmodernisme en question* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003).

⁵ On peut citer également, parmi les sources monographiques en langue anglaise, *Jeanette Winterson* de Sonya Andermahr (New York, Palgrave Macmillan, 2009), *The Novels of Jeanette Winterson* (Houndmills Basingstoke, Palgrave Macmillan, coll. « Readers' guides to essential criticism », 2005) par Merja Makinen, et *Jeanette Winterson* (Manchester, Manchester University Press, coll. « Contemporary British novelists », 2006) de Susana Onega. La thèse de doctorat d'Annemarie Estor, *Jeanette Winterson's Enchanted Science (op. cit.)* nous intéressera aussi : du fait de son angle spécifiquement épistémologique, ce travail monographique accorde une attention toute particulière à *Gut Symmetries*. Pour la bibliographie sur Amis, il faut mentionner l'ouvrage de James Diedrick, *Understanding Martin Amis* (Columbia, University of South Carolina Press, coll. « Understanding contemporary British literature », 2004).

⁶ Sonya Andermahr, éd., *Jeanette Winterson: a Contemporary Critical Guide* (1995, London, Continuum, 2007).

⁷ Keulks, éd., *Martin Amis: Postmodernism and Beyond (op. cit.)*.

⁸ Il reste à préciser que parmi les articles consacrés à l'œuvre de Martin Amis et Jeanette Winterson, la majeure partie ne porte pas sur les œuvres que nous avons choisi de privilégier : *Gut Symmetries* pour Winterson et *Time's Arrow* pour Amis. *Oranges Are Not the Only Fruit*, *The Passion* ou encore *Written on the Body* sont plus étudiés du côté de Winterson, tout comme *London Fields*, *The Information* ou *Yellow Dog* pour Amis.

⁹ Sarah Dillon, éd., *David Mitchell: Critical Essays* (Canterbury, Gylphi, 2011). Voir en particulier Courtney Hopf, « The stories we tell: Discursive identity through narrative form in *Cloud Atlas* », p. 105-126 ; Hélène Machinal, « From Postmodernity to Posthuman », p. 127-54 ; Will McMorran, « Fragmentation and Integrity in the Postmodern Novel », p. 155-176 ; Caroline Edwards, « Utopia, Transmigration and Time in *Ghostwritten* and *Cloud Atlas* », p. 177-201 ; Nicholas Dunlop, « Speculative Fiction as Postcolonial Critique in *Ghostwritten* and *Cloud Atlas* », p. 201-224.

¹⁰ Paul A. Harris, éd., *David Mitchell and the Labyrinth of Time*, Numéro spécial de *SubStance*, Vol. 44, N° 1, 2015. Voir en particulier Casey Shoop et Dermot Ryan, « Gravid with the ancient future: *Cloud Atlas* and the Politics of Big History », p. 92-106, ainsi que Scott Dimovitz « The Sound of Silence: Eschatology and the

Parmi les titres de ces études monographiques, certains avancent l'idée d'un au-delà du postmodernisme (« and beyond »), ou d'une interrogation de ses cadres (« le postmodernisme en question »)². Ils reflètent en cela l'évolution de la critique sur les écritures contemporaines, notamment vis-à-vis de la question postmoderniste. Différentes orientations se dessinent en effet, qui tendent à se détacher de cette terminologie et à tracer d'autres voies pour explorer le roman contemporain. Ces démarches expliquent leur distance par rapport à la pensée de la postmodernité en revenant sur les défauts perçus de cette dernière. L'une des tendances marquantes considère avec méfiance ce qu'elle identifie comme un repli solipsiste de la fiction dite postmoderniste sur elle-même, et insiste pour reposer à nouveaux frais la question du lien entre littérature et réalité. C'est notamment le propos de Philip Tew, dont la synthèse *The Contemporary British Novel*³ dénonce le privilège accordé par les théories postmodernistes à l'auto-référentialité d'une langue constituant un système fermé, et entreprend une lecture consciente du caractère référentiel de la fiction, qui parle d'un monde dont elle fait elle-même partie. Une démarche similaire semblait animer Steven Connor dans *The English Novel in History, 1950 to 1995*⁴, qui insistait sur la place que la production romanesque occupe à un moment de notre histoire, en comparant son autorité à celle d'un témoin visuel, et en affirmant : « It is hard to think of another kind of evidence which so abundantly and yet so economically concentrates together representations of how the world is, or seems to be, with the shaping force of fantasy or imagination »⁵. Ces ouvrages, participant d'une démarche historicisante, évoquent l'émergence de nouvelles écritures dans le sillage des années 70, marqué entre autres par la fin du consensus d'après-guerre, l'hybridation croissante de la culture britannique dans la période post-coloniale, et l'émergence d'une expérience urbaine spécifique au capitalisme tardif. Martin Amis et Jeanette Winterson y figurent, et leur écriture y apparaît comme négociant à sa façon une culture britannique en transition.

La plupart des critiques formulées contre la pensée postmoderniste se focalisent sur le relativisme qu'elle semble promouvoir, selon une logique qui confine à l'aporie, et dans un oubli dangereux du politique, de l'idéologie et de l'éthique. Dans *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*⁶, Alan Sinfield formulait, dès la fin des années 80, une critique du nivellement

Limits of the Word in David Mitchell's *Cloud Atlas* », p. 71-91, et Lynda Ng, « Cannibalism, Colonialism and Apocalypse in Mitchell's Global Future », p. 107-122.

¹ Patrick O'Donnell, *A Temporary Future: The Fiction of David Mitchell* (New York, Bloomsbury, 2015). Le troisième chapitre, consacré à *Cloud Atlas*, est intitulé « Time Travels ».

² C'est aussi là un enjeu central de l'ouvrage de Jameson, *The Antinomies of Realism*, op. cit.

³ Philip Tew, *The Contemporary British Novel* (Londres, Continuum, 2004).

⁴ Steven Connor, *The English Novel in History, 1950 to 1995* (Londres, Routledge, 1995).

⁵ Connor, *The English Novel in History*, op. cit., p. 1.

⁶ Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* (1997, Londres, Continuum, 2004).

culturel et de l'interchangeabilité trop souvent supposés par les théories de la postmodernité. Il rappelait, par contraste, les effets de pouvoir toujours prégnants dans la cohabitation de cultures communautaires (« sub-cultures ») *de facto* non égales aux yeux de la loi¹. Le travail critique qu'il appelait de ses vœux consistait, après avoir vu s'effondrer le rêve d'une théorie libérale humaniste universellement légitime ou pertinente, à repartir de ces cultures communautaires – sans plus essayer de synthétiser une société composée, notamment, d'immigrés issus de l'Empire, de femmes, d'homosexuels et autres catégories de sujets légalement ou idéologiquement « mineurs ». Les développements critiques en ce sens, par exemple dans le champ des études de genre, ont fourni une bonne proportion des lectures de Winterson – cette dernière fait en effet de l'amour lesbien un thème central et un principe esthétique². Parmi les discours critiques refusant de souscrire à une pensée relativiste, on peut compter les théories du traumatisme, dont Jean-Michel Ganteau explique la montée en puissance par un intérêt renouvelé pour la dimension éthique de la littérature, souvent en réaction au scepticisme perçu chez les penseurs de la postmodernité³. Ces approches offrent un angle de lecture particulièrement adapté à *Time's Arrow*⁴, comme en témoignent l'ouvrage de Valentina Adami *Trauma Studies and Literature: Martin Amis's Time's Arrow as Trauma Fiction*⁵ l'article de María Martínez-Alfaro « Where

¹ Sinfield convoque pour exemple des inégalités qui persistent, voire se renforcent, entre différentes cultures communautaires l'adoption en 1988 de la clause 28 du « Local Government Act », qui rend illégale toute forme de « promotion » d'un mode de vie homosexuel dans le cadre d'établissements publics. Etant donné l'importance des institutions publiques dans le développement de la culture à l'époque, cette mesure institue *de facto* une censure des productions artistiques touchant à l'homosexualité. Elle incarne pour Sinfield un rappel des rapports hiérarchiques qu'une certaine compréhension de la postmodernité tend à présenter comme caduques, au risque d'omettre le renforcement de certaines structures d'autorité, voire d'autoritarisme, ce dernier se manifestant très nettement sous les gouvernements de Margaret Thatcher et de Ronald Reagan.

² On pense entre autres au numéro de *Postmodern Studies* consacré à Jeanette Winterson, 'I'm telling you stories': *Jeanette Winterson and the Politics of Reading* (op. cit.), qui comprend une section intitulée « Sexing the Text », ensemble de quatre articles appréhendant tous, sous un angle particulier, les problématiques soulevées pas les « études lesbiennes » : « Jeanette Winterson and the Lesbian Body » de Patricia Duncker (p. 77-88), « The Erupting Lesbian Body: Reading *Written on the Body* as a lesbian Text » de Cath Stowers (p. 89-102), « *The Passion*: Story-telling, fantasy, desire » de Paulina Palmer (p. 103-116), et l'article de Grice et Woods, « Grand (dis)unified theories?: Dislocated discourses in *Gut symmetries* » (op. cit.). On trouve des lectures adoptant le même cadre épistémologique dans *Gender, Ideology: Essays on Theory, Fiction and Film*, dirigé par Chantal Cornut-Gentile D'Arcy, et José Angel García Landa (*Postmodern Studies*, n°16, Amsterdam, Rodopi, 1996) : voir notamment « Subversion of Sexual Identity in Jeanette Winterson's *The Passion* », de Maria del Mar Asensio Aróstegui (p. 265-279) et « Winterson's *Sexing The Cherry*: Rewriting "woman" through fantasy », de Susana González Ábalo (p. 281-295). Le recueil *Sexy Bodies: the Strange Carnalities of Feminism*, dirigé par Elizabeth Grosz et Elspeth Probyn (Londres, Routledge, 1995) comporte également un article de Lisa Moore portant sur Winterson : « Teledildonics: virtual lesbians in the fiction of Jeanette Winterson » (p. 104-127). On peut rappeler enfin que l'ouvrage de Marilyn Farwell, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives* (New York, New York University Press, 1996) comporte un chapitre entièrement consacré à *Sexing the Cherry* et *Written on the Body* (p. 168-194).

³ Voir, à cet égard, l'introduction de *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction* (Susana Onega et Jean-Michel Ganteau, éd., Amsterdam, Rodopi, 2011).

⁴ L'angle éthique a cependant aussi produit des lectures de Winterson. Voir notamment Eileen Williams-Wanguet, « Jeanette Winterson's *Boating for Beginners*: Both New Baroque and Ethics » (*Ebc*, n°23, 2002, p. 99-117), ainsi que Jean-Michel Ganteau, « Hearts Object: Jeanette Winterson and the Ethics of Absolutist Romance », in Susana Onega et Christian Gutleben, éd., *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film* (*Postmodern Studies*, n°35, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 165-185).

⁵ Valentina Adami, *Trauma Studies and Literature: Martin Amis's Time's Arrow as Trauma Fiction* (Francfort, Peter Lang, 2008). On pense également au chapitre consacré à *Time's Arrow* dans l'ouvrage de Sue Vice,

Madness Lies: Holocaust Representation and the Ethics of Form in Martin Amis' *Time's Arrow* »¹, ou encore celui de Jakob Winnberg, « "Don't join the dots...": Reading the Interplay of Autonomy and Commitment in Martin Amis's *Time's Arrow* »².

Notre démarche s'inscrit dans le prolongement de ces derniers développements critiques : elle n'a pas pour but de prendre le postmodernisme pour prémisse ou pour objet central de la réflexion. Il s'agira ainsi pour nous d'aborder la question optique non pour y trouver matière à redéfinir le postmodernisme littéraire, mais pour voir en quoi sa place dans la fiction offre un aperçu des modes de production et de la fonction du voir dans le monde contemporain et dans la lecture. Nous avons ainsi fait le choix d'une problématique souvent abordée, mais toujours de biais, dans les travaux sur notre corpus³, et ce pour étudier des œuvres qui n'ont encore jamais fait l'objet d'un travail conjoint. Certaines thèses de doctorat rapprochent Martin Amis et Jeanette Winterson⁴, mais aucun travail à ce jour n'a rassemblé les quatre textes qui font le cœur de notre corpus autour d'une question centrale au problème de la représentation contemporaine – celle du voir.

D. Cadres méthodologiques et théoriques

A mesure que les contours de notre question se définissent, une constante se dessine et nous rappelle à l'impératif qui ouvre la préface de *The Political Unconscious* : « Always historicize! »⁵ L'idée même de tournant culturel implique de lire la fiction et la critique qui l'analyse comme des discours historiquement situés, et à penser les moyens de la représentation visuelle et verbale en tant qu'ils s'inscrivent dans un contexte technologique, économique, épistémologique et idéologique particulier. C'est ainsi dans une histoire de la mimésis qu'il nous faut situer nos œuvres, ce qui implique de concevoir le moment contemporain lui-même en tant qu'il s'inscrit et s'écrit dans l'histoire, nonobstant son statut particulier pour nous. En examinant de façon conjointe l'évolution des dispositifs optiques de la fiction et celle des technologies visuelles, qui connaissent au XX^e siècle des transformations à la fois rapides et radicales, nous

Holocaust Fiction (« Formal Matters: Martin Amis, *Time's Arrow* », in Sue Vice, *Holocaust Fiction*, Londres, Routledge, 2000, p. 11–37).

¹ María Jesús Martínez-Alfaro, « Where Madness Lies: Holocaust Representation and the Ethics of Form in Martin Amis' *Time's Arrow* », in Onega et Ganteau, éd., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, op. cit., 127-154.

² Jakob Winnberg, « "Don't join the dots...": Reading the Interplay of Autonomy and Commitment in Martin Amis's *Time's Arrow* », in Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier, éd., *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature* (Montpellier, Presses Universitaires de La Méditerranée, 2010, p. 225-234).

³ On a notamment en tête l'idée de ré-vision liée à la pensée du trauma, et la question de l'échange de regards dans le rapport éthique, tels qu'elles sont traitées par María Martínez-Alfaro.

⁴ C'est par exemple le cas de celle d'Oliver Schoenbeck, *Their Versions of the Facts: Text und Fiktion in den Romanen von Iain Banks, Kazuo Ishiguro, Martin Amis und Jeanette Winterson* (Heidelberg, Wissenschaftlicher Verlag Trier, coll. « Horizonte », 2000).

⁵ Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (1981, London, Routledge, 2002).

nous proposons d'adopter une posture matérialiste, au sens où Karen Jacobs le fait dans son travail sur la littérature moderniste¹ : « I follow a materialist methodology by presuming that [...] new visual discourses, techniques, and technologies lead, in the modernist period, to the emergence of new, distinctly modernist kinds of observers and visual relationships »².

Pour autant il ne s'agit pas de faire du récit de fiction le simple miroir d'une réalité historique qui l'engloberait et la précéderait. Ce serait là oublier le corollaire de l'injonction formulée par Jameson, qui légitime la pratique interprétative et l'intérêt que mérite la littérature en tant que produit culturel et idéologique. A la suite d'Althusser, *The Political Unconscious* s'attache en effet à penser l'autonomie relative des superstructures³. Pour développer une pensée de l'histoire qui ne soit pas mécaniquement déterministe, il faut envisager l'action du politique, de la culture et de l'idéologie en tant qu'elle ne dépend pas directement des processus économiques. Démentant l'idée selon laquelle ces derniers seraient les seuls vrais moteurs de l'histoire⁴, il faut pouvoir penser l'impact réel des productions culturelles sur les processus historiques. Pour la critique littéraire, un tel travail consiste à concilier une orientation matérialiste et l'idée d'une créativité propre au récit de fiction, discours inscrit dans une histoire qu'il contribue à écrire⁵. Notre tâche sera ainsi d'appréhender le récit de fiction par le prisme critique qu'Alan Sinfield désigne comme « déconstruction matérialiste »⁶, pour mettre en lumière

¹ Karen Jacobs, *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture* (Ithaca, Cornell University Press, 2001).

² *Ibid.*, p. 3.

³ L'idée d'une autonomie relative des superstructures est développée par Louis Althusser dans *Lire Le Capital* (Paris, Maspéro, 1965). Elle offre une interprétation de l'affirmation du *Capital* selon laquelle la sphère économique est déterminante « en dernière instance ». Pour Althusser, cette précision implique que si la superstructure est *in fine* déterminée par l'infrastructure, elle est « relativement » autonome par rapport à elle, et non le résultat mécanique d'un certain état des rapports de production. L'expression « autonomie relative » est traduite en anglais par « semi-autonomy », et apparaît sous cette forme dans *The Political Unconscious*.

⁴ Fredric Jameson voit dans l'idée d'autonomie relative un moyen pour Althusser d'élaborer une théorie marxiste qui se démarque de l'interprétation stalinienne, et des conséquences que cette dernière présente. En effet si l'on applique à la lettre le principe selon lequel seule l'organisation de la production est déterminante, les sphères ne relevant pas de l'infrastructure mais de la superstructure, en particulier l'exercice du pouvoir politique et l'organisation de la culture, semblent privées de tout potentiel révolutionnaire, et ainsi réduites à une fonction accessoire dans l'histoire. Dans ce contexte, l'exercice dictatorial du pouvoir et la réduction de la sphère artistique à un instrument de propagande peuvent être présentés comme un mal relatif, voire nécessaire, en attendant que la révolution économique soit accomplie. Penser au contraire l'expression de « dernière instance » comme une formulation de l'autonomie relative de la superstructure, c'est redonner leur poids critique aux sphères politique et culturelle dans l'appréhension de l'histoire, et la modification de son cours.

⁵ C'est ainsi que Steven Connor propose, contre une conception déterministe des rapports entre littérature et histoire sociale, de penser l'inscription de la fiction dans l'histoire, mais aussi celle de l'histoire dans les formes et le propos de la fiction : « it is very hard for social and cultural histories not to reduce novels to a kind of second-order phenomenon, to a reflection of a given or already existing set of historical facts and conditions, whether these be political, economic and social. This book proposes that a different account of the post-war novel is possible ; one that sees the novel not just as passively marked with the imprint of history, but also as one of the ways in which history is made, and remade [...] [This is] to suggest that the processes of writing and reading novels are not fully distinct or finally distinguishable from the forms of conflict, deliberation and evaluation that belong to the social, economic or political realms. [...] the processes we associate with the making and substantiation of fictional worlds are to be seen at work within the real, historical world » (Connor, *The English Novel in History*, *op. cit.*, p. 1-2).

⁶ Dans *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, Sinfield définissait comme suit l'ambition d'une « déconstruction matérialiste » : « to evade formalist self-absorption by using deconstructive strategies to uncover the implication of the text in institutional, historical and ideological structures » (Sinfield, *Literature*,

l'imbrication réciproque, dialectique, des textes et des structures institutionnelles, politiques et idéologiques qu'ils contribuent à construire, et dans le cadre desquelles ils sont produits, distribués et lus.

S'attachant à inscrire le moment contemporain dans une histoire, notre entreprise s'inscrira dans la lignée de travaux effectués, ces dernières décennies, à propos du devenir de la mimésis dans le moment contemporain. Elle entretiendra par exemple un dialogue avec les travaux de Catherine Bernard quant aux nouvelles voies que le récit de fiction tâche d'ouvrir dans le champ de la représentation. Nous intéressera particulièrement l'attention avec laquelle Bernard examine le retravail par les écritures contemporaines de traditions poétiques antérieures, et de toute une histoire de la réflexion sur la mimésis et son statut heuristique. Ses lectures de Amis et Winterson, notamment, éclairent le fonctionnement de modes et d'outils littéraires qui, recontextualisés, permettent aux écritures contemporaines de reposer la question du réalisme, de ses ambitions et des moyens esthétiques qui lui sont offerts – de l'allégorie au sublime en passant par l'analogie¹. Selon Bernard, l'emballlement potentiel de ces outils et leur difficulté à produire un sens fiable manifeste l'inquiétude de la fiction vis-à-vis de pratiques signifiantes qui menacent de tourner à vide, et sa méfiance par rapport à une économie du signe qui est le seul ressort du récit, mais qui peine à produire un discours véritablement pertinent, à répondre du monde tel qu'il nous apparaît. Pour autant la narration n'abdique pas toute fonction mimétique ou herméneutique : encore et encore, elle se remet à l'ouvrage, et affirme la responsabilité du médium verbal vis-à-vis du réel, malgré son impuissance à saisir, à expliquer ou à concilier les déchirements de l'histoire et la dévastation du monde². Dans cette tension entre la tendance du récit (ou de l'allégorie) à rechercher un ordre transcendant, garant du sens, et les forces ironiques qui sapent de tels principes d'ordonnement, voire les subvertissent et en font des outils entropiques, la fiction élabore l'espace d'un réalisme qui n'est plus pré-moderne, ni victorien, ni moderniste, mais qui se nourrit de ces moments antérieurs de la mimésis pour penser le contemporain. De façon cruciale pour nous, le projet qui se dessine alors pour le récit fait une

Politics and Culture in Postwar Britain, op. cit., p. xix)

¹ Voir Catherine Bernard, « *London Fields* de Martin Amis : la *mimesis* revisitée », *Ebc*, n°1, 1993, p. 1-15 ; « A certain hermeneutic slant: sublime allegories in contemporary English fiction », *Contemporary Literature*, vol. 38 n°1, printemps 1997, p. 164-184 ; « Le statut de l'analogie dans la fiction anglaise contemporaine et son interprétation », *Ebc*, n°18, juin 2000, p. 21-32 ; « Under the Dark Sun of Melancholia: Writing and Loss in *The Information*. », in Keulks, éd., *Martin Amis: Postmodernism and Beyond, op. cit.*, p. 117-136. L'allégorie occupe une place centrale dans la réflexion de Catherine Bernard, qui examine sa réapparition et son traitement dans le roman contemporain. Notre démarche n'explorera pas cet aspect de la mimésis narrative, et se lancera plutôt dans un examen des métaphores visuelles à l'œuvre dans le récit. Il semble néanmoins que le suspens que Bernard observe dans le travail de l'allégorie, entre dysfonctionnement et insistance ou persévérance de l'écriture et de la lecture, présente des résonances évidentes avec notre propos.

² C'est là un point central de tout le travail de Bernard sur la mimésis dans le roman contemporain britannique. Voir notamment Catherine Bernard, « Dismembering / Remembering mimesis: Martin Amis, Graham Swift », *Postmodern Studies*, n°7, 1993, p. 121-144 ; « *London Fields* de Martin Amis : la *mimesis* revisitée », *Ebc*, n°1, 1993, p. 1-15 ; « Under the Dark Sun of Melancholia: Writing and Loss in *The Information*. », *op. cit.*

place toute particulière à l’imaginaire visuel de la mimésis. Ainsi l’ambition d’une « métafiction réaliste »¹ envisage la compatibilité de modes fictionnels souvent figurés, dans le discours critique et dans les romans eux-mêmes, par des métaphores concurrentes : la transparence contre l’opacité, la transparence contre la réflexivité. La réévaluation des enjeux centraux à une poétique « réaliste » implique également de penser les liens toujours changeants entre nos pratiques représentatives et une histoire plus ou moins visible. Bernard a ainsi exploré, en particulier dans l’écriture de Pat Barker, le travail de la mimésis comme effort imaginatif vis-à-vis de ce qui reste invisible dans l’historiographie traditionnelle – lorsque la création supplée au fonctionnement de l’archive dans le devoir de mémoire². Étudiant, comme nous le ferons, le rapport de la fiction à une histoire traumatique, elle a démontré comment le roman contemporain britannique négocie ce qui ne peut se montrer, ce qui fait voler en éclat toute description, et abîme notre faculté même à nous imaginer. Il semble que la zone liminale qu’elle voit émerger alors, entre expérimentation et réalisme, entre réflexivité et mimésis, soit précisément celle dans laquelle s’élaborent les romans de notre corpus : toujours prompts à rappeler leur propre statut de récits et à ouvrir dans la lecture des espaces de suspens ironique, mais aussi animés par une ambition indéniable d’aller, pour construire un peu de sens, à la rencontre du monde et des lecteurs³.

L’approche de Catherine Bernard est d’autant plus pertinente pour notre projet qu’elle s’attache, comme nous l’indiquions plus haut, à « historiciser » son objet, en manifestant son ancrage dans un contexte spécifique mais aussi en étudiant la façon dont il négocie son rapport à sa propre histoire. C’est le sens que prennent, dans son travail, les rapprochements qu’elle suggère entre différents moments de l’histoire de la mimésis – lorsqu’elle démontre par exemple que les analogies proliférantes du roman contemporain renouent en partie avec une épistémé pré-moderne⁴, ou encore lorsque les écritures contemporaines, s’affrontant à l’aporie supposée de la

¹ Voir Catherine Bernard, « Pour une métafiction réaliste : la portée mimétique du roman anglais contemporain », *Études Anglaises*, 50e année, n°2, avril-juin 1997, p. 143-156.

² Catherine Bernard, « Pat Barker’s Critical Work of Mourning : Realism with a Difference », *Études anglaises*, *The Contemporary British Novel*, François Gallix, éd., n°60, avril-juin 2007, p. 173-184.

³ L’une des directions que Bernard relève, dans ce travail d’articulation de la mimésis contemporaine à un univers visible problématique, constituera un axe essentiel de notre travail. Reconnaisant que les mots seront toujours en défaut par rapport à ce qu’ils tâchent de dire, il semble que la fiction s’attache moins à réaffirmer sa propre impuissance herméneutique, qu’à envisager l’efficacité réelle qui est la sienne en tant qu’elle engage des *pratiques* – d’écriture et de lecture. Bernard analyse ainsi la façon dont l’écriture de Barker, suggérant sa propre impuissance face au trauma, ne s’abîme pas de façon pure et simple mais appréhende en creux une expérience de l’abjection, dans laquelle le corps déborde effectivement les capacités symboliques du sujet. Le sens n’est pas nié, mais comme déplacé du site de la langue vers le site même d’où l’expérience matérielle se vit – celui d’un corps pris entre un deçà de la langue et les cadres linguistiques qui sont ceux de la culture. Explorant les formes de l’abjection ou permettant le déploiement proliférant de l’analogie, le texte ne met pas seulement en suspens le sens : par la façon dont il s’adresse, il s’en remet au lecteur en tant qu’il est organisme vivant, et rémunère en partie le défaut de la langue dans le moment de la lecture. Un déplacement similaire semble offrir le pivot essentiel de notre travail, qui conduit de la crise du voir, liée à la remise en cause de son statut épistémologique, à l’exploration des liens qu’il continue pourtant de créer dans le cadre de la lecture, rencontre visuelle et linguistique entre le texte et nous.

⁴ Voir Bernard, « Le statut de l’analogie dans la fiction anglaise contemporaine et son interprétation », *op. cit.*

représentation, semblent entrer en dialogue avec une esthétique moderniste, dans ses convictions précaires mais persistantes face à l'effondrement du monde¹. De façon complémentaire, notre analyse trouvera de précieux alliés dans les études attachées à inscrire dans un certain contexte historique d'autres moments de l'histoire de la mimésis. Ainsi nous pourrions envisager notre corpus en tant qu'il marque une étape dans l'histoire de ce que Nancy Armstrong définit comme l'ambition « réaliste »² de la fiction littéraire. Pour Armstrong, le réalisme désigne, au-delà d'une école esthétique, le basculement de la littérature vers un paradigme visuel, et l'établissement comme standard, pour le récit de fiction, d'un critère de visibilité. Ce phénomène, qu'elle associe à l'apparition et à la popularité croissante des techniques photographiques au XIX^e siècle, continue selon elle d'influencer la production et la réception des œuvres littéraires. Ainsi le « réalisme » victorien et le modernisme du tournant du XX^e siècle ne diffèrent que dans la mesure où leur ambition de dévoilement s'attache à des objets différents : tout en définissant le « réel » selon des logiques éloignées, ils sont travaillés par une même soif de visibilité³. Notre travail semble d'autant plus s'inscrire dans la continuité de cette démarche que le moment contemporain confirme l'omniprésence de médias visuels entre lesquels la fiction littéraire doit trouver sa place. Steven Connor nous rappelle ainsi que le roman britannique se déploie, après-guerre, dans un contexte culturel qui voit l'autorité de l'imprimé remise en cause⁴ tandis que l'influence des supports visuels s'affirme de plus en plus : « With the vast expansion, in the period since the Second World War, of the available range of forms of representation and reproduction, it grew more and more difficult to defend the claims of verbal narrative against the confidence, versatility and power of visual media of all kinds »⁵. Ce phénomène est favorisé, en particulier, par l'essor des moyens informatiques à partir des années 70 : dans son travail de négociation avec d'autres façons de produire et de faire circuler la fiction, la littérature est amenée à entretenir des rapports complexes avec la télévision, la photographie et le cinéma⁶, alors qu'eux-mêmes voient leurs

¹ Bernard, « A certain hermeneutic slant: sublime allegories in contemporary English fiction », *op. cit.*

² Nancy Armstrong, *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999).

³ Karen Jacobs, quoique son travail porte sur la seule période moderniste, semble confirmer cette idée dans la mesure où elle examine la construction du modernisme littéraire autour de la notion de « regard intérieur ». La garantie que représente le signe visuel, quoiqu'elle soit remise en cause et occupe une place tensionnelle, reste la principale source de préoccupation. En ce sens, on reste selon la réflexion mise en place par Armstrong dans une démarche réaliste, qui mesure la pertinence d'une écriture à l'aune de ce qu'elle fait voir – en l'occurrence, ce qu'elle dévoile au regard non-initié du lecteur.

⁴ Rappelant les analyses développées autour du travail de Marshall McLuhan, qui tendent à souligner avant tout le discrédit où tombe le médium verbal dans la période contemporaine, Connor présente comme l'un des objectifs du critique contemporain d'examiner les variations de fortune que le médium littéraire continue de connaître : « to investigate the ways in which the authority and importance of the printed word, especially in the form of fiction, has been compromised, defended, and sometimes enhanced » (Connor, *The English Novel in History*, *op. cit.*, p. 13).

⁵ Connor, *The English Novel in History*, *op. cit.*, p. 28.

⁶ Dans le courant de ce travail *Cloud Atlas* a été adapté au cinéma par les sœurs Wachowski, et l'illustration de couverture de l'édition brochée a été remplacée par l'affiche du film. Voir Lana et Lilly Wachowski, Tom Tykwer, *Cloud Atlas* (Studio Babelsberg, 2012), et sur ce travail d'adaptation, Jo Alyson Parker, « From Time's Boomerang to Pointillist Mosaic: Translating *Cloud Atlas* into Film », in Harris, *David Mitchell and the*

conditions d'existence modifiées par la multiplication des supports électroniques.

La double ambition que représentent historicisme et matérialisme désigne comme influence méthodologique majeure pour notre travail le projet élaboré dans le domaine des études visuelles. En explorant la littérature moderniste par le biais de son rapport à la culture visuelle qui lui est contemporaine, Karen Jacobs nous rappelle le double prisme sous lequel envisager cette culture : penser le statut du visible et du voir implique à la fois de se pencher sur les discours théoriques et scientifiques attachés à la question de la vision, et d'appréhender un état technologique de la production des images. Dans le cas qui l'intéresse, la crise intellectuelle qui atteint le modèle « oculocentrique »¹ hérité du cartésianisme ne peut s'envisager que dans la tension qu'elle présente face au succès grandissant des techniques photographiques, et à l'utilisation de l'image dans les sciences sociales émergeant à la même époque – la sociologie et l'anthropologie. Cette attention à une approche philosophique et technologico-économique de la question visuelle guidera notre travail. Elle impliquera notamment d'établir des ponts avec les études visuelles, pour envisager ensemble un état des lieux technologique et ses enjeux idéologiques et politiques, autant qu'esthétiques. Dans *Picture Theory*, W. J. T. Mitchell nous invite à appréhender la culture visuelle comme un nouvel ordre social, politique et communicationnel, qui emploie le dispositif spectaculaire de la culture de masse et les technologies visuelles d'une façon nouvelle. Ses travaux nous seront d'une aide précieuse pour examiner le point de jonction entre les techniques du voir et son statut dans la pensée critique – on pense notamment à la démarche de *Iconology* et *Picture Theory*, qui s'attachent successivement à étudier les enjeux idéologiques des théories de l'image, puis à examiner en retour le rôle que jouent les images dans les théories de l'idéologie. D'autres chercheurs associant histoire des idées et culture visuelle trouveront leur place dans notre analyse. Ce sera le cas de Martin Jay, en particulier pour sa présentation des enjeux et de la crise des discours oculocentristes², de Jonathan Crary, pour son approche de la construction du sujet observateur et attentif au cours du XIX^e siècle³, ou encore de Nicholas Mirzoeff, pour la façon dont il explore le

Labyrinth of Time, op. cit., p. 123-135.

¹ Karen Jacobs emprunte ce terme à Martin Jay, dont l'ouvrage *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (op. cit.) prend la pensée de Descartes, et ses travaux sur l'optique, comme emblèmes d'une pensée du sujet et du savoir reposant sur le privilège absolu accordé à la vision, cette dernière constituant le plus noble de tous les sens.

² Voir, notamment, *Downcast Eyes*, op. cit., et l'article « Scopic regimes of Modernity », in Hal Foster, éd., *Vision and Visuality* (Seattle, Dia Art Foundation, Bay Press, 1988, p. 3-20).

³ Crary, *Techniques of the Observer*, op. cit., et *Suspensions of Perception*, op. cit. On se penchera en particulier sur le concept d'« attention », qui réunit paradoxalement les conditions propres à garantir au sujet sa liberté et l'unicité de son expérience, mais aussi celles de son assujettissement aux institutions économiques et disciplinaires modernes. Le travail de Crary sur cette notion nous fournira une construction conceptuelle précieuse pour définir les contours du lecteur-spectateur contemporain.

partage historique du champ du visible par des instances d'autorité en quête d'auto-légitimation, et les tactiques¹ de résistances que ce processus rencontre². Dans une perspective qui croise études visuelles et approche littéraire, nous trouverons des précédents dans les études articulant les enjeux de la représentation littéraire et un certain contexte technologico-économique, philosophique et culturel, tels *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique* de Max Milner, et plus récemment *The Eye's Mind* de Karen Jacobs, ou encore *Fiction in the Age of Photography*, de Nancy Armstrong³.

De tels travaux nous fournissent un repère méthodologique en ce qu'ils mettent en œuvre une approche du visuel qui ne pense pas ce dernier comme un phénomène exclusivement esthétique. Karen Jacobs distingue ainsi son ouvrage des nombreuses études consacrées à la relation particulière entretenue, à l'époque moderniste, par ces « arts sœurs » que sont la littérature et la peinture, et dont le rapprochement s'incarne dans les figures de Virginia Woolf et Vanessa Bell. Il s'agit bien pour elle d'explorer plus largement l'apparition et la représentation de nouvelles configurations d'observation, en lien avec l'évolution d'un contexte culturel ; sa démarche s'efforce de penser la littérature dans sa relation à une sphère d'influence plus large que la sphère esthétique. Si l'évocation des moyens qui construisent le regard à une époque donnée nous amènera à établir des ponts entre les pratiques représentatives telles qu'elles se déploient en littérature et dans les arts visuels, et à nous intéresser ainsi à l'histoire de l'art et à la question intermédiaire, il ne s'agira pas pour nous de nous pencher avant tout sur les rapports inter-artistiques, ou de nous inscrire dans le droit fil des études intermédiaires telles qu'elles délimitent leur champ, en particulier, dans les travaux de Liliane Louvel⁴. C'est dans cette perspective que notre corpus principal écarte une tendance de la fiction contemporaine anglaise dont sont emblématiques les ouvrages de Tracy Chevalier tels *The Lady and the Unicorn* ou *Girl with a Pearl Earring*, ou encore *Headlong* de Michael Frayn. En inscrivant explicitement les arts visuels au cœur de leur intrigue – dans le cas le plus explicite, en « racontant » la genèse d'un tableau –, ces romans ne posent souvent pas directement le problème de l'optique elle-même, la

¹ L'emploi du mot « tactique » renvoie ici à la définition et à l'usage de ce terme par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien I, Arts de faire* (1980, Paris, Gallimard, 1990). Là où la stratégie dispose d'un espace propre pour se déployer face à celui de l'adversaire, la tactique est le recours de ceux qui n'ont pas d'espace à eux : elle est *pratique* subversive de lieux qui appartiennent d'abord à d'autres. Cette notion nous aidera à définir les enjeux de pratiques d'écriture et de lecture « impropres » (voir *infra*) ; elle est explicitement revendiquée pour les études visuelles par Mirzoeff dans « What is Visual Culture ? » (in Mirzoeff, éd., *Introduction to Visual Culture*, *op. cit.*, p. 11).

² Voir Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (Durham, Duke University Press, 2011).

³ On pensera aussi, entre autres, à l'ouvrage de Peter Brooks, *Realist Vision* (New Haven, Yale University Press, 2005), et aux travaux de Dorrit Cohn mentionnés plus haut.

⁴ Voir Liliane Louvel, *L'Œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998), et *Le Tiers pictural* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010).

question du voir s'effaçant pour laisser place à une évocation de la représentation picturale et de sa réception. Ce n'est pas là notre objet d'intérêt principal, de sorte que si certains de ces ouvrages sont évoqués dans le courant de notre réflexion, ce sera souvent de biais.

Le choix de ne pas inscrire dans notre champ d'études des objets apparemment pertinents pour notre travail s'explique également, dans certains cas, par le rapport trop évident qu'ils semblent supposer entre image et œuvre littéraire. Partant d'un « donné » visuel – ce dont témoigne parfaitement la réutilisation de titres préexistants, tel *Girl with a Pearl Earring* –, certains romans indexent le livre à un objet extérieur d'ores et déjà conçu comme œuvre d'art. Une telle pratique de la référence aux arts visuels semble déterminer de façon étroite ce que peut ou doit faire l'écriture : entrer dans un processus logique et chronologique d'élucidation du tableau, d'énonciation de son origine – comme s'il fallait que l'histoire soit « derrière » l'image, et que l'image soit le propre du tableau ou de la tapisserie comme le récit est le propre des mots¹. Notre démarche se donne au contraire pour but d'esquisser une esthétique de l'impropre, à un moment où la fiction contemporaine se confronte à une articulation nécessaire et problématique du voir et du dire, lorsque le mot est toujours déjà fragment de visible, l'image toujours déjà discours. C'est là ce que manifeste la place centrale que prend dans notre travail, sous la forme de l'optique, le fonctionnement de la métaphore. Refusant de trancher d'emblée entre des images non fiables et un discours supposé rigoureux, nous proposons de lire les textes à partir de l'impureté du discours, du moment où le médium verbal et l'image s'entrechoquent, s'interpénètrent. Supposant qu'il y a des effets d'image dans le discours et des effets de pensée dans l'image, notre démarche appréhende la question intermédiaire non sous l'angle de l'hybridité, mais en examinant l'impropriété de textes qui convoquent en nous un lecteur-spectateur, un sujet construit entre visibilité et discours, et qui ne peut appréhender un texte ou une image qu'à partir de l'interaction constante, en lui-même, du voir et du dire. Cette orientation explique l'absence, dans notre corpus, d'objets hybrides : là où l'hybridité implique le rassemblement de médialités différentes, nous voudrions défendre la légitimité d'un travail sur ce que des textes voient et font voir en l'absence de toute image concrète. Une telle façon de concevoir l'intermédialité doit à W. J. T. Mitchell l'idée selon laquelle le rapprochement des médias tend souvent à mettre en évidence les différences et les tensions qui constituent chaque médium, plutôt que celles qui le séparent des autres. Ainsi l'étude de l'intermédialité nous invite à revenir sur les caractéristiques que nous concevons couramment comme « propres » aux

¹ On reconnaît ici le principe à l'œuvre dans le *Laocoön* (1766) de Lessing : le constat d'une disjonction entre ce qui se voit et ce qui se dit, disjonction qui se rejoue dans la définition de matériaux propres et distincts pour la littérature et pour les arts visuels.

différents médias, dans notre effort pour établir des distinctions nettes entre différentes aires de l'expérience sensorielle, et entre différentes disciplines universitaires. Mitchell propose de faire de son examen du rapport entre discours et images un « exercice dé-disciplinaire »¹, qui interroge les partis-pris sur lesquels repose la séparation des champs visuel et verbal. C'est dans une perspective similaire que l'on voudrait appréhender les dispositifs optiques que les œuvres de notre corpus nous invitent à investir et à faire jouer.

Si ce travail convoque la métaphore optique, c'est enfin dans le but d'apporter une contribution, aussi modeste soit-elle, à la « photologie » qui continue de s'écrire malgré la fin des grands récits, malgré l'anéantissement apparent des Lumières dans la barbarie qui a marqué le XX^e siècle. Si la métaphore cognitive centrale a été mise à mal, si l'adjectif « éclairé » évoque désormais une mise en garde contre le despotisme et le totalitarisme qui ont pu le revendiquer, il ne semble pas pour autant que la pensée critique en ait fini avec la lumière. C'est ainsi qu'on la retrouve, moins éclatante, moins impérieuse, dans des essais qui en font un lieu politique, éthique et pragmatique, plus qu'épistémologique, d'où aborder la condition contemporaine. Lorsque Georges Didi-Huberman emprunte à Pier Paolo Pasolini le motif des lucioles², c'est pour penser la lumière sur un mode mineur, comme bioluminescence, « danse du désir formant communauté »³, dont l'enjeu avant tout historique et politique est celui de la résistance, de la survivance face à la terreur et à l'effacement des différences par des régimes totalisants. « Les

¹ Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 83. Mitchell présente l'étude de l'intermédialité comme une forme d'impropriété productive, susceptible d'apporter aux champs universitaires une nouvelle souplesse dé-disciplinante. Dans son introduction à *Introduction to Visual Culture*, Mirzoeff revendique également comme une caractéristique déterminante de la culture visuelle son refus d'intégrer le système disciplinaire compartimenté des universités. Le travail de la culture visuelle tire sa force de ne pouvoir être entièrement absorbé par ce fonctionnement, mais d'influencer de l'intérieur chacune des disciplines qui se l'approprient.

² Dans *Survivance des lucioles* (Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009), Georges Didi-Huberman saisit l'image de la luciole dans l'écriture de Pasolini pour analyser le rapport politique de ce dernier à la contemporanéité. Dans une lettre datée du 1er février 1941, Pasolini alors adolescent évoque une nuit sans lune durant laquelle, en compagnie d'un ami, il est tombé en admiration devant des lucioles au détour d'un parc romain, puis a fui à flanc de coteau les aboiements des chiens de garde et les yeux féroces des projecteurs. Dans le contexte historique du fascisme, l'opposition dantesque entre « luce », la lumière divine, et « lucciole » (les lueurs médiocres des conseillers perfides, condamnés à une errance éternelle dans la huitième bolge de l'enfer) s'est inversée : « Il y aurait alors, d'un côté, les projecteurs de la propagande nimbant le dictateur fasciste d'une lumière aveuglante. Mais aussi les puissants projecteurs de la DCA poursuivant l'ennemi dans les ténèbres du ciel, les "poursuites" – comme on le dit au théâtre – des miradors pourchassant l'ennemi dans l'obscurité des camps. C'est un temps où les "conseillers perfides" sont en pleine gloire lumineuse, tandis que les résistants de toutes sortes, actifs ou "passifs", se transforment en fuyantes lucioles à se faire aussi discrets que possible tout en continuant d'émettre leurs signaux » (Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 14). Le 1er février 1975, trente-quatre ans après la première lettre et neuf mois avant son assassinat, Pasolini publie dans le *Corriere della sera* un article sur la situation politique intitulé « Le vide du pouvoir en Italie », et repris par la suite dans les *Ecrits corsaires* sous le titre de « L'article des lucioles ». Dans cette « lamentation funèbre sur le moment où, en Italie, disparurent les lucioles, ces signaux humains de l'innocence anéantis par la nuit – ou par la lumière "féroce" des projecteurs – du fascisme triomphant » (*ibid.*, p. 21). Georges Didi-Huberman lit la mort de l'espérance qui avait donné à la pensée politique de Pasolini sa force révolutionnaire.

³ Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 46.

lucioles ne s'éclairent pas pour éclairer un monde qu'elles voudraient "mieux voir" »¹ : leur lueur incarne une métaphore lumineuse dont la fonction centrale n'est pas épistémologique. Elle nous rappelle le travail dans les communautés vivantes, même menacées d'extinction, d'appels constituant « une phénoménologie de la présentation où chaque individu affronte – attire ou repousse, désire ou dévore, regarde ou évite – l'autre »². En ce sens, elle métaphorise pour Didi-Huberman « l'humanité réduite à sa plus simple puissance de nous faire signe dans la nuit »³, humanité dont certaines pensées de notre histoire contemporaine, dont celle de Pasolini en 1975 peuvent nous faire craindre la disparition : « les créatures humaines de nos sociétés contemporaines, comme les lucioles, ont été vaincues, anéanties, épinglées ou desséchées sous la lumière artificielle des projecteurs, sous l'œil panoptique des caméras de surveillance, sous l'agitation mortifère des écrans de télévision »⁴.

Contre l'idée selon laquelle les lucioles se seraient éteintes, la réflexion de Didi-Huberman se refuse à penser la lumière comme un absolu : postuler que le monde est irrémédiablement livré à « la nuit noire ou l'aveuglante lumière des projecteurs », « c'est être convaincus que la machine [totalitaire] accomplit son travail sans reste ni résistance. C'est ne voir que du tout. C'est donc ne pas voir l'espace – fût-il interstitiel, intermittent, nomade, improbablement situé – des ouvertures, des possibles, des lueurs, des malgré tout »⁵. En pensant la lumière « malgré tout », il s'agit d'échapper à un discours apocalyptique⁶, dont les apories se concrétisent dans l'aveuglement qui semble sa seule issue. La fausse alternative qui se dessine, entre éblouissement face aux lumières du spectacle et cécité d'une nuit qui emporte tout, ne laisse pas d'espace pour que se déploie une pensée politique et historique du contemporain. Il faut, à l'inverse, envisager « la façon dont l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une lueur, un éclat, une constellation où se libère quelque forme pour notre Avenir lui-même »⁷.

L'espace ouvert par la lueur, moyen terme entre le noir et la lumière absolus, trouve une

¹ Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 46.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ En caractérisant ainsi ces écritures critiques, Didi-Huberman renvoie à l'opuscule de Derrida intitulé *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* (Paris, Galilée, 1983), en référence à celui de Kant, *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie*. De l'auteur de *Qu'est-ce que les lumières ?* aux penseurs de la contemporanéité, différents récits de la lumière mettent en jeu le devenir historique de la métaphore lumineuse dans la réflexion philosophique. Pour Didi-Huberman, il s'agit d'établir une séparation entre la lumière telle qu'elle intervient dans l'expérience empirique : imparfaite, clignotante, et la lumière que l'on a pu prêter à Dieu ou à la Raison, parfaite et éternelle. C'est cette dernière qui, parce qu'elle n'est pas sujette aux accidents de l'histoire, représente la fin des temps, et incarne à ce titre l'apocalypse. L'inversion qui faisait de la lumière divine chez Dante la clarté aveuglante des projecteurs fascistes est ainsi reconduite : « les survivances, elles, ne concernent que l'immanence du temps historique : elles n'ont aucune valeur rédemptrice. [...] Parce qu'elles nous enseignent que la destruction n'est jamais absolue, les survivances nous dispensent justement de croire qu'une "dernière" révélation ou une salvation "finale" soient nécessaires à notre liberté [...] Une "politique des survivances", par définition, se passe fort bien – se passe forcément – de la fin des temps » (*ibid.*, p. 72).

⁷ Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 51.

autre expression dans l'interrogation par Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* S'y dessine une pensée de la lumière qui, pour appréhender le contemporain non hors du temps, mais comme un enchevêtrement de temporalités historiques, invite à écarter les clartés aveuglantes de l'actualité pour percevoir l'obscurité¹. Didi-Huberman élabore une critique de la pensée d'Agamben, qu'il rapproche à certains égards du discours apocalyptique auquel il tâche de se soustraire. Il semble pourtant que *Qu'est-ce que le contemporain ?* ne tombe pas sous le coup de cette critique. S'appuyant sur deux champs d'exploration contemporains, Agamben défait en effet l'alternative simple entre lumière et ténèbres, qui ne permet d'appréhender la vision que sur un mode dichotomique, entre vision active et cécité passive. Il nous rappelle qu'en explorant la vision scotopique, caractérisée par de faibles conditions d'éclairage et essentiellement assurée par les cellules en bâtonnets à la périphérie de la rétine, la neurophysiologie nous apprend que « l'obscurité n'est [...] pas un concept privatif, quelque chose comme une non-vision, mais le résultat de l'activité des off-cells, le produit de notre rétine »². Ainsi la perception de cette obscurité « suppose une activité et une capacité particulières, qui reviennent dans ce cas à neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière, laquelle n'est pas pour autant séparable de sa clarté »³. L'astrophysique contemporaine, quant à elle, nous invite à voir dans les ténèbres qui entourent les étoiles la lumière de galaxies qui s'éloignent de la Terre à une vitesse supérieure à la célérité : « Ce que nous percevons comme l'obscurité du ciel, c'est cette lumière qui voyage vers nous à toute allure, mais qui malgré cela ne peut nous parvenir [...] Percevoir dans l'obscurité du présent cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas, c'est cela, être contemporains »⁴. A travers l'oxymore de cette lumière obscure, Agamben semble lui aussi proposer au contemporain de voir « malgré tout », selon une pratique résolument éthique et politique. En effet, là où l'obscurité, contrairement à la lumière, ne paraît pas dirigée vers nous, ne paraît pas nous regarder, le contemporain la perçoit précisément comme « une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui », de sorte que « [c]ontemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps »⁵. Ces travaux de Didi-Huberman et Agamben offrent autant d'exemples de la façon dont la métaphore optique continue de fournir à la critique le matériau de ses nouveaux récits. C'est dans un cadre conceptuel et métaphorique similaire que nous nous

¹ Agamben définit le contemporain comme « celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité » (Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 19). On peut lire dans cette insistance sur l'intrication de l'obscurité et de la lumière un rappel de l'interprétation romantique de la lumière proposée par Goethe : pour ce dernier, les couleurs ne correspondaient pas, selon le modèle newtonien, à une portion du spectre lumineux, mais à une certaine modalité d'interaction entre ombre et lumière.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*

⁴ Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 24.

⁵ Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 22.

proposons d'interroger ce qu'une part de la fiction britannique contemporaine pense encore pouvoir et devoir nous faire voir.

E. Trajectoire et jalons

En choisissant d'explorer l'optique de la fiction, c'est-à-dire la façon dont la fiction verbale convoque une certaine économie du visuel, et construit des instruments par lesquels elle fait voir à son lecteur ce qui n'est pas là, on se donne pour objectif de montrer comment certains romans mettent en œuvre l'articulation des mots et des images, du discours et du visible. Il s'agit en d'autres termes d'examiner les dispositifs optiques qui se construisent dans *Time's Arrow*, *Gut Symmetries*, *Cloud Atlas* et *Clear* à travers les mots de la fiction, et les enjeux esthétiques et épistémologiques, mais aussi politiques et éthiques que ces dispositifs définissent pour le récit. Ainsi nous nous proposons de penser l'imbrication complexe du voir et du dire en ce qu'elle manifeste le rapport dialectique des récits de fiction à un moment historique – celui que constitue notre époque contemporaine –, mais aussi en ce qu'elle contribue à présenter ce moment comme une étape dans une histoire esthétique, épistémologique et politique de la fiction.

Les travaux critiques sur le rapport de la production littéraire à un état des technologies et de la pensée sur la vision nous rappellent qu'à différents moments de son histoire la fiction formule l'adéquation entre voir et comprendre comme un problème à poser en termes nouveaux. Les quatre romans au cœur de notre corpus s'écrivent dans un contexte historico-culturel qui semble dénier à la fiction le pouvoir de dire le monde ou de nous le faire voir, le lecteur devant faire son deuil d'un univers constitué dans et par la représentation. Après avoir manifesté leur impuissance face à l'absurdité de l'horreur, les mots, selon une telle approche, ne pourraient plus prétendre figurer quoi que ce soit, et seraient ainsi condamnés à une opacité absolue ou à une réflexivité sans profondeur. Mettant en jeu cette évanescence ou cette disqualification supposée du visible, nos romans manifestent à la fois le caractère illusoire d'une ambition de transitivité parfaite entre le visible et le discours, et la nécessité de leur articulation sans cesse renouvelée. En examinant les dispositifs optiques conçus pour repenser cette articulation, nous serons conduits à appréhender les processus de figuration à l'œuvre dans ces dispositifs, les spectateurs qu'ils convoquent, et l'économie du regard que suppose leur fonctionnement.

Notre travail commence avec l'observation que la fiction du début du XXI^e siècle ne relaie pas l'idée aporétique d'une scission irrémédiable entre visibilité et lisibilité, entre expérience des sens et expérience du sens. Pour autant il ne semble pas non plus qu'elle propose un retour à des

formes de narration et de représentation supposées simples ou transitives – à supposer que ces dernières aient jamais existé. Les romans de notre corpus interrogent à nouveau frais le rapport problématique qu’entretiennent le voir et le dire, dans un contexte historique qui associe les conséquences toujours palpables du tournant linguistique et l’influence grandissante du tournant visuel. Ils recherchent, y compris lorsqu’ils se heurtent à l’irreprésentable de l’histoire, de nouvelles façons de mettre en œuvre le pouvoir figuratif du langage, de penser l’efficace de ce que nous voyons sur ce que nous pouvons dire et l’intrication de ce que nous disons dans ce que nous voyons. En ce sens, ils ne nous invitent pas à considérer le moment contemporain comme un aboutissement dans l’histoire du sujet ou de l’objet de la représentation, ce que le préfixe « post- » pouvait faire craindre dans certaines pensées du postmodernisme – difficile de penser un « après » pour ce qui est toujours déjà postérieur. Au contraire, ils manifestent le caractère dialectique et toujours historiquement situé des liens entre représentation visuelle et verbale. C’est dans cette perspective que nous aborderons d’abord la place que ces romans font à la métaphore visuelle, condensé de voir et de dire qui figure le rapport toujours médiatisé de la fiction à son époque et à l’histoire. L’évocation de ces métaphores optiques nous amènera, via la notion de perspective, à appréhender le devenir du sujet en tant qu’il s’élabore au cœur du roman, mais est aussi mis en question à travers la figure du lecteur. A cet égard, l’éparpillement et l’éclatement des points de vue dans notre corpus semble rappeler la mise en cause, dans les tournants linguistique et visuel, d’une subjectivité fondée selon les modèles « logoculocentriques »¹ hérités des Lumières. Le sujet qui se voit attribuer une place mobile dans le dispositif optique semble « mis en flux »², arraché à la place privilégiée qui lui revenait dans l’ordre spatial du dispositif perspectif. Désorienté, plongé dans un univers à la géométrie non-euclidienne, il se trouve aussi incapable de faire du temps un instrument heuristique, qui permette à la vérité de l’expérience empirique de se dévoiler à force d’essais et d’erreurs. À l’opposé du sujet des lumières capable de se saisir en un mouvement réflexif et rationnel, et de se forger un ensemble de connaissances sur ce qui l’entoure, nous verrons ainsi émerger une figure divisée, confrontée à la séparation incommensurable des discours de savoir et de sa propre expérience sensible – une figure pour qui la maîtrise de la vue ne garantit plus aucune souveraineté épistémologique.

Le deuxième volet de notre démarche s’attachera à analyser l’une des conséquences majeures d’une telle crise du sujet souverain – à savoir l’émergence de dispositifs optiques

¹ L’adjectif apparaît dans *Downcast Eyes* pour caractériser le rapport de renforcement réciproque qui associe langage rationnel et métaphore optique dans le modèle cartésien de l’entendement et de la vision. Il s’inspire, en sa qualité de mot-valise, du « phallogocentrisme » forgé par Derrida dans *Marges. De la philosophie* (Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972) pour appréhender la supériorité accordée à la fois à la masculinité et au *logos* dans l’histoire de la philosophie.

² Nous empruntons cette image à Louis Marin dans « Mimésis et description », *op. cit.*, p. 262.

manifestant une appréhension anxieuse, voire paranoïaque, de la vision et de son pouvoir sur le sujet –, puis à examiner la façon dont la fiction contemporaine travaille à déconstruire une telle compréhension du voir. Alors que la perception visuelle semble de moins en moins propre à offrir une garantie épistémologique et ontologique positive, il semble que les enjeux politiques et idéologiques de son fonctionnement se dessinent plus nettement pour le lecteur. Le point de vue ne se voit pas seulement refuser son pouvoir heuristique : il apparaît comme l'instrument d'un processus de conditionnement, d'assujettissement, dans lequel le sujet est d'emblée aliéné. La surveillance fonctionne de concert avec le spectacle pour nous amener à penser le sujet comme un produit déterminé du fait de son inscription dans un champ de visibilité. Après avoir montré que notre corpus rend compte de cette évolution dans l'observation et la pensée du sujet voyant, au point de manifester la violence du point de vue parfois imposé au lecteur, nous tâcherons d'envisager les stratégies mises en œuvre par la fiction pour créer malgré tout, dans cette économie du visible, des espaces qui échappent à l'assujettissement. Là où les « techniques de l'observateur »¹ nous mettent en garde contre le potentiel répressif des dispositifs optiques, nous nous intéresserons à l'invention, dans nos romans, de stratégies d'écriture qui remettent en cause l'efficacité disciplinaire du voir, promeuvent l'impertinence² du lecteur dans son rapport au mot et à l'image, et suggèrent l'impropriété visuelle et verbale du médium³ et des genres littéraires.

En examinant ces résistances que la fiction contemporaine déploie face à des systèmes de visualité disciplinaire, nous serons amenés à penser hors du schéma binaire opposant au sujet perceptif souverain, mirage des Lumières, un sujet contemporain aliéné, visible plutôt que voyant, et ravalé au rang d'objet. En effet les dispositifs optique indisciplinaires qui se multiplient dans notre corpus ne se fondent pas sur la confrontation d'un sujet percevant actif et d'un objet perçu passif. Niant cette séparation du voyant et du visible, ils élaborent un ordre visuel dans lequel la lumière fait retour, où le voir se déploie dans et par un lien réciproque. Ils mettent en évidence le regard échangé entre entités perceptives et discursives – entre une figure d'autorité et le citoyen qui choisira peut-être de lui désobéir, entre des vivants bien visibles et les morts qui, au-delà de leur disparition se représentent à eux et se rappellent à leur souvenir, mais aussi entre ces deux êtres de discours que sont le lecteur et le livre⁴. Dans cette perspective,

¹ Voir Crary, *Techniques of the Observer*, op. cit.

² Il est à noter que l'impertinence, l'irrévérence face à des figures et schémas d'autorité imposés au sens et aux sens, constituent des principes stylistiques précieux pour certains des auteurs de notre corpus. La monographie de Christine Reynier, *Jeanette Winterson : le miracle ordinaire* débute ainsi avec un chapitre intitulé « un art impertinent ».

³ En ce sens, nous travaillerons dans le droit fil de l'une des thèses développées dans *Picture Theory* : « all media are mixed media, and all representations are heterogeneous ; there are no “purely” visual or verbal arts » (Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 5).

⁴ Ainsi notre démarche nous amènera à penser notre rapport aux dispositifs optiques de la fiction selon le modèle proposé par Jean Starobinski dans *L'Œil vivant* (Paris, Gallimard, 1961). Face à la tentation contradictoire de deux regards critiques, l'un se perdant dans l'intimité de la conscience que fait entrevoir l'œuvre, et l'autre choisissant une position surplombante à l'ambition difficilement réalisable, Starobinski avance qu'il s'agit peut-

l'élaboration du sujet dans et par le voir n'est pas à appréhender sur le mode d'une auto-définition présentée tantôt comme fondatrice, tantôt comme illusoire, mais dans le cadre de configurations sensibles qui l'inscrivent d'emblée dans un ordre pluriel. Se dessine ici une mise en travail du visuel qui ne part pas d'un centre perceptif individuel pour aller vers le monde, mais appréhende le voir comme fait sensible politique et éthique, et appelle le lecteur à se construire sous le regard de l'autre. Dans le cadre de la lecture, cette compréhension du voir comme lien réciproque nous invite à envisager les textes depuis les lieux où ils « nous regardent »¹ : les images qu'ils font entrer en résonance avec notre histoire sensible, et les espaces qu'ils nous appellent à investir par l'exercice d'un regard qui est aussi performance renouvelée de notre interaction avec eux.

Dans son ensemble, notre démarche adoptera ainsi une trajectoire conduisant d'une conception géométrique de l'optique et de ses dispositifs – conception selon laquelle des lois logiques et empiriques définissent ensemble les contours d'un objet visuel et du sujet qui l'appréhende – à une pensée éthique, phénoménologique et politique pour laquelle toute optique met en œuvre des processus de subjectivation plurielle, dans lesquels le regard signale la construction d'un « je » dans et par son interaction avec un autre, des autres. Il s'agira d'examiner le devenir des dispositifs visuels à partir du moment où sont pointés les effets de pouvoir à l'œuvre dans leur fonctionnement, dans un parcours qui nous mène d'une théorie du voir comme aliénation à l'émergence envisagée de nouvelles pratiques de subjectivation. Les dispositifs, en ce sens, ne seront pas envisagés comme des machines au rendement assuré. Dans la mesure où ils mettent en jeu le voir comme processus organique, établissant des liens réciproques, ils autorisent des pratiques de lecture à l'indiscipline créative, et invitent un travail du regard qui laisse sa place à ce qui ne peut se penser uniquement en termes de savoir ou de pouvoir.

être de vivre le va-et-vient d'un vertige à l'autre. Dans la tension entre proximité et distance, dans « l'excès où le regard est à chaque fois près de perdre tout pouvoir » (*ibid.*, p. 27), l'œil du critique est en effet à même de se laisser surprendre, et ainsi de sentir dans l'œuvre « naître un regard qui se dirige vers moi [...] une conscience étrangère, radicalement autre, qui me cherche, qui me fixe, et qui me somme de répondre » (*ibid.*, p. 27). En dernière instance, « retracer le destin mouvant de la *libido sentiendi* dans son rapport avec le monde et les autres consciences humaines » (*ibid.*, p. 18), c'est ainsi nous rappeler à ce principe de la lecture : « Regarde, afin que tu sois regardé » (*ibid.*, p. 27).

¹ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit.

Chapitre Un

Dialectique du voir et du dire : *metaphors we live by*

Introduction :

Usage critique des images et rôle critique des images dans le discours

Pour le lecteur innocent qui entame le premier chapitre des *Mots et les choses*¹, la description du tableau que Michel Foucault entreprend d'analyser s'offre, en l'absence de reproduction, comme une véritable ekphrasis. Le choix consistant à nous laisser entrevoir peu à peu par les mots la composition des *Ménines*² s'éclaire tout à fait lorsque, quelques pages plus bas, le critique opère un renversement brutal de la logique inchoative qui a pour le moment guidé son geste. Dans une soudaine énumération de noms, la référence du tableau et de la scène qui a présidé à sa création semble nous être donnée d'un seul coup, clef d'un texte qui peinait à retranscrire cette œuvre picturale où la visibilité – celle de la toile en cours et celle du couple royal – se loge dans l'invisibilité du hors cadre. Pourtant l'analyse ne peut s'achever sur cette « solution » univoque, et la liste ne constitue pas le fin mot des *Ménines*. Car

[la parole et le visible] sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.³

La mascarade à laquelle le chapitre, dans ses tours et détours descriptifs, s'est refusé à se prêter, est celle qui consiste à voir dans le nom propre un outil permettant d'associer terme à terme l'espace du discours et celui de l'expérience visuelle, de les « refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats »⁴. Attirant au contraire notre attention sur

¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris, Gallimard, coll. « TEL » 1966).

² Diego Velasquez, *Les Ménines*, huile sur toile, 1656, Musée du Prado, Madrid.

³ Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 25. En notant la date de parution du livre, on se rend compte que cette thèse sur l'inadéquation intrinsèque entre la langue et les empiricités visibles coïncide avec la remise en cause, dans le champ linguistique, de théories du signe visant à évincer son opacité connotative pour penser une référence directe, transparente. Dans *La Transparence et l'énonciation* (Paris, Seuil, 1979), François Récanati propose une approche de la métaphore de la transparence dans le cadre de la philosophie du langage, et examine la critique, par les philosophes du langage ordinaire, des théories linguistiques « représentationnalistes » inspirées de la logique des *Principia Mathematica* de Bertrand Russell et Alfred North Whitehead (1910-1913). Il rappelle que le nom propre avait offert à la première philosophie analytique l'exemple d'une signification intégralement contenue dans le processus de référence, au point qu'on ait pu espérer résoudre le problème théorique de la mention (obstacle à l'idée du signe comme « nom » de chose) en désignant cette dernière comme « nom de nom ». Pour la nouvelle théorie analytique, et les philosophes du langage ordinaire, le travail de désignation ne relève pas intrinsèquement du signe mais bien du locuteur : il faut distinguer une expression référentielle de son

l'« incompatibilité » du langage et du visible, et défaisant, pour mieux se tenir au plus près de chacun, tout rapport évident entre l'objet visible et ce qu'on peut en dire, la voix du critique veut « se maintenir dans l'infini de la tâche »¹ qui consiste à les rapprocher. Il semble salubre, pour appréhender à nouveaux frais les liens qu'entretiennent le visible et le dicible, d'avoir présentes à l'esprit la non-coïncidence de ces deux domaines mal ajointés, mais aussi la négociation constante que cette déhiscence rend nécessaire dans tout projet mimétique.

De ce commerce constant entre l'expérience visible et ce que les mots peuvent ou veulent en dire, qui caractérise le travail à la fois imparfait et nécessaire de la représentation, la métaphore constitue l'une des marques les plus évidentes. Là où Foucault pointe son incapacité à réaliser le saut ontologique qui transformerait les mots en images, certains linguistes ont ainsi pu l'étudier en ce qu'elle manifeste la présence irrépressible du sensible dans le discours. Pour George Lakoff et Mark Johnson, la place des métaphores dans l'usage le plus courant de la langue manifeste leur rôle dans le système conceptuel qui guide notre pensée et nos actions². Mettant en avant les fondements phénoménologiques et culturels³ de ces images structurantes, les deux linguistes remettent en question l'idée que la langue puisse, même dans un contexte scientifique ou théorique, s'abstraire du sensible⁴ : si la science peut se présenter dans le discours de façon intuitive ou attractive, c'est parce que les métaphores y persistent et assurent sa cohérence avec l'expérience matérielle et culturelle qui est la nôtre⁵. La métaphore est dès lors le rappel de l'intrication du dicible et du sensible, de l'inévitable destin rhétorique de notre

usage référentiel, « rien n'interdit de faire d'une expression référentielle un usage non référentiel » (*ibid.*, p. 66). Les noms propres « logiques » de Russell n'existent pas dans le langage ordinaire : dans le discours il n'est pas de catégorie spéciale de mots qui représentent toujours leur objet sans se présenter eux-mêmes. Ainsi dans *Speech Acts* (1969), John Searle remettait en question l'idée de mention comme méta-nomination : si le nom propre sert à convoquer un objet absent, le mot, lui, n'est jamais absent puisque pour le convoquer il suffit que je le prononce.

¹ Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 25.

² Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live By*, op. cit. À propos de la fonction conceptuelle des métaphores, voir également George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things* (Chicago, University of Chicago Press, 1987).

³ *Metaphors We Live By* offre de ces images une interprétation essentiellement phénoménologique – elles trouvent leur ancrage dans la spatialité du corps dont dépend notre être-au-monde. Pour autant le choix d'une catégorie par rapport à l'autre relève de l'expérience en tant qu'elle s'ancre dans une culture : il n'existe pas d'adéquation « naturelle » entre le futur et le devant, par exemple. Il s'agit donc bien de tenir également compte des ancrages sociaux multiples de ces métaphores fondées sur l'expérience.

⁴ Ils notent ainsi que les concepts prétendus purement intellectuels, tels ceux des théories scientifiques, reposent souvent sur des métaphores qui ont un fondement physico-culturel. Ainsi les particules à « haute énergie » s'inscrivent dans un réseau d'images correspondant au principe « LE PLUS EST EN HAUT », et les fonctions « supérieures » en psychologie physiologique épousent un modèle dans lequel « LE RATIONNEL EST EN HAUT ». Lakoff et Johnson avancent que l'attrait intuitif d'une théorie scientifique tient en général à ce que ses métaphores correspondent à notre expérience. Notre champ d'étude nous portera à nous intéresser particulièrement à l'articulation métaphorique de la correspondance entre voir, parler et comprendre : dans le texte original, « UNDERSTANDING IS SEEING, IDEAS ARE LIGHT-SOURCES, DISCOURSE IS A LIGHT-MEDIUM » (Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live By*, op. cit., p. 48).

⁵ Sur l'importance de la langue figurée dans les champs des sciences dites « dures », et en particulier pour les écrits d'Einstein sur l'imagination et l'intuition, voir Arthur I. Miller, *Imagery in Scientific Thought: Creating 20th Century Physics* (Boston, Birkhäuser, 1984). Voir également Fritjof Capra, *The Turning Point* (London, Wildwood House, 1982), qui constitue l'une des lectures d'Alice dans *Gut Symmetries*.

expérience. C'est aussi ce que suggère, dans le domaine de la théorie, le travail de Hans Blumenberg sur le fond « métaphorologique » de la langue philosophique¹. Rappelant le caractère chimérique du projet défini par Descartes, à savoir la réalisation d'un langage purement conceptuel, et dans lequel tout élément figuré du discours serait enfin dépassé, Blumenberg étudie les métaphores qui travaillent la langue et notre désir de représentation lorsque des idées ne se laissent pas saisir par des concepts. Il s'intéresse à la double détermination par laquelle le discours théorique est redevable de ce que l'on peut dire, mais aussi de ce que l'on peut voir, sentir, se figurer. En cela, sa thèse sur les conditions de possibilité du discours éclaire l'influence exercée sur ce dernier par les tournants linguistique et visuel : « Il n'y a pas que le langage qui détermine notre pensée, se trouvant en quelque sorte “dans le dos” de notre vision du monde ; nous sommes déterminés d'une manière encore plus contraignante par le fonds et le choix des images, nous sommes canalisés dans ce qui se présente seulement à nous et dont nous pouvons faire l'expérience »².

Les métaphores manifestent ainsi l'inscription dans nos structures conceptuelles et linguistiques de la sensation, et plus particulièrement de la vision. Si Lakoff et Johnson se gardent en effet de souligner le privilège du voir, il semble intéressant de constater que bon nombre des métaphores conceptuelles qu'ils analysent recourent à ce domaine de l'expérience sensible, notamment les métaphores dites « d'orientation », qui structurent autour du sujet un espace ouvert à son regard. Le rôle particulier que joue le voir dans les métaphores constitutives fait l'objet d'un traitement explicite dans la métaphorologie de Blumenberg, qui propose, pour explorer la question philosophique de la vérité, de suivre le fil de « l'histoire de la métaphore qui entretient les liens les plus étroits avec la question de la vérité, à savoir la métaphore de la lumière »³. Le trajet qu'il identifie alors manifeste la cohérence, à différents moments de l'histoire de la pensée, entre une façon de concevoir la lumière, vecteur de toute visibilité, et l'état de la réflexion sur le savoir. Ainsi si ce qu'il appelle la « rhétorique de la vérité puissante »⁴ associe au Moyen-Âge la figure divine, la lumière qui en émane, et un modèle du savoir dans lequel la vérité s'impose à l'entendement dans toute son évidence, le tournant de la modernité renverse ce paradigme. Dans ce nouveau modèle en effet, la vérité n'est plus liée à l'ancienne nécessité de salut, mais correspond à un nouvel idéal de destination humaine, qui porte la marque de la tentation, de l'interdit, et implique ainsi un effort. En sorte que « toute la métaphorique de la

¹ Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie* (1960, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2006).

² *Ibid.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 14. Sur cette question, voir également son article sur la métaphore centrale de la lumière dans le discours sur la vérité : « Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation », in David Michael Levin, éd., *Modernity and the Hegemony of Vision* (Berkeley, University of California Press, 1993) p. 30-62.

⁴ *Ibid.*, chapitre 2 : « Métaphorique de la vérité et pragmatique de la connaissance ».

puissance de la vérité s'inverse dans la représentation de la violence que l'homme soit faire subir à la vérité pour se l'approprier»¹. Un tel mouvement est particulièrement visible, pour Blumenberg, dans l'entreprise de Francis Bacon, dont la « *History Mechanical* » repose sur le principe que la nature ne dévoile ses secrets que soumise à un procès, un interrogatoire². Il se prolonge dans le modèle d'exploration méthodique élaboré après lui par Newton. Si la « force invincible de la vérité » joue un rôle dans le vocabulaire des Lumières, c'est ainsi par « une formule de modestie derrière laquelle se dissimule la conscience de soi de l'esprit qui éclaire de sa propre lumière »³. Dans le renversement qui fait du sujet la source, et non plus la destination, de la lumière, la modernité européenne construit l'image de l'obscurantisme médiéval : il faut désormais, selon le mot de Montesquieu, chercher la vérité dans les épaisses ténèbres où elle se retire, de sorte que « [p]our l'auto-compréhension historique de la modernité et surtout de son *Aufklärung*, le fait que la vérité "se manifeste" devient précisément l'erreur dans laquelle s'origine la légèreté du Moyen-Âge dans sa relation avec la vérité, cette légèreté ayant été la cause de son auto-obscurcissement »⁴.

Dans l'analyse de Blumenberg, le caractère nécessaire de la négociation entre dicible et visible se manifeste par la caractérisation des métaphores qu'il aborde. Ces images sont en effet « absolues », elles ne peuvent être considérées comme des résidus ou vestiges de parole figurée, dans un cheminement qui conduirait à une version épurée du *logos*⁵ : « [q]ue ces métaphores soient appelées absolues signifie seulement qu'elles résistent à la prétention terminologique, qu'elles ne peuvent pas être résorbées dans de la conceptualité »⁶. Il semble intéressant de rapprocher ces figures nécessaires de celles auxquelles s'arrête Jacques Derrida dans « La mythologie blanche »⁷. Repartant de la thèse aristotélicienne selon laquelle la métaphore, en tant

¹ Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, op. cit., p. 32. Ainsi « la prise de conscience de la méthode et la réflexion sur la méthode de la modernité naissante trouvent leur origine dans le sentiment fondamental d'un rapport violent à la vérité, qu'il faut assurer de manière prudente et réfléchie » (*ibid.*, p. 32). L'intervention de la violence, liée cette inversion du projet épistémologique à l'aube de la modernité, fait également l'objet du propos de Capra dans *The Turning Point* (op. cit.). C'est dans cette perspective que Capra pointe le caractère anti-écologique du modèle scientifique hérité de la théorie mathématique de Newton, de la philosophie cartésienne et de la méthodologie scientifique défendue par Francis Bacon : « It is now becoming apparent that overemphasis on the scientific method and on rational, analytic thinking has led to attitudes that are profoundly antiecological. In truth, the understanding of ecosystems is hindered by the very nature of the rational mind. Rational thinking is linear, whereas ecological awareness arises from an intuition of nonlinear systems [...] Ecosystems sustain themselves in a dynamic balance based on cycles and fluctuations, which are nonlinear processes » (p. 25).

² Blumenberg cite l'affirmation de Bacon, selon laquelle : « nature exhibits herself more clearly under the trials and vexations of art than left to herself ». Bacon in Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, op. cit., cité p. 33.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ Blumenberg indique ainsi que l'identification de ces métaphores absolues devrait nous amener à réviser notre conception du rapport entre pensée imaginative et logos : « le domaine de l'imagination ne devrait plus être considéré seulement comme un substrat destiné à des transformations vers le conceptuel » (*ibid.*, p. 10). L'imagination apparaîtrait ainsi comme un réservoir catalytique, dont les concepts s'inspireraient sans épuiser le substrat de départ.

⁶ Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, op. cit., p. 12

⁷ Jacques Derrida, « La mythologie blanche », in *Marges : De la philosophie* (Paris, Minuit, coll. « Critique »,

que perception incarnée d'une similitude, est outil de connaissance aussi bien que de représentation¹, Derrida se propose d'explorer le fonctionnement de la métaphore héliotropique. Dans le réseau d'images déployé à partir du soleil coïncident selon lui notre connaissance expérimentale forcément incomplète du véhicule métaphorique, et le caractère irrémédiablement insatisfaisant des figures fondées sur lui :

[L]es métaphores héliotropiques sont toujours des métaphores imparfaites. Elles nous donnent trop peu de connaissances parce que l'un des termes directement ou indirectement impliqués dans la substitution (le soleil sensible) ne peut pas être connu dans son propre. Ce qui veut dire aussi bien que le soleil sensible est toujours im-proprement connu et im-proprement nommé.²

L'impropriété de telles figures, qui s'associe à leur nécessité, guide l'essai vers ces images « forcées » auxquelles Fontanier, dans le *Supplément à la théorie des tropes*, refuse le statut de figures : les catachrèses³. « Métaphore obligée, intégrée dans le lexique pour désigner un référent qui n'a pas d'autre nom que cette désignation imagée »⁴, la catachrèse marque l'assignation d'un signe à un sens qui n'avait pas, auparavant, de signe propre dans la langue. D'usage « forcé et nécessaire »⁵, elle regroupe, dans les exemples fournis par Fontanier, certaines métaphores à « la portée philosophique [...] la plus lourde »⁶ – parmi lesquelles on retrouve les conditions de possibilité du voir : « Lumière, pour clarté d'esprit, pour intelligence, ou pour éclaircissement ; Aveuglement, pour trouble et obscurcissement de la raison »⁷. L'apparition récurrente, inévitable

1972), p. 249-324.

¹ La définition de la métaphore trouve sa place dans la *Poétique*, qui « s'ouvre comme un traité de la mimésis » (Derrida, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 282) : « La mimésis ne va pas sans la perception théorique de la ressemblance ou de la similitude, c'est-à-dire de ce qui sera toujours posé comme la condition de la métaphore » (*ibid.*, 282). Selon Aristote, « Bien faire des métaphores, c'est bien voir le semblable » (*Poétique*, 1459 a, citée p. 282). Ainsi la *mimesis* appartient au logos ; elle n'est pas mimique animale mais « est liée à la possibilité du sens et de la vérité dans le discours » (*ibid.*, p. 283). Elle est le propre de l'homme : « Le pouvoir de vérité, comme dévoilement de la nature (*physis*) par la *mimesis*, appartient congénitalement à la physique de l'homme [...] Telle est l'origine naturelle de la poésie et telle est l'origine naturelle de la métaphore » (*ibid.*, p. 283). En tant que manifestation de l'analogie, la métaphore sera donc moyen de connaissance. Comme la poésie, elle se présente chez Aristote comme « plus philosophique » que l'histoire, puisqu'elle ne se préoccupe pas tant du particulier que du général, du vraisemblable et du nécessaire.

² *Ibid.*, p. 299. Dans la suite de notre travail, et en particulier au chapitre 4, ce fonctionnement impropre de la métaphore nous apparaîtra comme une invitation à ne plus envisager le médium selon l'impératif historique de fidélité à son essence.

³ Il faut remarquer ici que la question de la métaphore a souvent pu être posée en termes de valeur, en particulier dans des contextes où l'étude de la langue littéraire se trouvait contribuer à une valorisation de la métaphore dite « vive ». Bien que cette question puisse être posée par nos auteurs, et en particulier par Jeanette Winterson, ce n'est pas la direction que nous proposons de prendre ici. C'est pourquoi la distinction établie par Paul Ricoeur dans *La Métaphore vive* (Paris, Le Seuil, 1975) entre métaphore « vive » et « morte » n'entrera pas telle quelle dans notre réflexion, même si nous serons amenés à explorer le traitement par nos auteurs d'images figées au point de former, selon deux catachrèses repérées, des « stéréotypes », des « clichés ».

⁴ Eric Bordas, *Les Chemins de la métaphore* (Paris, PUF, coll. « Recto-verso », 2003).

⁵ Pierre de Fontanier, *Manuel classique pour l'étude des tropes*, cité dans Derrida, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 305.

⁶ Fontanier, *Manuel classique pour l'étude des tropes*, cité dans Derrida, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 307.

⁷ *Ibid.* On notera le caractère métaphorique des définitions et gloses offertes par Fontanier, entre éclaircissement et obscurcissement. Ce fonctionnement auto-définitoire de la métaphore manifeste à la fois la nécessité mauvaise de la catachrèse telle que Fontanier la présente, et ce que Derrida désignera dans *Psyché* comme « le retrait de la métaphore » (in *Psyché : Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 63-93). Caractérisant le discours sur la

de la lumière au cœur de la langue critique semble la manifestation la plus claire de la prégnance d'un imaginaire et d'une imagerie visuels dans le discours : essayer d'examiner ses enjeux dans l'entreprise de la fiction, ce serait pour nous une façon d'explorer « la métaphore optique ouvrant sous le soleil tout point de vue théorique »¹.

Parmi les métaphores optiques visant à décrire le projet de la fiction, et à affirmer ou infirmer sa légitimité en tant que discours, le traitement de la lumière par la représentation constitue bien un enjeu central. C'est ce que suggèrent deux paradigmes visuels élaborés pour penser la mimésis : la transparence et la réflexivité. Ces deux modèles tantôt concurrents tantôt complémentaires, qui assimilent alternativement le récit à une vitre ou à un miroir, présentent des enjeux ambivalents. En effet la métaphore de la transparence peut être convoquée tour à tour pour servir une ambition documentaire d'objectivité maximale, la mimésis s'approchant au plus près de son objet, ou dans le but de dire de la façon la plus vraie possible le dispositif perceptif lui-même, et la conscience à laquelle il est associé. En ce sens, la « transparence » a pu servir de mot d'ordre à l'esthétique réaliste – c'est ce que suggère le travail de Nancy Armstrong sur le lien entre l'émergence de l'ambition réaliste et le développement et la diffusion, à l'ère victorienne, d'images photographiques prenant petit à petit en charge la représentation d'une époque². La transparence de l'objectif photographique, et plus tard cinématographique, produisant des images qui semblent évincer tout recours au code pour présenter des fragments de réel bruts³, constitue un dispositif que la fiction littéraire ne peut ignorer dès lors qu'elle prétend dire quelque chose du monde. L'impératif de transparence peut cependant aussi être associé à des écritures modernistes

métaphore, cette expression part du phénomène en vertu duquel « je suis, par elle, si on peut dire, obligé à parler d'elle *more metaphorico*, à sa manière à elle. Je ne peux en traiter sans traiter avec elle, sans négocier avec elle l'emprunt que je lui fais pour parler d'elle. Je n'arrive pas à produire un traité de la métaphore qui ne soit traité avec la métaphore qui du coup paraît intraitable » (*ibid.*, p. 64). Pointant que « même si je décidais de ne plus parler métaphoriquement de la métaphore, je n'y arriverais pas, elle continuerait à se passer de moi pour me faire parler, me ventriloquiser, me métaphoriser » (*ibid.*, p. 65), il propose de penser ensemble le re-trait et le retrait de la métaphore, qui « aurait la forme paradoxale d'une insistance indiscrete et débordante, d'une rémanence surabondante, d'une répétition intrusive, marquant toujours d'un trait supplémentaire, d'un tour de plus, d'un retour et d'un re-trait le trait qu'elle aura laissé à même le texte » (*ibid.*, p. 65)

¹ Derrida, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 267.

² Armstrong, *Fiction in the Age of Photography*, *op. cit.* On pensera également à l'ouvrage d'Isobel Armstrong, *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880* (Oxford, Oxford University Press, 2008), qui explore le rôle du verre comme objet de production industrielle à l'époque victorienne, et à l'impact de son aspect matériel sur l'imaginaire de la transparence.

³ La question du code et de son possible évitement constitue une interrogation récurrente à propos de l'image produite analogiquement par les lentilles optiques. C'est ainsi qu'a été interprétée la proposition par Roland Barthes de voir dans la photographie l'émergence d'un « message sans code » (Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, 1964, p. 40-51. L'expression apparaît p. 42). L'idée de l'image photographique comme impression parfaitement analogique tend à lui prêter un statut quasi mystique, surtout en regard du code toujours imparfait que constitue le langage. C'est ainsi que W. J. T. Mitchell interprète, dans *Iconology* (*op. cit.*) les soubassements idéologiques de l'hypothèse avancée par Barthes : pour lui, l'évincement de la connotation pour penser l'image comme dénotation pure va sur les traces de l'antithèse entre nature et culture, historiquement centrale dans la pensée du rapport entre mot et image.

soucieuses d'approcher au plus près, non le fonctionnement de l'objectif photographique, mais celui de cette lentille première qu'est le cristallin. C'est en ce sens que l'on peut interpréter la Préface de *Portrait of a Lady*¹, lorsque Henry James situe le point culminant d'une œuvre entièrement dévolue à la vie intérieure d'un personnage dans une scène de veille qui associe une révélation intime à la vue : « [the vigil] was designed to have all the vivacity of incident and all the economy of picture. [...] It is a representation simply of her motionlessly *seeing*, and an attempt withal to make the mere still lucidity of her act as "interesting" as the surprise of a caravan or the identification of a pirate »². Le déplacement et la concentration de l'intensité dramatique sur la présence immobile d'un personnage qui ne fait rien que *voir*, se construit sur une métaphore associant la clarté de la vision et la transparence retrouvée d'une conscience enfin lucide. De façon similaire, la notion de réflexivité a pu être convoquée pour imposer à la fiction d'offrir un miroir « fidèle » à la réalité empirique. Mais elle est aussi systématiquement mise en avant lorsque l'auto-réflexivité de la fiction sous toutes ses formes semble manifester l'éloignement de ces empiricités. Tandis que la notion de transparence proposait de privilégier tantôt l'objet, tantôt l'instance perceptive qui s'en saisit, l'alternative qui se dessine ici pour la fiction consiste à se tenir soit au plus près de l'objet, soit plutôt dans une conscience du médium lui-même.

La réutilisation et la remotivation de ces métaphores optiques contribuant à faire l'histoire de la fiction, il s'agira pour nous d'examiner comment nos romans s'accommodent de ces pensées métaphoriques du voir disséminées dans l'histoire littéraire. L'efficacité des dispositifs métaphoriques serait à envisager, dans ce cadre, selon deux modalités complémentaires. Les métaphores constituent d'une part des dispositifs dans le discours, et potentiellement dans le récit de fiction, au sens où elles y définissent des cadres de pensée, ou encore les « lunettes » du locuteur. Elles participent en ce sens de ce que W. J. T. Mitchell appelle l'« idéologie de l'iconologie »³ : elles incarnent des théories et des usages de l'image que rendent possibles certains cadres conceptuels. En un autre sens, les métaphores assimilent la représentation, et le sujet par lequel elle advient, à des dispositifs optiques – qu'il s'agisse d'un œil, d'une vitre, d'un objectif photographique ou d'un miroir. Elles interviennent alors pour produire une pensée du processus représentatif qui sache mettre en scène ses déterminations culturelles, historiques et technologiques. En ce sens elles contribuent à faire une « iconologie de l'idéologie », puisqu'elles jouent par rapport à nos constructions imaginaires, et ici à notre faculté à produire des fictions, un rôle critique, métadiscursif⁴.

¹ James, Préface à *The Portrait of a Lady*, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. xxi.

³ Voir, à cet égard, Mitchell, *Iconology*, *op. cit.*, en particulier la deuxième partie : « Image v. Text, figures of the Difference », qui entreprend d'examiner les enjeux idéologiques de différentes pensées de l'image.

⁴ Voir le projet de la troisième partie d'*Iconology* (*op. cit.*), qui consiste à faire une lecture critique de l'idéologie

Notre objectif au cours de ce chapitre sera donc d'explorer la façon dont, chez certains romanciers contemporains, les notions de transparence et de réflexivité, ainsi que les dispositifs optiques qui les mettent en œuvre, permettent d'envisager le rapport de la représentation aux empiricités sensibles, visibles. Il s'agira en examinant ce rapport de faire un état des lieux du monde visible dans la fiction, mais aussi du sujet qui perçoit et parle, ce dernier étant également appréhendé en termes de point de vue et de conscience réflexive. Il sera aussi question pour nous d'identifier, via ces métaphores et dispositifs optiques, la place que le récit de fiction, médium verbal, prétend occuper dans le processus d'interaction engagé par la mimésis entre visible et dicible. Cette place relève notamment des relations que la fiction littéraire tâche d'entretenir avec les médias visuels – dans la mesure où notre compréhension de la transparence et de la réflexivité participe aussi de l'histoire de ces médias, de l'invention de la photographie jusqu'à la transition numérique. Examinant la fonction du voir dans une économie du discours et de l'imagination, on aura à cœur d'envisager les enjeux cognitifs et idéologiques inhérents à ces questions. A cet égard nous nous appuierons sur l'hypothèse formulée par Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*¹, selon laquelle les arts produisent des métaphores épistémologiques :

Si une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une métaphore épistémologique : à chaque époque, la manière dont se structurent les différentes formes d'art révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voient la réalité.²

L'imperfection et l'ambiguïté des deux métaphores, que manifeste leur usage tantôt conflictuel, tantôt conjoint, sera enfin un rappel de leur historicité, articulée à l'histoire des sens, à celle des médias et technologies du visible, et à l'histoire de ce que John Berger appela « ways of seeing ». Pointant le caractère insatisfaisant des métaphores absolues, Blumenberg nous indique qu'elles sont toujours sujettes à être remplacées par d'autres, jugées plus efficaces à un moment donné. C'est pour lui un signe qu'elles « ont de l'histoire en un sens encore plus radical que les concepts, parce que la mutation historique d'une métaphore fait apparaître la métacinétique des horizons de sens et des manières de voir historiquement déterminées »³, dans lesquels les concepts eux-mêmes sont créés. C'est bien dans une histoire de la représentation, des représentations et de leur propre médium que les écritures contemporaines, faisant à nouveau jouer la vitre et le miroir de la fiction, travaillent à s'inscrire.

par l'iconologie. Mitchell y a recours aux outils iconologiques pour analyser l'appareil métaphorique du discours sur l'idéologie, en particulier chez Marx.

¹ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962, Paris, Seuil, 1965).

² *Ibid.*, p. 28.

³ Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, *op. cit.*, p. 12.

I. A. Point de vue et réflexion : un sujet construit entre sensation et discours

En examinant le rôle joué dans nos romans par les motifs de la transparence et de la réflexivité, nous nous saisissons de deux métaphores tellement ancrées dans les traditions philosophiques de l'Occident qu'elles s'y constituent presque en catachrèses¹, dont le fond figuré persiste bien qu'il semble être tombé dans l'oubli. Destinées à saisir ce qu'est le sujet, elles le décrivent sous l'aspect d'une conscience à la fois transparente, ouverte au monde dans la sensation, et réflexive dans sa capacité à se contempler elle-même dans le mouvement de la perception. Quand Locke identifie pour source de toutes les idées la sensation d'une part et la réflexion de l'autre², il associe le fonctionnement de la conscience à un double mouvement d'observation, tourné vers les objets de la perception mais aussi ramené au sujet sensible lui-même. La complémentarité de ces deux phases est telle que l'une n'est pas concevable sans l'autre, car nous ne saurions percevoir sans savoir que nous percevons³. Et si la perception inclut bien d'autres sens que la vue, la métaphore visuelle qui régit la notion de réflexion étend son champ d'application pour nous amener à penser la sensation elle-même à partir de dispositifs optiques. Ainsi la conscience est-elle doublement comparable à un miroir, dans la perception comme dans la réflexion. Elle ne saurait en effet refuser les idées des objets auxquels la confronte la sensation⁴, pas plus qu'un miroir ne peut cesser de refléter ce qui se présente à lui : les différentes parties du miroir, du verre au tain, rassemblent en un seul instrument le trajet de la

¹ Pour un rappel du rôle prédominant joué par le motif de la réflexion dans la philosophie occidentale depuis la modernité – chez Descartes, mais aussi dans de nombreuses traditions philosophiques concurrentes –, voir Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, op. cit., p. 16-18. Relevant le fond métaphorique de cette notion, qui associe la pensée du sujet à une photologie, Gasché attire notre attention sur les dispositifs optiques susceptibles de matérialiser cette métaphorique de la lumière, en particulier le miroir. La réflexion imposant de se détourner des objets pour examiner les conditions de l'expérience dans laquelle ils sont donnés, elle s'avère fonctionner avant tout comme énergie auto-réflexive : « reflection shows itself to mean primarily self-reflection, self-relation, self-mirroring » (*ibid.*, p. 13).

² John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690, éd. Peter H. Nidditch (Oxford, Oxford University Press, 1975). Sur les principes du fonctionnement de la conscience, voir en particulier Livre II, chapitre 1 « Of simple Ideas », paragraphe 4 : « These two, I say, viz. External, Material things, as the Objects of SENSATION; and the Operations of our own Minds within, as the Objects of REFLECTION, are, to me, the only Originals, from whence all our Ideas take their beginnings » (*ibid.*, p. 105). Les italiques et capitales sont ceux de l'édition, tout soulignement de notre part sera signalé.

³ Voir Livre II, chapitre 27 : « Of Identity and Diversity », paragraphe 9 : « to find wherein personal Identity consists, we must consider what Person stands for; which, I think, is a thinking intelligent Being, that has reason and reflection, and can consider it self as it self, the same thinking thing in different times and places; which it does only by that consciousness, which is inseparable from thinking, and as it seems to me essential to it: It being impossible for any one to perceive, without perceiving, that he does perceive. When we see, hear, smell, taste, feel, meditate, or will anything, we know that we do so. Thus it is always as to our present Sensations and Perceptions: And by this every one is to himself, that which he calls self » (*ibid.*, p. 335, je souligne la phrase entière).

⁴ Dans le chapitre 1 du livre II de l'*Essay* (op. cit.), « Of Ideas », le paragraphe 25 touche à la solidarité nécessaire de la perception et de la perception de soi, et le sujet y est comparé à un miroir : « No Man, can be wholly ignorant of what he does, when he thinks. These simple Ideas, when offered to the mind, the Understanding can no more refuse to have, nor alter, when they are imprinted, nor blot them out, and make new ones in it self, than a mirror can refuse, alter, or obliterate the Images or Ideas, which, the Objects set before it, do therein produce » (*ibid.*, p. 118).

lumière dans le sujet sensible, de la traversée de l'œil à la formation d'une impression dans le fond de la conscience. Mais parce que l'on ne saurait sentir sans le savoir, le miroir où se loge la sensation est un miroir pensant, qui *se réfléchit* au moment même où s'y forment les images¹.

Le sujet transparent et réfléchi ne se constitue ainsi pas dans la succession de la sensation et de sa saisie par un ordre intelligible : c'est la coexistence et l'imbrication problématique du voir et du dire qui construit son histoire. Dans notre corpus, le travail de la transparence et de la réflexivité manifeste, au cœur du sujet, les rapports de détermination réciproques qui caractérisent l'interaction du voir et du dire. La narration fait apparaître un univers visible, et transforme en partie notre expérience phénoménologique ; en retour, notre façon d'habiter le monde détermine notre capacité à le comprendre. En cela, lire le monde, comme nous nous proposons de le faire en lisant les univers fictionnels qui s'ouvrent à nous, c'est à la fois appréhender le visible comme une somme de discursivités, et penser la cognition comme un processus qui participe aussi du voir.

I. A. 1. Le cristallin et la psyché : quand lire c'est voir

Entre transparence et réflexion, le sujet qui voit constitue le premier dispositif optique des fictions qui constituent notre corpus. C'est ainsi que *Clear* dresse un portrait du narrateur, Adair, en spectateur, puisant comme l'indique le titre dans les enjeux *optiques* de la performance *Above the Below*. En plaçant au cœur de son roman la boîte en plexiglas de David Blaine, Nicola Barker fait de tous ses personnages des spectateurs provoqués par cette installation et par les principes concurrents qu'elle convoque : transparence, opacité, réflexivité. L'interrogation qui se dessine dans la contemplation du jeûneur porte bien sur la capacité du sujet à voir et à voir clair, à incarner l'observateur assez constant et assez transparent ou neutre pour garantir l'intégrité de cette entreprise de mise à nu. Tout en jouant d'une ambiguïté visuelle qui inscrit la performance dans l'époque postmoderne – la cage de plexiglas est finalement masquée par un écran géant² – le roman touche ici à une question qui semble intéresser particulièrement la fiction depuis le modernisme : à savoir l'impénétrabilité du sujet, paradoxalement combinée avec la visibilité qu'implique sa présence au monde.

En écrivant l'expérience intime de la vue, Henry James espérait sonder les profondeurs et

¹ « Recognizing the convergence of the word *reflection*'s etymological meaning with the metaphoricity of light, one could venture a preliminary definition: reflection is the structure and the process of an operation that, in addition to designating the action of a mirror reproducing an object, implies that mirror's mirroring itself, by which process the mirror is made to see itself » (Gasché, *The Tain of the Mirror*, *op. cit.*, p. 16-17).

² Dans la description qu'en offre Adair, la meilleure visibilité du performeur est transférée de la transparence de sa cage à la visibilité d'un écran de retransmission : « Soon the fences come down. They erect a huge screen. [...] The angle of the box has been readjusted, to give a larger crowd a much better view of it, and on the massive screen a static image of Blaine is being projected » (C, 336).

la partie cachée du sujet – c'est ce que suggère la préface à *The Portrait of a Lady* citée plus haut, mais aussi la lecture par Siri Hustvedt de *What Maisie Knew*. Dans *The Shaking Woman*¹, Hustvedt attribue à la fiction moderniste l'exploration d'une subjectivité en tension entre transparence et dissimulation :

When did it arrive, that selfness? I don't remember, but I know that secrecy is part of it. There was a time when I believed my mother could look into my eyes and see guilt². In *What Maisie Knew*, Henry James identifies a new sense that has begun to stir in his heroine : "The stiff doll on the dusky shelves began to move their arms and legs; old forms and phrases began to have a sense that frightened her. She had a new feeling, the feeling of danger; on which a new remedy rose to meet it, the idea of an inner self or, in other words, of concealment"³.

La subjectivité émerge avec la sensation que le point de vue, par lequel le sujet accède au monde, n'expose pas son intimité au regard mais la préserve au contraire, intériorité soustraite à l'ordre des apparences, et dissimulée par elles. Il n'est pas surprenant, au regard de la filiation esthétique revendiquée par Jeanette Winterson⁴, de retrouver dans *Gut Symmetries* cette mise en question du sujet comme transparence au monde, force de perception quasi suprasensible, et intériorité cachée à autrui. Ainsi l'âme et la vie même sont liées à un réseau de motifs visuels faisant jouer lumière et transparence au cœur de structures cristallines⁵. Associée au flocon de neige et au diamant, Stella incarne la paradoxale transparence du sujet cristallin. Née à New York par une nuit de blizzard, elle porte à la base de la colonne vertébrale un diamant avalé par sa mère pendant sa grossesse, sous le coup d'une envie peu commune. A la fin du roman, la vie de Stella paraît plus que jamais contenue dans ce cristal : victime de la folie anthropophage de Jove, elle a failli mourir en perdant le diamant, tombé dans le processus de découpe. Dans le geste de son père, crachant sur la pierre avant de la poser sur ses paupières, on reconnaît celui de Jésus guérissant un aveugle de naissance⁶ :

¹ Hustvedt, *The Shaking Woman* (Londres, Sceptre, 2010).

² La transparence du cristallin, et ce qu'elle implique pour un sujet dont l'intimité serait pénétrable par l'œil, constitue une interrogation récurrente dans *Time's Arrow*. Dans le roman d'Amis en effet le risque qu'implique la nudité du regard est contredit par l'invisibilité irrémédiable du narrateur, enfermé dans le corps du protagoniste. Dans l'échange de regards, le sujet est infiniment vulnérable dans la mesure où l'autre semble capable de voir jusque dans son inconscient : « the act of love in the hour of dusk. [...] Here it comes, like a chime. A naked female stare. Her body is probably naked by now but there is nothing as naked as human eyes: they haven't even got skin over them. Like a chime, the moment of intense focus. That same look – full understanding, unwelcome wonder – as if they have just seen everything, even the figure in the dream with his white coat and his black boots and, in his wake, a night sky full of souls » (*TA*, 62).

³ Hustvedt, *The Shaking Woman*, *op. cit.*, p. 194.

⁴ Dans son livre d'essais *Art Objects* (1995, New York, Vintage International, 1997), Jeanette Winterson revendique explicitement l'héritage des modernistes de Virginia Woolf à Gertrude Stein, en particulier par l'ambition qu'elle affirme pour l'art de produire le nouveau, de transfigurer le quotidien et d'ouvrir de nouvelles formes de vision à son lecteur : « When the sense of familiarity becomes too great, history, popularity, association, all crowd in between the viewer and the picture and block it out. Not only pictures suffer like this, all the arts suffer like this. That is one reason the calling of the artist, in any medium, is to make it new », p. 12.

⁵ Stella nous confie ainsi : « The Jews believe that the soul comes to inhabit the body at the moment of birth. Until then, until the image of itself becomes flesh, it pursues its crystal pattern, untied » (*GS*, 217).

⁶ La réécriture de récits de la Bible est un élément récurrent des œuvres de Winterson – voir, notamment, *Boating for Beginners* (1985), qui reprend sur un ton impertinent l'histoire de l'arche de Noé. Ici, les motifs de l'imposition des mains et de la salive sur les yeux sont bien empruntés à l'évangile de Jean (9, 1-12), où Jésus

[Ishmael] had his hand on her wounded thigh and the sun on his hand made a poultice of light. He held up something, put it in his mouth, cleaned it with spittle. He took it out and rubbed it over Stella's eyes and face. It was articulate with light. With his fingers he opened her mouth and laid the diamond onto her tongue.

'Papa?'

She was alive. (GS, 209)

Dans la réécriture de Winterson, la salive ne sert plus à faire de la boue mais à nettoyer le diamant : elle ne produit pas l'innommable ou l'ineffable du miracle, mais fait parler la lumière dans le cristal (« articulate with light »). Le diamant redonne ainsi à la fois la vue, la parole et la vie. Rendre au sujet sa lumière éloquente, emblème de sa transparence, c'est aussi le faire revivre.

L'assimilation du sujet à une structure perceptive transparente, les yeux du focalisateur ouvrant au lecteur une perspective sur l'univers fictionnel, est confirmée par le fonctionnement de la voix narrative. Dans notre corpus, l'usage généralisé de la première personne, forme linguistique élémentaire du point de vue, joue en effet pleinement de l'ambiguïté entre les homophones anglais « I » et « eye », le je convoquant le cristallin comme métaphore de sa présence au monde. En s'incarnant comme personne grammaticale, le sujet attire ainsi systématiquement notre attention sur le fait qu'il entretient un rapport visuel, souvent problématique, avec ce qui l'entoure¹. C'est le cas dans *Time's Arrow*, où la posture inconfortable du narrateur, enfermé dans le corps du protagoniste, dépend essentiellement d'un rapport conflictuel au *point de vue* que lui prêtent les yeux du personnage. Dans les premières pages du roman, la découverte de sa propre spectralité, et de son impuissance à faire agir le corps de Tod Friendly, se dit d'abord dans le fonctionnement arbitraire de ses yeux : « Although my paralysis was pretty well complete, I did find that I could move my eyes. At any rate, my eyes moved » (TA, 11). L'ensemble du corps étant immobilisé à la suite d'une attaque, l'absence d'agentivité du narrateur se dit dans sa position de focalisateur contraint, l'épanorthose (« At any rate, my eyes... ») pointant son incapacité à influencer réellement le mouvement de « ses yeux ». Ce dysfonctionnement relatif du point de vue offre une première indication de la situation exceptionnelle du je narratif, lorsque le sujet « I » est remplacé par ce qui s'entend comme une pluralisation *a priori* impossible du pronom : en position de sujet, « eyes » nous fait entendre que le narrateur n'est pas seul dans son corps, qu'il ne constitue pas un sujet individuel. Les yeux devenus agents, et qui permettent seuls le fonctionnement de cette narration « mal fichue dans le

applique sur les yeux de l'aveugle une boue faite avec sa propre salive, puis l'envoie se laver à la piscine de Siloé.

¹ Par son traitement de la voix narrative et du point de vue, notre corpus s'attache à repenser les recoupements et écarts potentiels entre regard et discours. Sans ignorer les distinctions fondamentales apportées par Gérard Genette dans les études narratologiques de *Figures III* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972), il s'agit de montrer ici que le travail de la narration à la première personne permet de repenser ce qu'est le sujet en tant qu'instance narrative, discursive, mais aussi perceptive et phénoménologique.

temps », ce sont en effet aussi les deux « I » de Tod Friendly, alias Odilo Unverdorben : d'un côté le médecin nazi exilé aux Etats-Unis, hanté par son passé, et de l'autre son avatar qui remonte le temps pour transformer, à ses yeux, une entreprise de destruction génocidaire en processus de création. C'est ce que confirme, deux pages plus tard, l'apparition de la troisième personne et de la première personne du pluriel : « Something isn't quite working: this body I'm in won't take orders from this will of mine. Look around, *I* say. But his neck ignores me. *His* eyes have their own agenda. Is it serious ? Are *we* okay? » (TA, 13, je souligne). Le jeu des pronoms, et la scission qu'il inscrit dans le point de vue (entre « I » et « his eyes »), offre une interprétation linguistique et phénoménologique de l'hypothèse proposée par Robert Lifton quant à la psychologie schizée des médecins nazis¹. Le possessif nous mène de la première à la troisième personne, « mes yeux » devenant « ses yeux », et la résistance à laquelle se heurte le « je » narrateur conduit, par ce détour grammatical, à la formulation explicite de sa cohabitation avec Tod : l'interrogation au pluriel (« are we okay ? ») prend acte de la solidarité et de la discordance qui caractérisent leur association.

Le rapport entre expression et phénoménologie du point de vue fonctionne également sur un plan métaphorique. Ainsi tout au long du roman, le régime des pronoms établi dès les premières pages désigne comme enjeu essentiel la capacité pour le narrateur de partager la vision du personnage, de voir le monde « du même œil ». Le narrateur nous confie : « I don't see eye to eye with Tod on all issues » (TA, 39), et c'est précisément pour cette raison qu'une large part de la narration différencie le je narrateur du personnage, et a recours au pluriel pour les rassembler en un pronom. Seul le cinquième chapitre abolit cette séparation, lorsque l'arrivée du personnage à Auschwitz lève le mystère de son passé et réconcilie le narrateur avec lui dans un même mouvement :

I, Odilo Unverdorben, arrived at Auschwitz Central somewhat precipitately and by motorbike [...] Was there a secret passenger on the back seat of the bike, or in some imaginary sidecar? No. I was one. [...] Human life was all ripped and torn. But I was one now, fused for a preternatural purpose. (TA, 124)

Dans ce chapitre, le « je » trouve à la fois le sens ultime du secret de Tod et l'origine de sa propre existence – conscience exclue du sujet, niant sa culpabilité, il est en effet né de l'horreur inspirée au personnage par son rôle en tant que médecin du camp. C'est dans ce moment où le personnage

¹ L'ouvrage de Robert Jay Lifton, *The Nazi Doctors : Medical Killing and the Psychology of Genocide* (Londres, Macmillan, 1986), fait partie des références explicitement mentionnées par Amis dans sa postface. L'hypothèse principale de Lifton avance que la subversion de l'entreprise médicale – la mort étant pensée comme forme ultime de thérapie – fut possible pour les médecins nazis grâce à un mécanisme psychologique de schize, une partie de la conscience se coupant hermétiquement du reste pour permettre au sujet de participer à l'entreprise génocidaire. C'est sur la foi de cette hypothèse qu'Amis choisit pour narrateur la partie amnésique, et donc innocente, d'une telle conscience schizée. Pour une étude des liens intertextuels entre le roman d'Amis et cette essai, voir Ganteau, « De l'allusion au commentaire : le travail de la citation (*Time's Arrow* et *The Nazi Doctors*) », in Jocely Dupont et Emilie Walezak, eds. *L'Intertextualité dans le roman contemporain de langue anglaise* (Perpignan, Presses de l'Université de Perpignan, 2010, p. 123-137).

cesse de lui être opaque, et où leurs perspectives lui semblent enfin coïncider, qu’Odilo et le narrateur deviennent, pour un temps, « I ».

Quoiqu’elle ne constitue pas un ressort aussi essentiel de la narration, la conjonction possible du regard et de la voix chez le sujet est abordée à plusieurs reprises dans le roman de David Mitchell, également par le biais de la correspondance phonique entre œil et personne grammaticale. Autua, Moriori voyageur et anglophone rencontré par Adam Ewing au cours de son propre périple, est à la fois caractérisé par sa lucidité¹, sa connaissance du monde, et son usage systématique du pronom de première personne dans sa forme subjective (« I », par opposition à « me »). Le récit de voyage, où son statut d’initié est manifesté par la lassitude du regard – « I seen too much of the world » (CA, 30) – s’associe dans l’évocation du personnage avec la rencontre d’Adam lui-même. Dans ce cadre, le premier contact visuel est phoniquement relayé par la récurrence du pronom, substitué à la forme objective « me » : « ‘You know I, you seen I, aye, – you pity I.’ I asked what he was talking about. ‘Maori whip I – you seen » (CA, 27). Ce jeu de rappel entre expression et expérience du point de vue apparaît à nouveau dans une autre section du roman, lorsque Timothy Cavendish constate, en voyant une amoureuse d’enfance longtemps perdue de vue, les effets de l’âge : « Oh, ageing is unbearable! The I’s we were yearn to breathe the world’s air again, but can they ever break out from these calcified cocoons? » (CA, 170). Le choix du pronom, préféré pour désigner le sujet à de possibles substantifs (« selves », ou « people »), donne un sens concret, et immédiatement évocateur de l’expérience de la vieillesse, à la métaphore développée en fin de phrase. Le sujet pris dans une chrysalide calcifiée, c’est aussi un « I/eye » obscurci par la cataracte, enfermé derrière un cristallin qui a perdu sa souplesse et sa transparence². Dans un passage encore ultérieur, enfin, le clone Sonmi ~451 s’interroge sur Hae-Joo Im après avoir appris que ce dernier, membre d’une organisation clandestine, s’est présenté à elle sous une fausse identité. La conscience que son compagnon de route lui restera à jamais inconnu associe la mise en question du pronom et le mouvement insaisissable d’yeux dérobés au regard par le sommeil : « Hae-Joo slept on his cloak [...] His eyeballs gyred behind their lids [...] I wondered which ‘I’ he became when he dreamed » (CA, 340). Avec le mouvement rapide des yeux sous les paupières³, un lien s’établit entre le sommeil paradoxal, phase dans laquelle se

¹ À plusieurs reprises, Autua s’avère un allié précieux par sa capacité à distinguer amis et ennemis. À la fin du périple, en particulier, il voit clair dans le jeu du docteur Goose et sauve Adam avant que son empoisonneur ait pu finir son travail.

² La calcification n’est pas, scientifiquement, la cause avancée pour expliquer la cataracte – on trouve sur ce sujet des articles anciens, tel celui de W. E. Burge, « Cause of calcification of the crystalline lens with advance in age and in cataract » (*Archives of Ophthalmology*, 1937, vol. 17, n°2, p. 234-240). Mais les conclusions actuelles divergent de cette approche. Cependant la calcification peut être l’une des causes, un déséquilibre en calcium provoquant la transformation de l’équilibre chimique du cristallin, et occasionnant ainsi son durcissement et son opacification. La référence à une membrane calcifiée fonctionne de toute façon dans le discours du narrateur dans la mesure où elle évoque l’aspect laiteux que la pupille peut prendre, le cristallin devenant visible au lieu de rester transparent.

³ Ce mouvement est désigné en anglais par l’acronyme REM (rapid eye movement) ; il signale la phase

produisent la majorité des rêves remémorés au réveil, et le mystère d'une subjectivité essentiellement multiple, que ne contient plus l'unité supposée du pronom grammatical. Entre les guillemets, dont le mouvement giratoire (‘’) contraste avec sa propre verticalité, l'« I » est suspendu, tout comme la conscience du personnage endormi. Au lieu d'assurer la stabilité du sujet en tant que personne, sa volonté s'est retirée ici pour le laisser aux déplacements incontrôlés de ses yeux.

Si l'assimilation du sujet à son appareil oculaire tend à présenter narrateurs et personnages comme des focalisateurs, la construction visuelle de ce dernier ne s'adosse pas seulement à une réflexion sur la métaphore quotidienne de la transparence. En effet cette dernière ne sert, dans l'élaboration de l'individu sensible, que tant qu'elle travaille en collaboration avec la notion de réflexivité. En analysant dans *Le Subjectif de l'objectif*¹ les limites de la technique cinématographique de « caméra subjective », François Niney pointe son caractère mécanique, et dénonce l'erreur qui consiste à penser produire un sujet à partir d'un seul regard porté sur le monde, sans retour réflexif². Il établit une distinction entre ocularisation, ou ouverture d'un champ visuel par une lentille – objectif ou œil –, et focalisation. Combinant transparence et réflexivité, cette dernière inclut selon lui la possibilité d'un regard non *depuis* mais *sur* le sujet : au cinéma, l'utilisation de plans en contrechamp qui permettent au spectateur d'appréhender, outre ce que le personnage perçoit, la réaction qu'indique son expression³. Il semble que le même problème se pose, à différents degrés, dans nos romans. Ainsi la position difficile du narrateur de *Time's Arrow* procède manifestement de ce que sa position de locataire ou de parasite ne lui accorde aucun recul réflexif par rapport au personnage protagoniste : « Into Tod's mind, of course, I cannot see. But I am the hidden sharer of his body » (*TA*, 64). L'incapacité de la voix narrative à se constituer en sujet avec Tod vient de ce que, tout en partageant des yeux qui l'installent dans un point de vue, il ne peut se constituer vis-à-vis de ses pensées comme une conscience réflexive. Le regard ne fonctionne que dans un sens, vers le monde mais jamais vers l'intériorité du personnage. Cet obstacle à l'élaboration d'un je unifié est souligné par le refus de Tod de se confronter au miroir. Pendant plusieurs années correspondant à la fin de sa vie, et aux

« paradoxale » du sommeil.

¹ François Niney, *Le Subjectif de l'objectif* (Paris, Klincksieck, 2014).

² Désignant l'œil-caméra comme un artifice qui « estompe l'écart irréductible et vite visible entre vision humaine et vision machine » (*Le Subjectif de l'objectif*, *op. cit.*, p. 51), Niney pointe « tout le ridicule qu'il y a à dénier cet écart » (*ibid.*, p. 51), en citant pour exemple l'échec de Robert Montgomery à produire une forme de subjectivité visuelle crédible dans *La Dame du lac*.

³ « Pénétrer la subjectivité de quelqu'un, ce n'est pas simplement endosser son regard, adopter son point de vue oculaire ; c'est plutôt se représenter ce qu'il pense ou croit. [...] Pour comprendre ou partager la vision et les sentiments d'un personnage, l'expression de son visage (en contrechamp) nous (S) en dira souvent plus que l'adoption de sa vision oculaire. [...] Pour partager et/ou observer une subjectivité complète à l'écran, il faut (sa)voir autant qui regarde que ce qu'il regarde, c'est-à-dire embrasser les deux moitiés complémentaires d'une vision : un voyant et sa vue, un visage/un regard, un champ/contrechamp », *ibid.*, p. 51-52. À cet égard, voir l'ensemble de la section 13, « Caméra(s) subjective(s) : la subjectivité de qui ? », p. 50-58.

débuts du narrateur, l'image du personnage se refuse et le narrateur doit se contenter d'impressions fugitives, déformées, fragmentaires : « I get the occasional hint from a darkened store window; sometimes, also, a chance distortion in the burnish of a faucet, of a knife » (*TA*, 17). Le manque du reflet est essentiel pour le narrateur dans la mesure où l'image en miroir est partie intégrante, âme du sujet : « Narcissus fell in love with his own reflection – with his own soul. If you ever close a deal with the devil, and he wants to take something from you in return – don't let him take your mirror. Not your mirror, which is your reflection, which is your double, which is your secret sharer » (*TA*, 16)¹. Ce manque est d'autant plus intenable que l'expression « secret sharer », reprise quasi verbatim plus tard², désigne le narrateur lui-même comme le double, le reflet de son hôte : nier le reflet, c'est à la fois nier sa présence et empêcher la fusion qu'il appelle de ses vœux entre Tod et lui-même.

Dans tout notre corpus, la multiplicité des scènes au miroir, où le sujet tâche de ressaisir quelque chose de lui-même dans la psyché, constitue un rappel de la complémentarité du point de vue et du reflet dans l'élaboration de l'identité individuelle. En dépit des difficultés indéniables que le miroir fait émerger dans la définition du sujet qui voit, le retour constant de cet instrument d'optique nous rappelle le rôle privilégié, critique, que le dispositif réflexif est amené à jouer dans ce processus. Dans *Gut Symmetries*, Alice se trouve ainsi cernée par des images qu'elle ne peut écarter :

What or who? I cannot name myself. [...] Everywhere I go, reflection. Everywhere a caught image of who I am. In all of that who am I? My suspicions were aroused when I was quite young. I could not find myself in the looking glasses offered. [...] I tried to copy other children but lacked their tough skin. I was a glove turned inside-out, softness showing. (*GS*, 12)

Dans cette reformulation instable du cogito cartésien – non plus « je suis j'existe », mais à la voix passive : je suis réfléchi – le miroir n'offre pas de réponse à la question de l'identité, pas plus que l'imitation, la mimique. Pourtant l'image qui clôt le paragraphe, consacrant le caractère unique du sujet par contraste avec « les autres » (« I was a glove...softness »), nous ramène paradoxalement au monde constitué par le miroir. En effet si mon reflet est mon alter ego, sa main droite n'est pas la mienne : inversant la latéralisation, il en fait une main gauche – il la retourne comme un gant³.

¹ Il ne s'agit pas ici du seul moment dans l'histoire littéraire où cette pensée de l'image ou du double optique a pu fournir les conditions d'interrogations radicales sur le sujet. Cela a par exemple été le cas pour le genre fantastique. Voir Milner, *La Fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique*, op. cit.

² La formule nous renvoie à l'identification ultérieure du narrateur comme locataire clandestin, « hidden sharer » (*TA*, 64).

³ Les lois de la symétrie démentissent la conviction que c'est moi que je vois dans le miroir : dans une anecdote rapportée par Charles Dodgson, Alice Liddell eut cette intuition alors qu'il lui demandait qui elle voyait dans le reflet d'un miroir. S'il s'agissait d'elle-même, hésita Alice, la petite fille du miroir tiendrait son orange dans la même main qu'elle, et non dans l'autre. Son interlocuteur l'invita alors à voir dans l'univers du miroir une image, une fiction d'Alice. Pour Jean-Jacques Lecercle, le miroir ne permet pas l'adéquation tautologique du sujet à lui-même, mais ouvre dans son rapport spéculatif à lui-même l'espace d'une fiction – ce que manifeste

I. A. 2. Vitres, lunettes et objectifs : travail de la perspective, ou quand voir c'est dire

Dans le récit de fiction, les effets de transparence et de réflexivité interagissent pour produire le sujet focalisateur, point de vue dont le lecteur dépend. L'interdépendance des deux métaphores quotidiennes tend à nous rappeler que si le cristallin est une lentille, la perspective ouverte par le sujet n'est jamais transparente au point que son dispositif nous reste entièrement invisible. À travers l'interaction de la narration et de la perception visuelle, le mode de perception lui-même apparaît, comme filtre, couleur, cadre. Le discours problématise la transparence supposée du voir par des dispositifs qui manifestent l'implication du point de vue, moyen de la représentation, dans des structures culturelles. Dans ses deux ouvrages consacrés à l'émergence de la perspective à la Renaissance¹, Samuel Edgerton associe le développement théorique et technologique de ce mode de représentation à un contexte culturel et philosophique. Pour la pensée renaissante, la grâce divine s'incarne dans les lois optiques héritées de la géométrie euclidienne, lois qui fournissent les fondements scientifiques et techniques de la perspective². Par son analyse Edgerton s'inscrit dans le droit fil de la théorie développée par Erwin Panofsky, présentant la perspective comme une forme symbolique et non un corrélat organique, transparent, de l'appareil sensoriel humain³. Pour ce faire, il explore à nouveaux frais le fonctionnement des outils de la perspective, et en particulier celui de la « fenêtre » d'Alberti. Bien que le tableau soit comparé par l'historien de l'art à une fenêtre ouverte sur le monde⁴, Edgerton nous rappelle que l'image ne se construit pas au moyen d'une vitre, mais grâce à un voile translucide⁵ tendu sur un

dans sa forme la plus claire l'ouverture de *Through the Looking-Glass, And What Alice Found There* (in Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, Donald J. Gray éd., New York, Norton, 1992, p. 101-210.). Pour cette discussion de l'enjeu philosophique du miroir comme outil créateur de fictions, je me réfère à la comparaison établie par Jean-Jacques Lecercle entre le traitement de ce motif chez Kant (*Prolégomènes à tout métaphysique future*, 1783, Paris, Vrin, 1963, p. 48-9), Dodgson et Lacan (« Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *op. cit.*), lors d'une séance du séminaire Vortex sur l'erreur (Université Paris 3, 2012-2013) : « Error/Mirror: How to Generate Fiction » (le 15 Décembre 2012). Sur le motif analytique du gant, et en particulier sur l'« effet de gant » chez Lacan, voir Catherine Bernard, « When the real matters: Interpreting the visual with Catherine Belsey », *Textual Practice*, vol. 24, n°6, 2010, p. 967-986.

¹ Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, *op. cit.*, et *The Mirror, the Window, and the Telescope*, *op. cit.*

² Pour un résumé des thèses de Samuel Edgerton, voir Introduction, « Un outil herméneutique : les dispositifs visuels ».

³ Pour un rappel des thèses de Panofsky dans « La Perspective comme forme symbolique » (1927), et une défense de leur pertinence, voir *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, chapitre 11. À l'époque où Edgerton écrit son ouvrage, la thèse de Panofsky est récusée pour son caractère supposé trop relativiste : si la perspective n'était pas dans notre œil, alors n'importe quelle forme artistique « ressemblerait » au monde, pourtant rien ne peut se comparer à l'illusionnisme perspectif. Ainsi l'idée que la perspective linéaire ne se distingue pas par un réalisme visuel particulier, mais constitue simplement une façon de construire l'espace pictural particulièrement associée à la culture de la Renaissance italienne ne tient pas. Edgerton propose une compréhension plus nuancée de l'idée de forme symbolique. Rappelant l'ancrage de la pensée de Panofsky dans la philosophie de Cassirer, il nie sa réduction trop facile à une forme de convention négligeable.

⁴ « Je trace [...] un quadrilatère [...] fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire », Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1993), p. 115.

⁵ Voir Edgerton, *The Mirror, the Window, and the Telescope*, *op. cit.*, chapitre 13, sur la fenêtre d'Alberti. Conçue comme un cadre rectilinéaire quadrillé par un réseau de fils, cette dernière est désignée dans le texte original du

cadre rectilinéaire. Vu par la « fenêtre » perspective, le monde s'inscrit dans la trame d'un réseau de fils colorés : l'image découpée par le point de vue est toujours déjà quadrillée, ordonnée par les lois de l'optique géométrique et par la loi morale que cet ordonnancement incarne¹.

Dans son intérêt pour le travail de la perspective comme forme symbolique, la fiction conçoit des dispositifs optiques². Ces derniers fonctionnent comme des extensions technologiques de l'appareil perceptif tout en signalant les effets de détermination culturelle à l'œuvre dans l'expérience sensible. C'est en ce sens que dans son film de 1982 *The Draughtsman's Contract*³, Peter Greenaway fait de la mire du graveur le signe de sa propre implication dans un ordre symbolique qu'il ne perçoit ni ne comprend. En tant que dispositif optique, cette grille permet à l'artiste de produire avec la plus grande précision les vues du domaine qui lui ont été commandées. Mais par le cadrage qu'elle impose au paysage, la composition qu'elle élabore pour chaque image et l'enchaînement qu'orchestre son apparition récurrente, la mire manifeste moins la domination de la perspective par l'artiste que l'inscription de ce dernier dans un ordre narratif et économique-politique qui lui échappe, et qui scelle son destin⁴. Aveuglé par l'illusion de maîtrise fournie par sa « fenêtre », perdu dans la stase d'images face auxquelles il occupe une place centrale, Neville se laisse prendre dans les fils d'une intrigue à la fois policière et dynastique : coupable désigné du meurtre de Mr Herbert, et géniteur non-consentant des futurs héritiers de Mrs Herbert et de sa fille, il n'a plus qu'à disparaître⁵.

De Pictura par le terme « velum », voile.

¹ Revenant sur l'idée naïve d'une mimésis qui se serait pensée comme « naturelle », Edgerton affirme que la fenêtre d'Alberti organise d'emblée la nature à saisir dans le tableau, nature « naturée » et non « naturante » : « Through the veil, the painter should not just behold "nature naturing" (natura naturans) in the wild, weeds-and-all sense, but "nature natured" (natura naturata); that is, manicured and modified according to the ancient understanding of moral order » (Edgerton, *The Mirror, The Window, and the Telescope*, op. cit., p. 129).

² L'écriture moderniste et contemporaine se construit de même à travers le XX^e siècle comme lieu d'interrogation du « cadre » qui définit notre perception visuelle. Cette entreprise, élaborée dès la préface de Henry James à *The Portrait of a Lady*, y trouve des résonances essentiellement phénoménologiques et poétiques, l'ouverture de chaque fenêtre définissant dans la « house of fiction » ce que chaque écrivain peut prétendre voir, la façon dont il le percevra et pourra l'évoquer dans l'écriture.

³ Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract*, BFI, 1982.

⁴ L'impuissance de l'artiste se manifeste notamment dans la façon dont la perspective est décentrée par le biais de ses propres instruments, qui la désajustent et décentrent, de ce fait, le sujet. Ainsi la première apparition de la mire dans le film commence par un plan fixe sur une feuille de papier quadrillé, les lignes étant d'emblée un peu décalées par rapport à l'orthogonalité de l'écran de cinéma. Le plan suivant nous fait voir Neville, artiste et sujet souverain de la perspective, « visant » au travers de sa grille. On revient ensuite au dessin sur lequel s'esquisse une croisée : le motif suggère une ironie de l'objet par rapport au cadre qui prétend le saisir jusqu'au plus petit détail, le quadrillage en losange des carreaux projetant dans le décor une figure déformée du cadre censé assurer l'objectivité de l'artiste. Neville nous apparaît ensuite à nouveau, vu à travers la grille, la ligne de ses yeux inclinée par rapport à son quadrillage, lui-même aligné de façon orthogonale avec le cadre de la caméra. Au lieu d'être le centre d'une vision en perspective souveraine, le sujet est à son tour encadré dans le filtre qui conditionne son regard, pris dans le champ de la grille à dessin et de la caméra, et il ne s'y inscrit que de guingois.

⁵ La narration orchestrée autour de deux contrats – signés avec Mrs Herbert, puis Mrs Talmann – semble masquer un instant l'absence d'égalité sociale entre les partenaires, le statut d'objet sexuel étant attribué à Mrs Herbert avant de s'étendre à Neville dans la deuxième partie du film. Pourtant la conclusion du film rappelle cet écart fondamental : Neville est un prolétaire – sa seule valeur réside dans sa capacité à engendrer, à son insu, les futurs héritiers du domaine qu'il a dessiné. Sa tâche une fois effectuée, sa vie perd toute valeur, et sa disparition se présente, comme celle de Mr Herbert, comme une nécessité.

L'apparition du cadre découpant la perspective permet aux arts visuels d'évoquer une expérience sensible toujours déjà inscrite dans un ordre symbolique. Réciproquement, les instruments optiques convoqués pour décrire, par des métaphores, le fonctionnement du médium verbal, insistent sur la façon dont le discours ne peut épouser le monde sans passer par la médiation d'un point de vue. Le récit de fiction propose ainsi une théorie plus générale des conditions de fonctionnement ouvertes au médium verbal. Si l'histoire de la linguistique a pu tâcher d'envisager le langage comme un médium transparent, la fiction nous rappelle que les verres, lentilles et lunettes des personnages locuteurs sont toujours partiellement fumés, colorés, cerclés – qu'ils nous proposent, en d'autres termes, des aperçus de visibilité pré-construits, pré-ordonnés et limités par des points de vue socialement et historiquement situés, visuellement et verbalement déterminés¹. Lorsque Bertrand Russell faisait de la transparence du langage le fondement de son usage courant (« The ordinary use of words is as a means of getting through to things »²) et la condition de possibilité de la traduction, il comparait l'évocation du monde par les mots à l'appréhension d'un paysage à travers des lunettes³ : les verres étant transparents, on verrait toujours peu ou prou la même scène. Dans ces théories de la transparence linguistique, selon le compte-rendu qu'en propose François Récanati dans *La Transparence et l'énonciation*, « les mots ont la même propriété de transparence, et la traduction ne change rien à ce qui est dit, sauf à introduire une tonalité ou une couleur un peu différente »⁴. Pour la fiction, la matérialisation de la métaphore par les verres de lunettes sape d'emblée la possibilité d'ignorer les variations opérées par le choix des mots : le changement de tonalité, aussi minime fût-il, rappelle que les mots sont imparfaitement transparents, et manifeste le caractère construit de la perception elle-même.

L'usage de la langue, et en particulier des images dans la langue, tendent à définir dans nos romans des points de vue très saillants, que nous n'habitons pas sans un degré de réflexion critique. L'idiome est, en soi, point de vue, en particulier quand il construit des images⁵ : dans la transaction du visible et du dicible, les personnages sont situés, leurs lunettes se dessinent. C'est

¹ Il ne s'agit pas de redonner créance ici à l'hypothèse développée dans les années 1930 par Edward Sapir et Benjamin Whorf quant au principe de « relativité linguistique », mais de reconnaître pourtant une pertinence aux images visuelles en tant qu'elles travaillent la langue, et à la langue en tant qu'elle contribue à construire les conditions de notre perception. Sur les mérites d'un examen raisonné de cette hypothèse, voir Guy Deutscher, *Through the Language Glass : Why the World Looks Different in Other Languages* (2010, Londres, Arrow Books, 2011), en particulier le chapitre 6 intitulé « Crying Whorf » (p. 129-156).

² In « The Philosophy of Logical Atomism », in *Logic and Knowledge* (Londres, George Allen & Unwin, 1956), p. 246.

³ Voir Récanati, *La Transparence et l'énonciation*, op. cit., p. 36 et suivantes.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵ À cet égard, voir la réflexion d'Éric Bordas, sur la tendance de la métaphore à inscrire dans le style d'un écrivain sa singularité. Dans *Les Chemins de la métaphore* (op. cit.), Bordas rappelle que le travail de l'écriture « blanche » relève d'une forme d'auto-censure. Pour lui le caractère contraint de cette pratique « signale bien ce que l'énonciation métaphorique a de spontané, comme elle atteste la valeur d'enjeu de la figure dans le style général de l'écrivain : il faut surveiller l'expression métaphorique, elle n'est pas assez neutre » (*ibid.* p. 114).

particulièrement le cas dans *Cloud Atlas*, dont la narration éclatée suppose l'élaboration de six univers fictionnels et de six points de vue très distincts. À son degré le plus élémentaire, l'image verbale assimile une réalité à une autre par le biais d'une comparaison : pour le Yankee qu'est Adam Ewing, le soleil levant a l'éclat du dollar tout neuf (« Sunrise bright as a silver dollar », *CA*, 5), tandis que chez Robert Frobisher, les poissons rouges sont comparés à des pièces d'un penny (« goldfish [...] like new pennies », *CA*, 54). L'interaction entre le visible et le dicible se présente bien comme une transaction¹, aux enjeux herméneutiques évidents : entre la visibilité du monde et sa représentation dans et par le discours, c'est le personnage comme médium qui nous apparaît.

I. A. 2. a. Lentilles, fenêtres et verres fumés

Là où la référence à l'œil aurait pu faire croire à une immédiateté phénoménologique du point de vue, l'incarnation de la perspective dans la langue et le travail du visuel dans l'expression métaphorique nous font voir les lunettes des personnages, prothèses artificielles, technologiques, du corps sensible à la surface duquel elles apparaissent. Dans *Cloud Atlas* ces dispositifs optiques sont construits par le style des différents narrateurs, et les images que ce style privilégie. C'est ce qu'indique par exemple l'attachement particulier de Timothy Cavendish pour l'adjectif ou l'adverbe euphémistique « ruddy » : l'usage de cette métaphore supposée morte est à la fois indicatif de l'irritabilité du personnage, et signe de son appartenance sociologique et générationnelle.

Pour fuir la famille de l'un de ses auteurs, Cavendish décide de s'exiler dans le nord de l'Angleterre. À la gare, il se trompe de guichet et se heurte à l'incompréhension totale des employés comme des voyageurs lorsqu'il essaie de reprendre sa place dans la queue. L'inflexibilité de ce système, combinée à l'obscurité de ses codes, le lance dans une colère où la couleur rouge occupe une place centrale :

“but the red flashing light told me to come to your counter” “Couldn’t have done. Move along, now. you’re holding up the queue.” “No, that sign ruddy well *did* send me to this counter! I’ve been queuing for twenty minutes!” [...] Anger sparked in Timothy Cavendish like forks in microwaves. “I want you to evolve problem-solving intelligence and sell me a ticket to Hull!” “I ain’t standing for being addressed in that tone.” “I’m the ruddy customer! I won’t be addressed like that! Get me your ruddy supervisor!” (*CA*, 161)

L'usage privilégié de l'intensifiant distingue Cavendish dans le champ socio-linguistique, mais également dans la mesure où il inscrit sa colère dans une économie visuelle. On peut ainsi pointer le contraste entre l'éditeur et le jeune homme devant lequel il tente de reprendre sa place : « ‘Oy!’ yelled a punk-rocker, with studs in his cranium. “There’s a fuckin’ queue!” » (*CA*, 161). Dans

¹ Sur le rapport d'échange entre visible et dicible, et son extension aux interactions entre médias, voir Louvel, *Le Tiers pictural*, *op. cit.*, en particulier l'introduction.

l'exclamation de ce dernier, la déformation de la graphie par l'accent (le [Λ] devient [æ]) et la prononciation (avec l'élision du g, la vélaire nasale [ŋ] devient [n]) coïncide avec la convocation d'une métaphore plus crue dans ses implications physiologiques¹. Pour Cavendish, la colère consiste essentiellement en un état dans lequel il « voit rouge ». En effet « ruddy », qui désigne toute émotion qui fait rougir le visage, s'utilise par métonymie comme synonyme euphémistique de « bloody »², terme qui porte les mêmes connotations. Amenée par le clignotement rouge de la lampe qui a appelé le personnage à s'avancer vers le mauvais guichet, la métaphore est remotivée : c'est littéralement parce qu'il a vu rouge que Cavendish s'énervé. De façon intéressante, la scène nous renvoie ici à la persistance de l'indication visuelle dans l'image verbale, au-delà de l'épuisement supposé de la métaphore. Ainsi les dictionnaires établissent que « bloody » a subi ce qu'on appelle en anglais un processus de « semantic bleaching », décoloration sémantique dans laquelle se serait perdue la référence métonymique au sang. Pourtant ce phénomène semble contredit par l'euphémisation du terme en « ruddy » : d'un mot à l'autre, la couleur continue de jouer un rôle, puisque c'est elle qui permet le transfert d'un même affect à un nouveau signifiant.

Remettant en question l'idée même de transparence, la métaphore visuelle et les instruments qu'elle convoque rappellent constamment la couleur particulière que l'histoire du sujet prête à sa voix et à sa perception. Pour Éric Bordas, « toute métaphore, même banalisée, est inscription du vécu du locuteur, rappel ou anticipation de son histoire personnelle, de ses propres connotations et de ses valeurs. C'est en cela qu'elle est toujours un peu le micro-récit d'une expérience »³. C'est bien ce que nous constatons lorsque nos personnages associent le travail du souvenir au fonctionnement décalé d'une lentille ou d'une vitre. Ainsi Timothy Cavendish se remémore l'histoire de ses amours : « I [...] lay on my bed trying to recall the bedrooms of all my lovers, in order, looking down the mucky telescope of time » (*CA*, 169). Si le jeu de lentilles et de miroirs qui constitue le télescope est obscurci par les années, et ne peut prétendre offrir qu'une image déformée, la mémoire reste métaphoriquement assimilée à un instrument d'optique. De même dans *Gut Symmetries*, le lendemain de sa première nuit avec Alice, Stella contemple son passé par la fenêtre : « 'Every day with Papa,' she said. 'Through the park to Amsterdam Avenue. When I look out of this window I am looking back into the past. It's [...] a membrane between

¹ La voix comme la description sommaire du jeune homme le différencient nettement de Cavendish, dont le point de vue relaie l'ensemble : la perception de l'éditeur accentue encore l'effet d'éloignement que produisent l'aspect et le ton de son interlocuteur.

² L'origine étymologique de l'adverbe intensifieur « bloody » est contestée : le passage depuis l'interjection (« Christ's blood ») semble improbable, attendu qu'il n'est observé pour aucune autre exclamation de ce type. L'*OED* évoque d'autres origines possibles à cet usage intensif – notamment à partir de l'expression « bloody drunk », qui ferait référence, selon les hypothèses, aux habitudes de certains aristocrates du XVII^e siècle en termes de consommation d'alcool, ou encore à celles des ordres catholiques, ainsi qu'à leur allégeance au dogme de la transsubstantiation. Voir « bloody, adv. », *OED*, www.oed.com, consulté le 1^{er} décembre 2014.

³ Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, op. cit., p. 120.

now and then » (*GS*, 122). Le verre se fait « membrane », comme plus tôt au cours d'un rêve la surface d'un miroir devenait peau, « membrane of skin » (*GS*, 42). L'inconscient comme l'histoire individuelle imposent un filtre organique qui, sans rompre la possibilité de voir, conduit Stella à percevoir autre chose que ce qui se trouve tout simplement de l'autre côté du verre, au fond du miroir ou derrière la fenêtre. La perception n'est jamais brute : en faisant travailler ses dispositifs optiques, la fiction tâche d'en faire un lieu où s'élabore un travail linguistique – le récit du passé, l'écriture du rêve.

La fenêtre comme la lentille du cristallin font enfin douter de leur propre transparence lorsque, composant le visible en tableaux, elles manifestent les soubassements esthétiques de la perception individuelle. Dans ses métaphores et comparaisons artistiques, le discours des focalisateurs-narrateurs fait un travail de représentation à double détente, l'univers fictionnel nous apparaissant conjointement aux cadres esthétiques qui conditionnent le regard. En arrivant au château de Zedelghem, Robert Frobisher décrit la scène qui s'offre à lui comme une frise : « In the terraced corner of this frieze, a man in a wheel-chair sat under foamy wisteria listening to the wireless. Vyvyan Ayrs, I presumed » (*CA*, 49). Plus tard, lorsque Timothy Cavendish observe par la fenêtre la famille de son amour d'enfance, le même cadre esthétique s'impose :

I pressed my nose up against the unlit, uncurtained dining-room window trying to peer in. [...] The room was lit electric marigold, and in waltzed – backwards, luckily for me – a little witch with corkscrew curls. [...] Then Grandma entered this domestic frieze and damn me once, damn me twice, damn me always make it nice, 'twas Ursula. (*CA*, 166)

Dans les yeux du personnage, comme à travers la fenêtre, c'est un bas-relief qui se présente, la métaphore attirant notre attention sur le cadre et le format de ce qui est vu, et interposant entre le lecteur et l'univers dépeint la sensibilité artistique particulière du personnage¹.

Le verre nous fait également transiter par d'autres formes artistiques, et d'autres façons de penser le voir, dans *Clear*. Pour expliquer son intérêt pour Blaine, Adair associe ainsi sa présence et son point de vue à un lieu et à une architecture particuliers :

Don't think (for a moment) that it's just some lucky accident that I'm perched here [...], because I work (as a clerical assistant, much against my will, my instinct, my inclinations) in the only building directly adjacent to this psychotic happening (you might have seen us – in all the design magazines – early last year): a huge, grey-green-glass Alessi milk-jug of a structure (a tipsy fat penguin): the Greater London Authority Building. (*C*, 8)

¹ Leur discours travaille également à partir des ponts que les métaphores peuvent établir avec les arts visuels, et des connotations dont ces derniers colorent la perception. C'est ainsi que sous les yeux de Frobisher Eva, fille de Vyvyan Ayrs, s'évanouit dans un paysage pastoral (« watched the girl gallop off until she was a miniature in the Van Dyck pastoral », *CA*, 54), tandis que les agresseurs de Cavendish se confondent pour évoquer les visages défigurés de Francis Bacon (« Hot ash burnt my thigh, and I lost track of which face uttered what. It was a Francis Bacon triptych come to life. », *CA*, 155). L'effet comique de ce dernier rapprochement, qui prend la référence picturale à contrepied, coïncide parfaitement avec la tonalité du reste de cette section, qui mêle pathos et grotesque – on pense notamment à l'invention de superlatifs tel « gargoyliest » (*CA*, 155).

Si Adair voit Blaine, c'est d'abord à travers les vitres du bâtiment de Norman Foster plus connu désormais sous le nom de City Hall (2002). La référence au choix du matériau problématise d'emblée sa transparence – le verre est associé, par la graphie et par le son, à deux couleurs : vert¹ et gris (« grey-green-glass »). Plus encore, la référence architecturale renvoie le lecteur à un ensemble d'enjeux esthétiques et politiques qui sous-tendent tout le travail de Foster. Par sa recherche de transparence dans le champ politique, en effet l'architecture de City Hall s'inscrit dans la continuité du projet élaboré pour le Reichstag allemand, dont la coupole de verre fut érigée en 1999². Rendu possible ou nécessaire par ces panneaux transparents, le point de vue est tributaire du discours sur lequel reposent les choix de l'architecte ; et la proximité avec le plexiglas de Norman Foster donne une autre dimension à la cage suspendue à quelques dizaines de mètres de là.

I. A. 2. b. Objectif et projecteur

Parmi les instruments d'optique que la narration fait apparaître pour rendre explicite le travail du point de vue, une lentille différente du cristallin, quoique souvent comparée à un œil³, figure de façon prééminente : celle de la caméra et du projecteur cinématographiques. À nouveau, cependant, la représentation verbale ne reconnaît pas une simple dette vis-à-vis de l'expérience sensible : en rappelant à nos yeux le traitement que les technologies visuelles font des images, elle tend à réfléchir le caractère construit de la perception, et les éléments rhétoriques de ce qui apparaît dès lors comme un discours filmique. Ainsi loin que la présence de l'objectif prête à la narration l'illusion d'un point de vue sans origine⁴, elle nous rappelle que la perspective ouverte au lecteur se construit, au cœur du sujet, dans l'interaction des représentations visuelle et verbale. En construisant le point de vue dont nous dépendrons c'est bien une optique que conçoivent nos romans, et non un simple centre perceptif. Ainsi la référence au médium filmique, qui parcourt *Time's Arrow*, *Cloud Atlas* et *Clear*, permet de penser les images en tant qu'elles constituent, elles

¹ L'adjectif de couleur introduit un effet de connotation supplémentaire : il entre en résonance avec le projet officiel de City Hall en termes de durabilité environnementale, l'architecture et la gestion énergétique du bâtiment le désignant comme écologique, « green ». Voir <http://www.london.gov.uk/city-hall/the-building> (consulté le 20 novembre 2014).

² De façon intéressante cependant le bâtiment londonien est conçu comme une sphère modifiée, et non simple, de sorte que l'effet de visibilité produit est moins évident, plus troublant.

³ Voir à cet égard John Berger citant Dziga Vertov (1923) : « I'm an eye. A mechanical eye. I, the machine, show you a world the way only I can see it. I free myself for today and forever from human immobility. I'm in constant movement » (*Ways of Seeing*, op. cit., p. 10) Berger relève ici une métaphore qui se traduit visuellement à de multiples reprises dans le film de Dziga Vertov *Man With a Movie Camera* (URSS, 1929), lorsque la caméra saisit comme un miroir d'elle-même des yeux en gros plan.

⁴ Sur le rôle des technologies visuelles dans le projet épistémologique visant à produire des observations libérées des déterminations liées au point de vue humain, voir Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivity* (New York, Zone Books, 2007). Cette étude d'atlas scientifiques établis entre le XVII^e siècle et nos jours observe au milieu du XIX^e la mécanisation croissante des méthodes de production des images. Elle l'associe à une volonté de libérer la recherche scientifique de l'intervention du génie scientifique, toujours à la recherche de représentations systématisantes et archétypales, pour produire, autant que possible, une image sans point de vue, « a view from nowhere » (*ibid.*, p. 51).

aussi, un discours. L'objectif est convoqué non pour la transparence de ses lentilles mais pour le traitement du visible qu'il implique : au-delà de la captation par le dispositif optique, le cadrage et le montage de l'image mettent en jeu, dans la narration, un lexique et une syntaxe de la représentation visuelle.

Les effets de cadrage et de montage sont directement liés, dans *Time's Arrow*, au paradigme filmique invoqué par le narrateur pour donner sens à sa situation. Ainsi les premières pages du roman, très difficiles à suivre, trouvent une première clef dans le détour cinématographique proposé par le narrateur : « It just seems to me that the film is running backwards » (*TA*, 16). C'est en concevant le défilement inversé d'une bobine de film que l'enchaînement incompréhensible des premières scènes – du décès du personnage par crise cardiaque à son effondrement après une journée de jardinage, en passant par le service de réanimation de l'hôpital¹ –, commencent à prendre sens. Cette spécificité de montage est en outre associée à la contrainte forte du cadrage. En effet le point de vue ne s'explique qu'à comprendre la posture du narrateur comme celle d'un spectateur impuissant à diriger l'appareil de captation et de projection que constituent les yeux et l'imagination de Tod. C'est ainsi qu'il se présente par la suite, spectateur des cauchemars du personnage : « I just settle back, with some apprehension, admittedly, and give witness to the late show screened by Tom's head » (*TA*, 54). Les images traumatiques qui hantent le personnage se projettent sur ses paupières comme un film. Le narrateur ne peut refuser sa position d'observateur ; il ne connaît que la veille, comme il le précise lui-même au cours d'une autre nuit : « naturally I'm still here: even in the darkness I keep a watch upon the world » (*TA*, 77), cette contrainte expliquant son appréhension quant à ce qui va se présenter. Le parti pris narratif et structurel se donnant à lire via le paradigme filmique, le lecteur est à son tour mis en position de spectateur : il lui revient de donner figure aux événements en prenant ce détour. L'allusion au montage inversé, première référence claire au cinéma, intervient en réponse à une question qui interpelle le lecteur tout en associant, métaphoriquement, vision et cognition : « How do you figure *that*? » (*TA*, 16). L'explication apportée remote l'usage du verbe « figure », et pointe la responsabilité qui nous incombe pour comprendre le roman : comme le narrateur, il nous faut nous *figurer* ce qui est narré, et l'appréhender visuellement – non comme une série d'impressions sensibles, mais comme un ensemble d'images cadrées et montées selon une logique qui contrarie nos attentes.

Les questions du cadrage et du montage occupent également une place centrale dans le

¹ À l'ouverture du roman le narrateur se trouve allongé en milieu hospitalier et entouré par des médecins. Les pages suivantes marquent le retour de ses sensations, dans le côté gauche puis dans le côté droit. Alors qu'il commence à se sentir mieux, trois brancardiers font irruption dans sa chambre, le transportent jusque dans un jardin, et lui appliquent un défibrillateur. Ayant perdu connaissance, il se réveille avec dans une oreille le bruit d'une bouteille qu'on débouche.

discours narratif de *Clear*, où le traitement supposé des images met systématiquement en péril la tentative par David Blaine de se présenter entièrement et sans aucun trucage au public. Adair ouvre le roman par une typologie des différents angles de vue offerts aux spectateurs, séparant « insiders » et « outsiders » de part et d'autre du périmètre de sécurité, et déterminant des postures spectatoriennes qui sont autant de façons de penser le voir. Son analyse psychologique du public, combinée avec une étude topologique de l'événement, conditionne notre attention particulière aux perspectives qui s'offrent depuis le bout du pont¹, les bancs qui l'entourent² et les marches qui permettent son accès³, ou encore depuis les bâtiments proches. La multiplication des angles de vision contribue à rappeler la captation matérielle et symbolique de la performance : les paires d'yeux sont relayées par des appareils photographiques et caméras, les « insiders » devenant eux-mêmes des figurants pour les producteurs de la chaîne de direct Sky et pour le réalisateur Harmony Korine⁴. Passant d'un spectateur et d'une interprétation à l'autre au fil des discussions sur Blaine, le roman se structure autour des différentes perspectives adoptées, par les interlocuteurs d'Adair, et par le narrateur lui-même à chaque retour vers la boîte en plexiglas. C'est bien un montage de différents points de vue que la composition narrative finit par élaborer, qui nous alerte quant au montage de toute prise de vue « directe », et nous rappelle avant de se clore le caractère artificiel de l'ordre dans lequel les images se présentent. Vers la fin de la performance, après des semaines de couverture en direct, Adair voit apparaître à la télévision des images plus anciennes : « I'm staring at Blaine. Blaine on *TV*. [...] Must be old footage. Because he's so much *fatter* » (C, 324). L'insistance sur l'adjectif, qui nie le processus du jeûne, préfigure ce qu'Adair présente par la suite comme le démontage de la performance par les médias qui l'ont fait voir, ces derniers suscitant en dernière instance une forte suspicion quant au spectacle du performeur et à son ambition de transparence⁵.

Dans la seule section de *Cloud Atlas* narrée à la troisième personne : « Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery », le détour par l'objectif tend aussi à mettre en valeur cadrage et montage dans le traitement de la perspective. Parmi les six narrations emboîtées du roman, la

¹ « On the right-hand side (at the southern end of Tower Bridge) is one of the best views available (Blaine is at eye level, here, but about twenty-five yards away) » (C, 60).

² « (I didn't mention the benches yet, did I? Well they're situated at the base of the bridge, side-on to the embankment wall, slightly out of the way; and while the view of Blaine's isn't all it might be from here – because of the angles, etc – he's still moderately visible from this particular corner) » (C, 65).

³ « Some Outsiders like to sit on these steps [...] If they've brought along a sleeping bag, or a bottle of wine (as they often do), then it's almost like they perceive their slightly-raised selves as part of the drama. This is my show now, see? This is my life. This is me » (C, 58).

⁴ À l'intérieur du périmètre d'accès, être spectateur c'est aussi se soumettre à l'œil de la caméra : « The Insiders must legally submit to being filmed (like I said before), both by the maverick Korine and by the TV people at Sky (who have a million dollar deal and access to Blaine 24 hours a day) » (C, 60). Le film de Korine est intitulé *David Blaine. Above the Below* (Channel 4, 2003).

⁵ « On the BBC radio news, in the morning, they say 'Illusionist David Blaine has left his perspex box after forty-four days and nights with apparently no food of any kind.' Apparently. Couldn't even give him that » (C, 343).

seule qui n'a pas recours à la première personne est aussi la première à s'adosser explicitement à une référence cinématographique. Ainsi le jeu sur le décalage d'information propre au genre du thriller s'ancre systématiquement dans le traitement du point de vue, la troisième personne construisant pour finir un objectif ou « camera eye » qui ne se laisse pas du tout oublier, mais attire au contraire notre attention sur ces écarts de perspective. La technique de cadrage entre en jeu notamment lorsque la narration travaille à intégrer des éléments volontairement visibles pour le lecteur mais pas pour le personnage. L'apparition de ce que le protagoniste *ne voit pas* crée, à plusieurs reprises, un effet similaire à un jeu de caméra sur la profondeur de champ. Dans le mouvement de la phrase, on voit alors l'objectif se déplacer, comme en un panoramique, pour suivre le personnage et aboutir à un motif visuel repéré précédemment par le lecteur. C'est le cas lorsque Luisa passe à côté du casier où Sixsmith a déposé son rapport, le numéro du casier se rappelant à nous par sa graphie particulière : « 'You're a very special person, Megan,' Janice from Esphigmenou, Utah, assures Luisa as they part in the hotel lobby. 'You're a very special person, Janice,' Luisa replies, and returns to the parking level, passing within ten yards of locker No909 » (CA, 117). Le décalage se reproduit, encore lié à un effet tantôt panoramique, tantôt de profondeur de champ, lorsque la présence de la Chevrolet de Bill Smoke signale au lecteur un danger imminent, ignoré par le personnage. Devant l'immeuble de Luisa, on voit la voiture passer au moment où le personnage entre dans le bâtiment à l'arrière-plan : « Luisa Rey doesn't see the dusty black Chevy coasting by as she enters her apartment building » (CA, 121). Plusieurs centaines de pages plus loin, devant la banque où elle pense récupérer le dossier de Sixsmith, le signe menaçant est fixe, garé dans un coin du plan : « Luisa doesn't notice the battered black Chevy parked across the street » (CA, 436).

Parfois encore l'ironie dramatique se construit dans le montage des images, comme lors du départ d'Isaac Sachs en avion :

Isaac Sachs looks down on a brilliant New England morning. Labyrinthine suburbs of ivory mansionettes and silk lawns inset with turquoise swimming-pools. The executive-jet window is cool against his face. Six feet directly beneath his seat is a suitcase in the baggage hold containing enough C-4 to turn an airplane into a meteor. (CA, 408)

Le passage du paysage perçu par Sachs à la bombe située sous ses pieds se fait sans indication explicite de son ignorance (ce qu'assurerait une formule de type « Little did he know that... »), par la simple juxtaposition d'images fonctionnant comme des plans. La mention du hublot permet la transition d'un élément visible à un autre, invisible : la fenêtre attire notre attention sur ce qui est offert à la vue du personnage, par contraste avec ce qu'il nous est réservé de voir et de savoir. Plus tôt, le montage de scènes en focalisation interne nous laisse entrevoir l'issue fatale réservée à Rufus Sixsmith. Lorsqu'après un dîner ce dernier rentre dans la chambre où il doit passer une

dernière nuit avant de s'envoler pour le Royaume-Uni, pour publier son rapport sans risque de représailles par la société HYDRA, il lutte contre sa crainte qu'un intrus l'attende : « The curtains of his room blow in as he opens the door. He calls out, 'Who's in here?' *No-one. No-one knows where you are* » (CA, 113). Mais cette assurance est immédiatement suivie d'une séquence focalisée par le tueur à gages, qui nous confirme sa présence – « Bill Smoke watches Rufus Sixsmith leave his hotel room, waits five minutes, then lets himself in » (CA, 113). Le montage opère un décalage dans le temps comme dans la focalisation : il joue de l'analepse en plus du changement de point de vue¹. Avec le tueur, on revoit ainsi Sixsmith quitter sa chambre pour aller dîner. La victime et ses dernières pensées nous échappent, ses derniers instants étant présentés par le biais de son assassin :

Sixsmith shuffles into the bedroom [...] Smoke sights his prey through the door crack. Sixsmith flumps on to the bed. The assassin visualizes the required motions [...] The body of Rufus Sixsmith falls back, as if he has curled up for a post-prandial nap. (CA, 114-5)

Les fenêtres, miroirs et objectifs qui interviennent dans le récit matérialisent le travail de la perspective. Extérieurs au sujet mais déterminants dans le fonctionnement de son point de vue, ils signalent les effets de détermination culturelle à l'œuvre dans la perception. Dans la mesure où leur présence procède d'un jeu sur les métaphores quotidiennes associant voir et cognition, ces objets nous rappellent que le savoir procède de la vue, que le sens se construit dans et par les sens – que la langue du récit, pas plus que la langue quotidienne, ne saurait s'affranchir des conditions matérielles de notre existence. Mais parce que les métaphores sont des images *verbales*, que les dispositifs se construisent ici dans et par les mots du récit, ils nous rappellent aussi que la vue, en tant qu'elle participe du sens, ne passe pas outre cette part de notre expérience visuelle que constitue notre rapport à l'écrit.

I. A. 3. Vision et interprétation : quand voir, c'est lire

En étudiant le rôle fondamental que les métaphores étaient amenées à jouer dans la cognition, Lakoff et Johnson s'attachaient à défaire la distinction supposée entre langue « propre » et langue figurée. Leur approche se refusait à écarter comme non-pertinentes les images, mais y voyait au contraire des signes du travail du sensible dans la langue : supposant ainsi une intelligence des sens, elle s'inscrivait dans une tradition de pensée empiriste dont on peut retracer le trajet, de l'analyse du sujet sensible par les lumières britanniques aux études

¹ Cet effet de montage, propre à susciter le suspense par l'ironie dramatique qu'il engendre, est repéré dans la tradition cinématographique et en particulier pour sa place dans le genre du thriller. On pense à l'usage qu'en fait Stanley Kubrick dans *The Killing* (United Artists, 1956), où la narration procède par prolepses et analepses allant jusqu'à des recoupements, les mêmes scènes apparaissant sous un angle nouveau.

cognitives de la psychologie contemporaine – on pense au travail de Rudolf Arnheim sur les enjeux de la perception, et à son analyse des « concepts » à l'œuvre dans notre expérience visuelle¹.

Pour les linguistes attachés à défendre la pertinence des « métaphores conceptuelles », les structures cognitives prennent forme précisément dans ce que la langue a de figuratif. Les métaphores restent, cependant, des images verbales : si elles rendent le monde visible, il semble que, faisant émerger dans la représentation verbale des concepts inscrits dans la perception, elles le rendent *lisible*. Pour Rudolf Arnheim, la représentation verbale ne sert la pensée que dans la mesure où elle s'ancre dans un matériau perceptif – « human thinking cannot go beyond the patterns suppliable by the human senses »² – et les mots eux-mêmes manifestent la façon dont nous pensons dans et par les sens. Pourtant la langue joue un rôle fondamental pour faire émerger et pointer les concepts perceptuels, permettre leur stabilisation et leur enchaînement logico-syntaxique. Ainsi les médias verbal et visuel coopèrent. La distinction qu'Arnheim opère entre sensation et perception, cette dernière procédant d'un effort constant d'exploration, de focalisation, et d'ajustement à l'environnement visuel, présente bien l'intelligence de la vision comme une faculté à lire ce qui nous entoure. Le déplacement de l'œil, l'ignorance des détails ne devant pas attirer notre attention, l'élaboration d'un ordonnancement qui donne sens à ce qui est vu sont autant d'éléments qui entrent en résonance avec la gymnastique visuelle particulière de la lecture³. C'est ce que semble confirmer l'étude neurologique des pathologies liées à la vision. Dans les différentes formes d'agnosies visuelles, la tension entre l'acuité sensorielle et la cécité

¹ Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1969). La thèse de l'ouvrage consiste à remettre en question la distinction radicale qu'on voit trop souvent formulée entre perception et pensée. Il s'agit de montrer que les opérations cognitives couramment regroupées sous le terme de « pensée », telles la sélection, l'exploration active, la simplification, l'abstraction, ne sont pas l'apanage des processus mentaux mais constituent une partie fondamentale de la perception elle-même : « almost every act of perception involves subsuming a given particular phenomenon under some visual concept – an operation most typical of thinking » (*ibid.*, p. 90). Ainsi la pensée se construit notamment dans et par la perception visuelle : « No thought processes seem to exist that cannot be found to operate, at least in principle, in perception. Visual perception is visual thinking » (*ibid.*, p. 14). Si la perception participe de la formation de sensations, elle ne s'y résume pas mais met en jeu des « concepts perceptifs », ou « percepts » : « perception consists in fitting the stimulus material with templates of relatively simple shape, which I call visual concepts or visual categories » (*ibid.*, p. 27). L'image optique projetée sur la rétine peut se concevoir comme l'enregistrement mécanique d'un champ visuel, mais ce n'est pas le cas du percept visuel lui-même, qui relève de l'identification de caractéristiques structurelles de l'image optique.

² *Ibid.*, p. 233.

³ Pour une analyse neurologique des processus cognitifs de sélection à l'œuvre dans la lecture, en particulier la nécessité de faire l'économie de certaines variations perceptives, voir Stanislas Dehaene, *Reading In the Brain: The New Science of How We Read* (New York, Penguin, 2009), p. 20 sq. Il ne s'agit évidemment pas pour nous de rabattre les processus de la perception visuelle en général sur ceux qui sont mis en œuvre dans la lecture. L'alexie pure, trouble neurologique qui affecte la capacité d'un sujet à reconnaître les signes verbaux, n'est pas nécessairement associée à d'autres formes d'agnosie visuelle : l'aire cérébrale en charge de la lecture (aire occipito-temporale ventrale de l'hémisphère gauche, désignée par Dehaene comme la « boîte aux lettres » du cerveau) occupe une portion spécifique du cortex visuel. Il reste important de noter, cette réserve émise, que la spécialisation de cette aire vers la lecture tend à recycler et à réagencer ses connexions avec d'autres parties du cortex différemment impliquées dans le travail cognitif. La pratique de la lecture influe donc en partie sur nos conditions de perception dans le reste de notre vie.

effective¹ des sujets semble bien signaler, à travers l'incapacité à reconnaître ce qui est là, un défaut de lecture : une incapacité à voir le sens inscrit dans le tissu visuel qui fait notre monde².

Dans *An Essay Concerning Human Understanding*, Locke n'établissait pas une distinction si nette entre sensation et percept³. Mais la métaphore destinée à dire l'intelligence de la sensation associait bien les sens et le sens par l'intermédiaire de la lecture. Ainsi l'esprit était assimilable à une feuille blanche sur laquelle viendrait s'imprimer le contenu de l'expérience⁴, la référence aux caractères et à la technique d'impression manifestant le rôle que l'écriture était amenée à jouer, y compris dans son économie technologique, dans l'appréhension intelligente du monde par le sujet sensible. Ainsi les métaphores manifestent à la fois le résidu de visualité qui persiste dans le discours, et la place de la lecture dans l'émergence de ce que nous reconnaissons comme le visible⁵. De même, la perception visuelle du personnage de fiction participe aussi de son rapport à cette part du monde visible qu'occupe l'écrit – ce qui se manifeste notamment à travers l'intervention de certains dispositifs optiques. Dans *Cloud Atlas*, lorsque Timothy Cavendish tente pour la première fois de s'évader de la maison de retraite où il est retenu contre son gré, le caractère clandestin de son entreprise établit un lien générique avec la section qui l'encadre, consacrée à Luisa Rey. Le contenu du thriller constitue pour l'éditeur un filtre de

¹ Si elle est effective, la cécité engendrée par une agnosie est aussi sélective : suivant l'aire cérébrale affectée, les difficultés à interpréter le contenu sensoriel de la perception seront différentes. C'est ce qui détermine l'existence de différents types d'agnosie. Outre l'alexie pure, ou alexie sans agraphie (où l'incapacité à lire n'affecte la possibilité de reconnaître les mots par voie auditive motrice en traçant les lettres), on pense notamment à la prosopagnosie, qui affecte la capacité à reconnaître les visages, ou encore l'achromatopsie, qui rend impossible la reconnaissance des couleurs.

² Pour une interprétation neurologique de cas d'agnosie visuelle, voir Oliver Sacks, *The Mind's Eye* (New York, Knopf, 2010).

³ C'est d'ailleurs un reproche formulé à son encontre par Arnheim : voir *Visual Thinking*, *op. cit.*, chapitre 6. Locke emploie le terme « idea » pour désigner à la fois le matériau mémoriel et perceptuel. C'est faire fi de la distinction commune entre percept et concept, et pour Arnheim Locke a le tort de ne pas trancher la question du lien entre les idées simples (sensations), les idées complexes (percepts) et les idées abstraites (concepts).

⁴ Voir Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, *op. cit.*, Livre II, chapitre 1. Les paragraphes 2 et 5 en particulier font figurer l'esprit sous la forme d'une feuille vierge, sur laquelle les sensations viennent s'imprimer : le premier paragraphe établit les conditions de départ de l'expérience sensible « Let us then suppose the Mind to be, as we say, white Paper, void of all Characters, without any Ideas » (*ibid.*, p. 104). Le cinquième traite le contenu de la pensée comme autant d'éléments inscrits sur le sujet : « Let any one examine his own Thoughts, and thoroughly search into his Understanding [...] and how great a mass of Knowledge soever he imagines to be lodged there, he will, upon taking a strict view, see, that he has *not any Idea in his Mind but what one of these two* [sensation and reflection] *have imprinted* » (*ibid.*, p. 106. On note le participe passé, « imprinted »).

⁵ Quant au rôle cognitif de l'écriture et de la lecture : on peut à nouveau évoquer l'information rétroactive, par les mots, de la façon dont fonctionne la perception – c'est ce que semble suggérer le travail de Stanislas Dehaene sur la propension du cortex visuel à recycler en partie l'une de ses aires au moment de l'apprentissage de la lecture. Sur un plan anthropologique, on rappellera ici les études du rôle déterminant joué par l'invention de l'écriture dans les structures de pensée occidentales. On se souviendra en particulier des travaux de Jack Goody ("The Consequences of Literacy", in *Literacy in Traditional Societies*, Jack Goody, éd., Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 27-68 ; *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977 ; et plus récemment *The Power of the Written Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000), de Walter Ong (*Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1977 ; *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen, 1982, et "Writing Is A Technology That Restructures Thought", in *The Written Word: Literacy in Transition*, Gerd Baumann, éd., Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 23-50) et de David Olson (*The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994).

lecture : en effet le manuscrit de *Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery*¹ lui a été envoyé plus tôt pour publication. Le rapprochement entre les deux sections opère un dédoublement du point de vue, ironiquement associé aux verres à double foyer utilisés dans le traitement de la presbytie :

I woke myself up in the early hours, put on my dressing-gown and let myself into the dim corridor. (My door had been left unlocked since I began playing possum.) No sound but snores and plumbing. I thought of Hilary V. Hush's Luisa Rey creeping around Swanekke B. (Behold my bifocals.) (CA, 379)

Ici les lunettes du personnages ne signalent pas simplement au lecteur les effets de détermination qui construisent le point de vue. Elles sont à la fois un rappel humoristique de son âge (encore une fois, *eye/I* n'échappe pas au passage du temps) et une indication que le texte constitue lui-même une lentille à travers laquelle la perception devient possible. « Voir », ce n'est jamais simplement laisser la lumière traverser cette lentille unique que constitue notre cristallin. Pour tous les narrateurs et focalisateurs de *Cloud Atlas*, voir c'est aussi lire, ou avoir lu, les aventures d'autres protagonistes d'ores et déjà connus du lecteur. Les lectures qui s'imposent comme filtres ne présentent cependant pas toutes le même fonctionnement endogène : parfois une vitre ou un miroir opèrent un décrochement intertextuel du point de vue, comme plus haut certaines scènes prenaient le détour d'autres formes artistiques. Ainsi lorsque Luisa Rey parvient à sortir de sa voiture après avoir été précipitée, au volant, par-dessus le parapet d'un pont, l'éparpillement du dossier qu'elle ne parvient pas à sauver rappelle la dernière scène d'Alice au pays des merveilles² : « The trash-bag is through the window, but as she kicks and struggles Luisa feels a lightening. Hundreds of pages spin free from the vanilla binder, wheeling wherever the sea will take them, wheeling around her, *playing-cards in Alice* » (CA, 407). La vitre, obscurcie sous des mètres cubes d'eau³, n'est plus vecteur de visibilité mais obstacle à la survie du personnage et à l'accomplissement de sa mission. Sa transparence rend plus évidente la plongée de Luisa vers la nuit complète des profondeurs, et son mécanisme d'ouverture lui-même dysfonctionne, et menace de l'enfermer dans l'habitable qui s'abîme : « [Luisa] finds an air-pocked trapped beneath a wind-screen of dark water [...] *Roll down the window*. It inches half-way and jams, *right where it always jams* » (CA, 407). Dans l'apposition « *playing-cards in Alice* », comme dans l'impératif « *Roll down the window* » et la réflexion « *where it always jams* », les italiques matérialisent, selon une convention typographique propre à cette section du roman, la voix intérieure de Luisa. La description évolue ainsi vers ce que voit le personnage : l'exercice incompréhensible de la

¹ Pour plus de clarté, les titres de section du roman seront indiqués entre guillemets. Cependant lorsqu'ils apparaissent dans le discours des personnages, comme des titres de romans ou de films à part entière, nous les signalerons en italiques.

² À nouveau, une certaine tradition visuelle du thriller est aussi convoquée ici – on se rappelle vanité de l'entreprise criminelle de *The Killing*, scellée au moment où la valise de billets centrale dans la dernière partie du film s'ouvre et laisse se disperser l'argent qui fournissait le principal ressort de l'intrigue, et inspirait le titre.

³ La transparence de la vitre ne sert à rien ici, mais laisse au contraire entrer la nuit complète de la mer, avant de s'ouvrir pour permettre l'évasion du personnage.

violence, destiné à préserver le secret d'accords passés entre les industries de l'énergie et de l'armement et le ministère de la défense, se donne à lire comme une parodie de procès où l'accusé est exécuté avant d'être jugé¹. Le jeu typographique doublant le fonctionnement de la référence, la lecture se présente comme filtre matériel pour le regard du personnage. Plus tôt, lorsque la femme de Vyvyan Ayrs proposait de prêter à Robert Frobisher les vêtements de son mari, une scène au miroir organisait un décrochement similaire vers la fiction, et nous invitait à « lire » plutôt qu'à contempler le reflet du jeune compositeur et son rôle à Zedelghem :

'Come to the mirror'. Did so. The woman stood just inches behind me. [...] If we were in one of Emily's breathy novels, the seductress's hands would have encircled the innocent's torso, but Jocasta is a more canny operator. 'You have exactly the same physique Vyvyan had at your age. Bizarre, isn't it?' Yes, I agreed again. Her fingernails freed a strand of my hair that had got caught in the waistcoat. (CA, 67)

L'irréel du présent, supposé invalider la référence à l'univers d'Emily Brontë (« Emily's breathy novels »), est démenti par une superposition de références mythiques et bibliques toutes centrées sur la violence destructrice des rapports amoureux, et qui concorde dans le discours de Frobisher avec les prototypes littéraires constitués par l'article défini : la séductrice, l'innocent. Le miroir ne se contente pas de refléter : il nous impose une grille de lecture. Jocasta est ainsi Jocaste, future maîtresse du protégé d'Ayrs, ce qui alerte immédiatement le lecteur quant aux conséquences que leur relation pourra avoir sur Robert, ainsi projeté dans le rôle d'Œdipe. Mais le personnage féminin évoque également Déjanire, dernière épouse d'Héraclès, dont le geste fatal se rejoue ici alors qu'elle passe à celui qui sera son amant le vêtement de son rival². Le détail de la mèche de cheveux prise dans le gilet l'associe enfin à Dalila, et à nouveau il semble que la vérité ne sera révélée à Robert qu'au prix de ses yeux³.

La dépendance réciproque de la perception visuelle et de la lecture, inscrite dans le fonctionnement d'un dispositif optique, constitue l'un des ressorts essentiels de la narration dans *Clear*. Ainsi la succession des points de vue autour de la boîte est le corollaire littéral des structures cognitives et culturelles propres aux interlocuteurs d'Adair, les personnages offrant chacun une interprétation de Blaine fondée sur des lectures antérieures. L'échec de l'entreprise de transparence et l'incapacité du performeur à se présenter à son public hors de toute médiatisation s'explique par cette sur-détermination discursive. La perception est médiatisée par l'histoire

¹ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, in *Alice in Wonderland*, op. cit., p. 1-101. Voir le dernier chapitre, où Alice trouve tellement à redire aux méthodes employées dans le système judiciaire du pays des merveilles qu'elle finit par reconnaître leur condition de cartes à jouer et par s'éveiller de son rêve.

² Dans le mythe, Déjanire, dernière épouse d'Héraclès, provoque la mort du héros en lui offrant la tunique de son rival, le centaure Nessos. Ce dernier, en mourant sous les flèches d'Héraclès pour avoir tenté d'abuser de Déjanire, indique à cette dernière que le vêtement, trempé dans son propre sang et celui de l'hydre de Lerne, lui garantira la fidélité absolue de son mari. La tunique est en fait empoisonnée, et faute de pouvoir l'ôter le héros se suicide à la suite de sa femme, en se jetant sur le bûcher funéraire.

³ On se souvient que les Philistins, ayant arrêté Samson après que Dalila a coupé sa chevelure enchantée, lui crèvent les yeux.

individuelle de personnages lecteurs et spectateurs et leur discours de plus ou moins bonne foi. En outre, elle produit une double médiation critique, dans le récit d'Adair et dans les conversations qui ponctuent ce dernier. Le roman se construit ainsi autour de fictions interprétatives : de la lecture post-coloniale de Solomon, colocataire d'Adair, à l'interprétation esthétisante de sa petite amie Jalisa, des élaborations psychanalytique et post-capitaliste proposées par Adair lui-même à la lecture messianique, allégorique que produit son amie Bly. D'une interprétation à l'autre, le narrateur est porté par des lectures qui modifient son champ de vision. Ainsi chaque nouvelle compréhension de la performance est métaphoriquement désignée comme un angle de vue nouveau, et associée à des textes spécifiques – c'est le cas notamment après la première conversation d'Adair avec Jalisa, qui conduit le narrateur à lire la nouvelle de Kafka « Un artiste de la faim » et *Si c'est un homme* de Primo Levi. Ce que Jalisa appelait « l'angle juif » – « [t]he whole Jewish angle » (C, 82) – ouvre à Adair, et au lecteur qui accompagne son cheminement intellectuel, une nouvelle perspective, ainsi qu'il le dit lui-même à Solomon : « It's given me a whole new perspective on this stuff » (C, 164). Aucun filtre de lecture ne s'impose comme clef ultime de compréhension, mais leur multiplication inévitable rappelle au lecteur l'incapacité des spectateurs à ne voir que Blaine dans la boîte en plexiglas : lorsqu'on lève les yeux sur lui, c'est toujours en lecteur de Kafka, de Primo Levi, ou de Blaine lui-même.

L'inter-dépendance des médiums visuel et verbal fournit enfin les conditions d'élaboration de ce dispositif optique très particulier qu'est le narrateur spectral de *Time's Arrow*. La lisibilité du roman n'est rendue possible, on l'a vu, que par le détour de la référence filmique. Pour devenir simple témoin des agissements de Tod, le narrateur doit être placé en position de spectateur, la narration rappelant sans cesse le fonctionnement de la machine optique qui lui ouvre un point de vue sur le monde. Cependant le défilement de la « bobine » à l'envers, qui consacre l'exception ontologique du narrateur à travers sa remontée dans le temps, ne peut se dire que par le discours. Le spectacle inversé des scènes, offert tel quel à un narrateur humain, ne suffirait pas : l'inversion y serait consciente et son effet systématiquement sapé, contrebalancé par la voix narrative¹. Ce qui donne au remontage toute sa force de déstabilisation, c'est bien la réinterprétation, le récit et la description par le narrateur de tout ce qu'il voit dans l'ordre où il le voit, et dans l'ignorance ou oubli d'un temps qui aurait pu un jour s'écouler dans l'autre sens².

¹ C'est ce qu'indique le fonctionnement de ce motif dans le roman de Kurt Vonnegut *Slaughterhouse-Five* (1969, Londres, Vintage, 1991) : lorsque le narrateur voit s'inverser le processus de destruction d'un bombardement, c'est en rembobinant un reportage. L'effet d'étrangeté est en partie gommé par une forme de distance, le narrateur maniant simplement le dispositif familier de la bande filmique.

² En cela, l'indication initiale du narrateur, « It just seems to me that the film is running backwards » (TA, 16), apparaît bien comme une recette donnée au lecteur pour appréhender le roman, et non comme une véritable solution à la condition critique du narrateur. Malgré cette intuition, en effet, le sens « original » de défilement reste inaccessible au narrateur. Ce dernier est donc contraint de nous présenter les choses comme elles se

Sans voix narrative, le caractère inconcevable d'une expérience phénoménologiquement impossible serait oublié, et semblerait ne procéder que d'un simple jeu cinématographique, un artifice de composition sans aucune conséquence ni sur les moyens de la représentation ni sur notre position de lecteur. C'est par le décalage ouvert entre le déroulement du discours, récit dans lequel le narrateur tente de prêter un sens à ce qu'il voit, et le retournement du temps dans le point de vue, qu'*Amis* atteint notre capacité à comprendre et à lire, et brouille ainsi notre rapport à l'écrit pour mieux dire l'histoire, à rebours mais aussi à l'endroit.

La tension entre vision et déchiffrement est au cœur de la condition du narrateur-focalisateur, mais aussi propre à la figure de ce sujet perdu entre visibilité et opacité avec lequel ce chapitre s'est ouvert. C'est selon cette tension que la voix narrative de *Time's Arrow* formule l'espoir d'échapper à sa condition solipsiste :

We all think that everyone else lives in fortresses, in fastnesses: behind moats, behind sheer walls studded with spikes and broken glass. But in fact we inhabit much punier structures. [...] You can just stick your head under the flat of the tent and crawl right in. If you get the okay. So perhaps escape is possible. Escape from the – from the indecipherable monad. (*TA*, 47)

L'inaccessibilité du sujet à l'autre et son enfermement se disent dans la façon dont il se dérobe à la vue, dissimulé par des murs solides, protégé par un verre non plus transparent mais coupant. Même abrité par une simple toile de tente, le sujet est masqué, ce que nous rappelle l'étymologie du verbe promettant sa libération : « escape », c'est aussi se débarrasser d'un vêtement couvrant, ôter ses oripeaux¹. Mais la visibilité auquel il aspire ne correspond pas à une simple mise en lumière : ce qui fait l'opacité de la monade, c'est son caractère indéchiffrable. Se dévoiler, pour le sujet, ce serait donc devenir lisible pour l'autre. Dans cet espoir de transitivité, de communicabilité pour le sujet percevant, un nouvel enjeu optique se dessine, qui interroge la transparence du signe lui-même. Lire, serait-ce permettre à la lumière de passer là où la visibilité « brute » nous reste opaque ?

I. B. Le tain de la représentation : la fiction, entre vitre et miroir

Dans le jeu des métaphores visuelles, la question de la lisibilité des énoncés intervient comme un pendant à celle de la visibilité du sujet. Pour le sujet de l'expérience, le problème du lien entre vue et sens était traversé par les notions de transparence et de réflexivité. De la même façon, la possibilité pour le discours de produire du sens est mise en question, dans l'histoire de la linguistique, par un modèle optique du signe qui pointe tantôt sa transparence référentielle, tantôt

présentent à lui, et c'est à nous que la responsabilité de l'inversion incombe.

¹ Voir à cet égard, « escape, vb. », *OED* (www.oed.com, consulté le 3 décembre 2014).

sa tendance à se réfléchir, à se présenter lui-même en tant qu'il est signe¹. Le rapprochement de ces deux interrogations est clairement énoncé dans nos romans : les rêves d'une visibilité et d'une lisibilité parfaites y sont associés. La langue, paradoxalement, incarne la possibilité de *ne pas dire*. En ce sens elle signale à la fois l'impénétrabilité du sujet, qui peut détenir un secret s'il le veut, et une issue possible à l'isolement que suppose cette condition – l'ambition de clarté étant ainsi étendue du sujet lui-même au médium de communication et de représentation qui s'impose entre lui et le monde. Dans *Gut Symmetries*, l'espoir d'ouvrir le sujet à l'autre repose dans l'ouverture d'une conversation dont le sens reste dissimulé, masqué par l'opacité du signe :

Am I vain enough to assume you will understand me? No. [...] Hand in hand through the nightmare of narrative, the neat sentences secret-nailed over meaning. Meaning mewed up like an anchorite, its vision in broken pieces behind the wall. And if we pull away the panelling, then what? Without the surface, what hope of contact, of conversation? How will I come to read the rawness inside? (*GS*, 25)

Dans la comparaison entre signification et ermite, le sujet et le sens de son discours sont présentés comme ce qui se refuse à nos yeux, l'économie visuelle du passage s'offrant dès lors comme formulation d'un paradoxe : l'image, la vision ne servent à penser le narrateur et ce qu'il dit que dans la mesure où elles sont en miettes, et inaccessibles au regard. Pour autant la surface qui obture le champ de vision est nécessaire : sans elle, j'aurais accès à une intimité crue que je ne suis pas à même de comprendre – il me faudrait toujours déjà la *lire*. C'est grâce à l'écran que le discours ne peut que dresser entre moi et le monde que je peux espérer, malgré tout, établir un contact avec lui. Le passage laisse comprendre à la fois l'enjeu que représente l'idée d'une langue transparente, d'une surface ou d'un écran qui permette la meilleure lisibilité possible, et son caractère utopique. S'il s'agit systématiquement de remettre en question l'efficacité opératoire et l'univocité des métaphores visuelles, ce sont bien elles que les dispositifs optiques de la fiction convoquent pourtant encore et encore, pour mieux les faire travailler. C'est ce qu'on peut déduire de la conversation entre Adair et Aphra quant au message inscrit par David Blaine sur les parois de sa boîte. Tracés dans la condensation – ou peut-être grâce à un baume à lèvres ? –, et retouchés avec attention tout l'espace d'un après-midi, les mots du performeurs nous parviennent déformés : répondant à l'interrogation d'Adair, « 'And what did it say?' » (*C*, 178), Aphra n'en donne qu'un compte-rendu vague : « 'I can't remember exactly, but something about how he didn't consider himself to be a member of any particular nation or creed [...]' » (*C*, 179). Le sens du message, auquel le performeur a vainement tâché de ramener ses spectateurs cet après-midi là, a échoué à se transmettre : ils ont continué à manifester leur solidarité en agitant leurs drapeaux américains. L'affirmation ne semble finalement avoir valu que pour Blaine lui-même, dans la mesure où elle lui fournissait une chose sur laquelle focaliser son attention – « It gave him

¹ Sur cette question voir Récanati, *La Transparence et l'énonciation*, *op. cit.*

something positive to focus on » (C, 179) –, le geste pointant le message (« He just kept turning and pointing at the message he'd written », C, 179) s'assimilant pour finir, faute d'une quelconque efficacité, à la retouche constante qui a présidé à son élaboration. Dans cette monstration du message, incapable de transmettre une signification, Nicola Barker propose une réflexion ironique sur la transparence en tant qu'elle relève, ici, de la matérialité du signe lui-même. Une écriture faite d'eau ou de baume transparent, c'est pour finir une écriture qui produit les conditions de sa propre inefficacité dans le champ de la signification : à vouloir être transparent, on s'efface au point de perdre visibilité et lisibilité.

Dans son interrogation des métaphores quotidiennes par lesquelles nous pensons la langue, la fiction contemporaine s'adosse à des siècles de réflexion sur les moyens de la représentation, pendant lesquels il fut fait recours à des métaphores visuelles et dispositifs optiques, souvent de façon contradictoire. C'est cette réflexion qui est remise en jeu dans les romans de notre corpus, lorsque ces derniers interrogent à nouveaux frais le double régime de visibilité des mots qui en constituent les pièces élémentaires.

Au cœur de l'usage critique des métaphores visuelles, le dispositif du miroir emblématise ce que Récanati désigne, dans *La Transparence et l'énonciation*, comme le « paradoxe du signe » – à savoir la nécessité, pour comprendre ce qu'on lit, de « faire abstraction du signe, de la chose représentante, pour accéder à ce qu'elle représente »¹. Pour saisir le sens, « on doit faire comme si le signe n'existait pas, on doit le traiter comme rien. Le signe doit être à la fois présent et absent pour représenter la chose signifiée »², les deux phases de présence et d'absence étant pensées comme opacité et transparence, illisibilité et lisibilité du signe. La notion de réflexivité travaille à défaire l'opposition trop simple entre ces principes polarisés : assimilée tantôt à l'un tantôt à l'autre, elle constitue un rappel de leur imperfection. Ainsi suivant ce que le miroir est supposé réfléchir, du monde ou des moyens de la représentation elle-même, il est tour à tour assimilé à une fenêtre sur le monde ou à une figure d'opacité auto-référentielle. On peut à cet égard se pencher sur deux appréhensions critiques de la représentation métaphorique associant mot et miroir, correspondant à deux conceptions de ce que sont la visibilité et la lisibilité du signe.

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*³, Jean-Paul Sartre assimile la réflexivité du mot à une opacité qui le coupe du monde. Analysant ce matériau spécifique à la littérature qu'est la langue, il nous rappelle que le principe de fonctionnement du signe repose sur sa propre transparence, au point que si je veux faire d'une chose un signe, et « parler », par exemple, avec des roses, je ne

¹ Récanati, *La Transparence et l'énonciation*, op. cit., p. 17.

² *Ibid.*, p. 17. Récanati nous rappelle que ce paradoxe de la présence-absence du signe traverse toute l'histoire de la littérature depuis l'âge classique – c'est dans cette histoire que les écritures contemporaines s'inscrivent aussi en remettant cette question en jeu.

³ Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce qu'écrire ? », in *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Situations II* (1948, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1975), p. 59-85.

peux le faire que si « j'ai cessé de les voir comme roses : mon regard les traverse pour viser au delà d'elles cette vertu abstraite ; je les oublie [...] je ne les ai même pas perçues »¹. Une différence s'établit ici d'emblée entre le regard que l'on porte sur la chose et celui qu'on porte non sur mais *à travers* le signe : ce dernier n'est pas fait pour être vu mais pour être traversé. Tout ce qui est visible n'est donc pas lisible, et on pourrait même avancer que ce qui semble par excellence lisible et intelligible – le signe – l'est justement parce qu'il se fait *invisible*, vitre transparente. Pourtant l'ambiguïté du signe, qui « implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa *réalité* et le considérer comme objet »², conduit Sartre à établir un contraste entre praticiens de la langue : « l'empire des signes, c'est la prose ; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique »³. Le poète ne se sert pas des mots comme de signes : il les considère comme des choses, là où pour le prosateur les mots sont des outils dont il peut se servir et qu'il peut jeter lorsqu'il n'en a plus l'usage. Tandis que le mot-signe est un instrument métaphoriquement assimilable à une vitre, le mot-objet de la poésie fonctionne dans le texte de Sartre comme un miroir. C'est ce que manifeste la description des attitudes du prosateur et du poète, de leur posture par rapport à leur matériau. « Le parleur est *en situation* de langage, investi par les mots ; ce sont les prolongements de ses sens, ses pinces, ses antennes, ses lunettes ; il les manœuvre du dedans, il les sent comme son corps, il est entouré d'un corps verbal dont il prend à peine conscience et qui étend son action sur le monde »⁴. Dans la mesure où « c'est dans et par le langage conçu comme une certaine espèce d'instrument que s'opère la recherche de la vérité »⁵, le programme offert au prosateur est celui d'une *Dioptrique* : pour trouver la vérité, il lui faut faire usage d'un « verre transparent » comme celui des lunettes de Descartes – en l'occurrence, la vitre que représente le mot comme signe. À l'opposé, « [l]e poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrât d'abord la parole comme une barrière »⁶. L'assimilation du mot-objet au miroir se profile ici à travers le paradigme de l'inversion⁷ – séparé du monde des hommes, le

¹ *Ibid.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ Sartre, « Qu'est-ce qu'écrire ? », *op. cit.*, p. 65. Cette évocation de la fonction utilitaire du langage n'est pas sans rappeler la démarche de Descartes dans *La Dioptrique* (1637, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1991). On se souvient que ce dernier y évoquait les « verres », machines destinées à améliorer la machine naturelle de notre corps – les mêmes « lunettes » qu'on trouve dans le propos de Sartre. Le mot figure ici comme un verre de lunette, prolongement de notre œil qui nous permet de mieux voir et de mieux comprendre le monde – la conception du signe qui se dessine ici est fondamentalement cartésienne dans l'herméneutique qu'elle suppose.

⁵ Sartre, « Qu'est-ce qu'écrire ? », *op. cit.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ Passant, plus bas, de la poésie à la prose, Sartre résume ainsi le mouvement de sa démarche : « Nous avons assez vu le langage à l'envers, il convient maintenant de le regarder à l'endroit » (*ibid.*, p. 70). Lire l'article lui-même, c'est ainsi adopter des points de vue différents, et nous prêter à ce jeu entre deux regards portés sur le mot – celui qui le voit comme objet, qui regarde la vitre non pour voir à travers mais pour elle-même, et celui qui la traverse pour atteindre la signification vers laquelle il fait signe.

poète est passé de l'autre côté du miroir. Il ne saurait se servir du signe comme d'une vitre donnant sur le monde : incapable de traverser le mot, il voit en lui « l'image » d'un des aspects du monde, qui ne le jette pas hors de lui-même et au milieu des choses – tel ceux du prosateur – mais s'offre à lui pour saisir, comme en un miroir, une réalité qui lui échappe. « Bref, le langage tout entier est pour lui le Miroir du monde »¹.

C'est une tout autre conception du « miroir » linguistique que nous propose Philippe Hamon dans *Du descriptif*². Le dispositif réflexif y est pris comme métaphore de transitivité et facteur de parfaite lisibilité, permettant au lecteur de voir un univers fictionnel par transparence, à travers les signes qui le composent. Il appartient à ces métaphores théoriques qui définissent l'œuvre d'art comme fenêtre ouverte sur la création, mise en spectacle illusionniste et réaliste du monde. Le miroir qui renvoie au personnage son portrait ou la porte qui encadre une scène ne sont que des variantes de la fenêtre qui encadre et introduit un paysage – tous permettent d'allier visibilité et lisibilité, le dispositif optique introduit conférant à ce qui suit une intelligibilité totale.

La contradiction qui oppose ici le miroir comme objet visible, image d'un signifiant opaque et illisible, et le miroir comme outil de transitivité visuelle, où visibilité et lisibilité coïncident dans l'usage d'un signe « transparent », ne doit pas nous faire renoncer à examiner ces métaphores. Selon Récanati, « ce genre de paradoxe ne doit pas être évité à tout prix : il faut plutôt chercher à s'en accommoder, pour saisir la spécificité de cette notion de signe »³. La mise en tension des métaphores manifestant la logique optique du discours critique sur la représentation, il s'agit de comprendre ce que cette dernière permet de saisir de la fiction contemporaine, dans ce qu'elle voit et entreprend de nous faire voir. Dans « Mimésis et description »⁴, Louis Marin nous rappelle que si le caractère double du signe, opaque et transparent, implique une coexistence des deux volets du processus représentationnel, l'histoire de la représentation peut s'appréhender en fonction de la prévalence de l'une ou l'autre phase⁵. Reprenant la définition du dictionnaire de Furetière, il nous rappelle que « représenter », c'est substituer un présent à un absent – ce qui correspond à la structure générale de tout signe, de langage ou d'image – mais aussi exhiber, montrer une présence. Représenter, en ce sens, signifie toujours se présenter représentant quelque chose : toute représentation comprend donc une dimension réflexive – dans la mesure où elle se présente – et une dimension transitive – dans la mesure où elle fait signe vers ce qu'elle représente⁶. Dans l'histoire de la représentation,

¹ *Ibid.*, p. 66.

² Philippe Hamon, *Du descriptif* (Paris, Hachette, coll. « Hachette supérieur », 1993).

³ Récanati, *La Transparence et l'énonciation*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Marin, « Mimésis et description », *op. cit.*

⁵ Chez Sartre la concurrence entre ces deux modalités de la représentation était appréhendée d'un point de vue plutôt synchronique que diachronique, et donnait lieu à des distinctions génériques (entre écriture journalistique et écriture poétique).

⁶ Pointant la pertinence des deux métaphores dans le champ des sciences du langage, Marin fait ici référence à

cependant, l'ambition classique d'une langue et d'un art pictural qui sachent saisir le monde en une taxinomie exhaustive repose pour lui « sur la dimension transitive de la représentation (représenter quelque chose) par oubli de son opacité réflexive et de ses modalités (se présenter) »¹. À l'inverse le XIX^e siècle aurait contribué, notamment à travers sa redécouverte de la peinture flamande du XVII^e siècle², à remettre en cause cette hiérarchie, et à souligner le rôle crucial joué par l'opacité du matériau, même dans une représentation présentée comme « transitive » ou « transparente ». Cette alternance et cette rivalité entre principes visuels de la représentation se jouent pour Marin des frontières entre médias : ainsi « à la mise en travail de la transparence mimétique de la représentation par son opacité réflexive ou présentative, pourrait également correspondre la mise en travail de la transparence représentative du discours descriptif, par ses limites opaques »³.

La contribution que ces métaphores visuelles apportent à la constitution d'une pensée et d'une histoire de l'esthétique semble trouver un répondant dans l'histoire des sciences du langage. C'est ce que suggère l'exploration par François Récanati de l'usage des catégories de transparence, d'opacité et de réflexivité dans le discours linguistique. *La Transparence et l'énonciation* observe ainsi un contraste entre la première philosophie analytique, pour laquelle « [l]a pensée, l'énonciation, l'écriture, en bref : le signe, est transparent par rapport à ce qu'il signifie : ce que le signe est, comme fait, ne compte pas, n'apparaît pas – le signe est plutôt comme l'œil, qui permet de voir les choses, sans appartenir lui-même au domaine du visible »⁴, et la critique de cette approche « représentationnaliste » par les philosophies du « langage ordinaire »⁵. La théorie de la signification défendue par les pensées du discours et de la pragmatique repose sur le principe selon lequel « dans le sens d'un énoncé se *réfléchit* le fait de son énonciation »⁶. À nouveau, transparence et réflexivité s'avèrent éclairer différents moments d'une histoire de la pensée construite sur leur alternance et leur rivalité supposée. Pour le Sartre

l'ouvrage de Récanati.

¹ Marin, *De la représentation*, op. cit., p. 255.

² Marin fait essentiellement référence ici à l'ouvrage de Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

³ Marin, *De la représentation*, op. cit., p. 255.

⁴ Récanati, *La Transparence et l'énonciation*, op. cit., p. 24. La référence à l'œil rappelle ici le lien que les notions de transparence et de réflexivité tendent à établir entre théorie du sujet perceptif et théorie du signe.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 7, je souligne. Récanati indique ainsi que « Les philosophes du langage ordinaire soutiennent donc, à l'encontre de représentationnalisme, une théorie "pragmatique" de la signification, qui repose de façon cruciale sur la distinction, dans le sens d'un énoncé, entre ce qui est dit (ce qui est représenté) et ce qui est montré ou indiqué, et sur la reconnaissance du caractère essentiellement réflexif de l'indication » (*ibid.*, p. 8-9). On note que cette double valence de la langue rapproche cette description linguistique du modèle empiriste de la conscience selon Locke : la perception s'accompagne nécessairement d'une conscience réflexive, « It being impossible for any one to perceive, without perceiving, that he does perceive » (*Essay Concerning Human Understanding*, op. cit., p. 335). Il y aurait ainsi une forme de continuité entre la tradition empirique et la théorie pragmatique, attachées à décrire les modalités « ordinaires » de l'expérience humaine – de l'exercice de la pensée à l'usage de la parole.

de *Qu'est-ce que la littérature*, le style de la prose « doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolis »¹ : il y a lieu de gager que dans des romans écrits à l'ère du numérique, et à une époque où l'on voit des prestidigitateurs jeûner dans des cages de plexiglas, l'intérêt d'introduire ça et là de ces verres dépolis se présente avec une bien plus grande évidence.

I. B. 1. Trouble dans la transparence – épuisement de la métaphore ?

On vient de le voir, notre corpus convoque l'idée utopique d'une communication « transparente » pour mieux manifester, à travers la dimension problématique de cette métaphore, son rôle de mise en travail du signe, et non de simple élucidation de son fonctionnement. Remettant en cause la possibilité pour la langue de se faire entièrement oublier, nos romans engagent un examen de ces métaphores visuelles et soulèvent, plus ou moins explicitement, la question de leur épuisement potentiel. C'est le cas lorsque la structure imbriquée de *Cloud Atlas* met en évidence le genre de ses deux premières sections, pour mieux remettre en cause leur transparence supposée. L'impératif de lisibilité et d'authenticité semble ainsi justifier la méfiance d'Adam Ewing comme de Robert Frobisher, tous deux inquiets que leurs écrits ne tombent entre les mains d'un lecteur indésirable. C'est avec horreur qu'Adam se rappelle avoir laissé son journal sur sa table, à la merci des regards indiscrets : « visible to any drunken sailor who might break in » (CA, 7). D'emblée cette section du récit associe pour nous deux genres pour lesquels la transparence et la portée référentielle du signe présentent un enjeu majeur : narrée sous forme de journal intime, elle nous parvient après un travail d'édition qui l'a transformée en récit de voyage². Cependant le scrupule formulé par Adam quant à la confidentialité de ce document s'explique, un peu plus loin, par une autre caractérisation générique, qui assimile le journal à une confession. Lorsque le narrateur nous confie : « I come to my journal as a Catholick to a confessor » (CA, 18), la fonction documentaire de son récit³ se double d'un impératif d'authenticité beaucoup plus fort encore, dans la mesure où il est régi par une loi non plus humaine, mais métaphysique et transcendante. Une difficulté similaire se présente pour Frobisher, dont les lettres à son ami Sixsmith risqueraient de le démasquer aux yeux de ses hôtes à Zedelghem. La propension de la correspondance à se faire miroir de l'âme, à pénétrer l'intimité du sujet, est confirmée par les précautions du scripteur : « Will seal this envelope now [...] It wouldn't do to leave *these* pages lying around for a certain seventeen-year-old⁴ to find » (CA, 72).

¹ Sartre, « Qu'est-ce qu'écrire ? », *op. cit.*, p. 75.

² Jack Ewing, fils d'Adam, est l'éditeur du journal, comme l'indiquent les quelques notes marginales où apparaissent son paraphe et des allusions à son père.

³ On pense à cet égard aux marques de référentialité que constituent, dans le journal, l'usage de vocabulaire étranger, la description des lieux, et l'explication de l'histoire des peuples et de leur us et coutumes.

⁴ Il s'agit là d'Eva Crommelynck, fille de Vyvyan Ayrs, avec laquelle Frobisher entretient des rapports tendus dans les mois qui suivent son arrivée à Zedelghem.

Pourtant la narration ne laisse pas au lecteur la satisfaction de se sentir en position de témoin privilégié : genres de l'authenticité, le journal comme la lettre tombent sous le coup d'un soupçon qui remet en cause la notion même de transparence. Ainsi Frobisher, décrivant le journal de Ewing, met en doute sa véracité sans pouvoir arriver à une conclusion certaine : « Something shifty about the journal's authenticity – seems too structured for a genuine diary, and its language doesn't quite ring true – but who would bother forging such a journal, and why? » (CA, 64). La structure trop claire de ce que nous avons lu comme un journal intime et récit de voyage semble indiquer un faux à ce lecteur plus soupçonneux, le terme de « forgery » nous renvoyant à la matérialité de l'objet faussaire, dont la langue aurait servi à constituer une fiction plutôt qu'un document authentifiable. L'adjectif « shifty » pointe bien un brouillage, une instabilité du sens dont la référentialité documentaire serait supposée nous préserver. De façon intéressante, la question qui reste en suspens, et qui suggère l'absurdité d'un tel détournement générique, trouve une réponse dans la subversion par Frobisher lui-même de la convention de transparence propre à la lettre. Après avoir prévenu Sixsmith – « I might need you to do another forgery » (CA, 71) – le jeune homme entame la lettre suivante par ces remerciements : « Your tedious letter from my father's 'solicitor' was an Ace of Diamonds » (CA, 72). La pratique de contrefaçon peut s'appliquer aux lettres autant qu'au journal, et elle intervient dans la narration comme un dispositif optique favorisant l'illusion que recherche le personnage. Le coup de poker de la lettre joue sur le rapprochement visuel qui vaut à la couleur carreau d'être appelée « diamant » en anglais¹. À la lentille ou à la psyché de la lettre se substitue une pierre cristalline, dont la valeur se juge bien à sa transparence², mais qui, polie, disperse la lumière en un scintillement de facettes. Ce qui est transparent peut ainsi se faire écran de fumée, tour de passe-passe.

Le soupçon que suscitent ainsi les genres de la transparence est formulé par l'expression d'un doute quant au matériau transparent lui-même. On retrouve les mêmes correspondances dans *Clear*, dont le titre et le sous-titre attirent d'emblée notre attention sur la notion de transparence, et sur son usage comme outil d'appréhension d'un objet littéraire. La mention générique, formule habituellement figée, est assortie ici d'un adjectif : « A Transparent Novel ». Dans le rapprochement des deux pans du titre, la métaphore conceptuelle associant voir et comprendre, sensation et sens, est mise en avant dans toute son ambiguïté ironique : à part à penser la « transparence » de ce roman comme une forme d'évidence peu attirante³, on n'est pas sûr de voir de quoi il s'agit. Le choix de cette image conceptuelle s'explique pourtant très vite

¹ Voir « diamond », *OED* (www.oed.com, consulté le 6 décembre 2014), pour l'entrée n°5 de la définition, « A diamond-shaped figure, i.e. a plane figure of the form of a section of an octahedral diamond; a rhomb (or a square) placed with its diagonals vertical and horizontal; a lozenge » ; et par extension « A figure of this form printed upon a playing-card; a card of the suit marked with such figures ».

² L'« eau » d'un diamant, qui permet de juger sa valeur, correspond à un degré de transparence.

³ La métaphore est souvent convoquée, sous forme d'adjectif, pour formuler un jugement péjoratif.

lorsqu'on constate que l'enjeu majeur de la performance de Blaine est bien la transparence maximale qu'il essaie d'atteindre dans son épreuve de jeûne. L'échec de cette ambition se manifeste de façon hyperbolique quand les outils qui étaient censés garantir son authenticité, matériellement et métaphoriquement, deviennent du fait même de leur transparence objets de suspicion pour le public. Adair nous rapporte une conversation avec une jeune femme convaincue que la cage n'est pas faite de plexiglas : « David Blaine's transparent box might actually be made of glucose (when he thinks nobody's looking, can't you see the bastard licking? » (C, 25). Un soupçon similaire porte sur les 4,5 litres d'eau quotidiens accordés au performeur, systématiquement testés pour éviter une duperie. De la même façon, dans la nouvelle de Kafka qui inspira la performance de Blaine¹, le signe manifeste de la bonne foi du jeûneur était interprété comme une forme de tricherie experte : « [les spectateurs] s'étonnaient seulement de l'adresse avec laquelle il parvenait à manger en chantant »². Ce travail a contrario de la preuve explique le rapprochement dessiné par Adair entre l'échec des deux « artistes de la faim », lorsqu'il affirme :

[Blaine]'s being filmed. He's live on Sky. [...] Blaine has the entire world observing. Millions of eyes, all focusing on him. But still we doubt [...] If Kafka could only see the lengths Blaine and his people have had to prove his legitimacy (the water testing, the dispassionate 24-hour scrutiny etc.) only to still – still – be doubted... (C, 125)

Si, pour Blaine, les technologies du visible rendent en théorie possible la preuve absolue de bonne foi inaccessible au protagoniste kafkaïen, la captation systématique et constante de son épreuve par les objectifs de la télévision et du cinéma ne contribuent pour finir qu'à nourrir le doute, comme le manifeste le relais d'un dispositif optique par un autre : l'écran remplace la lentille ou la vitre. Se dressant devant nous, l'écran de télévision dissimule ce qu'il prétend montrer.

Si l'insuffisance de la preuve visuelle semble démontrer le dysfonctionnement relatif de la métaphore, cette dernière ne disparaît pas pour autant. Les personnages s'avérant incapables de l'éviter, elle tend au contraire à proliférer et à se combiner à d'autres de façon anarchique, l'accumulation d'indications contradictoires niant pour finir toute pertinence et tout pouvoir évocateur de l'image. Lorsqu'Adair nous met en garde contre la séduction de la métaphore mêlée : « the mixed-metaphor is a dubious device at the best of times » (C, 81), sa description de la figure comme « douteuse » nous met en garde contre ses travers éthiques et herméneutiques : en brouillant le sens au lieu de se mettre à son service, l'image coupe court à la communication. Son amie Bly pourrait tomber sous le coup de ce reproche lorsque son analyse de Blaine

¹ Franz Kafka, « Un artiste de la faim » (1924), in *Un artiste de la faim, À la colonie pénitentiaire et autres récits*, (Paris, Gallimard, 1990), p. 188-202.

² Kafka, « Un artiste de la faim », *op. cit.*, p. 190.

superpose trois objets optiques et trois métaphores incompatibles :

he's a blank canvas. He's transparent. He's *clear*. So when people look up at him they [...] project everything they're feeling on to him. [...] He's like a mirror in which people can see the very best and the very *worst* of themselves. That's the simple genius of what he's doing. That's the trick. That's the magic. See? (C, 311)

Blaine, ce serait d'abord la vitre à travers laquelle on le voit, la transparence d'une visibilité manifeste, transitive, sans obstacle. L'ambivalence de cette assimilation métaphorique nous est d'ores et déjà connue, puisque là où il voudrait se rendre intégralement visible tel qu'il est, son public veut voir *à travers* lui le Christ, les victimes des camps de la mort ou les membres de telle ou telle communauté sociale et politique. Très vite, la vitre se fait toile, écran : objet opaque, incompréhensible, Blaine suscite une fièvre interprétative, il devient le support rêvé de toutes les projections, offert, comme on le voit dans le duel interprétatif entre Jalisa et Solomon, à la merci des luttes de pouvoir, rivalités symboliques et mésaventures affectives de son public. Enfin le dispositif de la toile rejoint celui du miroir : à mesure que se projette le dessin d'une instance perceptive, c'est le visage même de cette instance qui apparaît. Le miroir est le seul dispositif à même de rendre compte de la provocation que constitue la performance : Blaine n'appelle pas seulement une interprétation qui le rende déchiffrable, il rend le rapport de projection inévitable, autant que le miroir rend inévitable la confrontation à notre propre reflet. Appelant Adair à témoin, l'interjection finale pointe malicieusement vers le réseau métaphorique qui, par sa saturation, vient précisément de déconstruire la possibilité de dire « je vois » pour confirmer que je comprends.

L'écriture du roman elle-même compte sur cette réversibilité de la transparence vers l'opacité et la réflexivité pour semer la confusion et se jouer du lecteur. Lorsque le roman lui-même se dit « transparent », il invoque l'idée de clarté pour se caractériser lui-même en tant qu'œuvre littéraire – en cela il fait apparaître à nos yeux sa matérialité d'objet, génériquement et culturellement situé, et réfléchit sa propre condition, tout en anticipant avec délice le pied de nez au lecteur que constituera un texte souvent plus opaque que clair. À moins qu'opacité, réflexivité et transparence aillent de concert : ainsi le blanc typographique semble nous heurter à la matérialité de la page, surface opaque – mais peut-être s'agit-il là, au contraire, d'un silence tout à fait éloquent dans ses implications. Cloué au lit par la grippe, Adair lit « Un artiste de la faim » et médite sur la place des femmes dans la nouvelle et dans la performance de Blaine. L'érection qu'il mentionne en passant, entre parenthèses – « In 'A Hunger Artist' (Yup. I'm nicely snuggled up between the sheets again, patiently nursing one of those strangely disorientating sick-bed erections) Kafka says how... » (C, 138) – prend tout son sens quand son discours s'interrompt, plus loin, sur la mention de la petite amie de Blaine. Le texte s'espace, interrompu par un blanc

d'une page, entrecoupé de deux remarques : « Uh...sorry. Quick five minute break, there, to ponder a little more on the manifold virtues of Ms Von Gerkan » (C, 140), puis « Yeah. *That's better* » (C, 141). L'ellipse prend sur la page la forme d'un blanc opaque, indéchiffrable puisque vierge de tout texte ; pourtant les manigances du narrateur nous apparaissent de façon tout à fait claire. Par son obscénité évidente, le passage nous renvoie avec ironie, comme en un miroir déformant, au sous-titre du roman et à l'ambition d'authenticité qui sous-tend la performance.

Le cumul des métaphores visuelles semble remettre en cause leur pertinence conceptuelle : quand les contraires s'équivalent, le sens n'a plus de place. Pour autant il semble que ce travail invite à appréhender la métaphore elle-même, et son fonctionnement, de façon critique, plutôt qu'à l'écarter simplement. Toutes les théories de la métaphore que nous avons mentionnées insistent à la fois sur la nécessité de leur usage et sur leur imperfection : cette dernière est présentée comme facteur d'historicité pour Blumenberg, de créativité heuristique pour Lakoff et Johnson, et semble permettre dans l'ensemble de remettre en cause, et non de confirmer par des oppositions terme à terme, une approche binaire de la langue et de son rapport à la signification. C'est ainsi que François Récanati propose d'envisager les deux stades de visibilité du signe non comme co-exclusifs, mais comme indispensables à tout acte d'énonciation et inter-dépendants. La « transparence » du signe, sa transitivité repose sur sa relative opacité – le fait que le signe se montre comme tel en situation d'énonciation. Pour prendre la mesure du sens il faut tenir compte de l'occurrence du signe dans un contexte spécifique, ce qui implique un degré de réflexivité vis-à-vis de son usage. À l'inverse, l'apparition opaque du signe ou sa tendance à se manifester comme signe n'est possible que dans la mesure où on le reconnaît comme signe, et qu'on lui suppose ainsi un degré de transitivité référentielle. Sans cela, le mot devient suite de sons ou ensemble de traits ornementaux : son opacité ne fait plus enjeu, ou du moins l'inscrit dans un autre champ d'étude – celui de la musique ou des arts visuels¹. La solidarité de ces métaphores, adossées l'une à l'autre pour nous permettre d'appréhender le fonctionnement du signe, semble d'ailleurs matérialisée par le dispositif du miroir, qui associe

¹ Il faut remarquer ici que même les positions qui utilisent plutôt la transparence et l'opacité comme un couple de notions binaires tendent à introduire des nuances qui les rapprochent de cette façon de concevoir les choses. Ainsi Sartre affirme du poète que « s'il s'arrête aux mots, comme le peintre fait aux couleurs et le musicien aux sons, cela ne veut pas dire qu'ils aient perdu toute signification à ses yeux ; c'est en effet la signification seule qui peut donner aux mots leur unité verbale ; sans elle ils s'éparpilleraient en sons ou en traits de plume » (Sartre, « Qu'est-ce qu'écrire ? », *op. cit.*, p. 65.) Si les mots du poète nous semblent opaques, ils ne peuvent être de simples objets – ils seront toujours signes, c'est d'ailleurs en tant que tels qu'on peut les dire « opaques », c'est-à-dire plus opaques que des signes utilisés pour leur seul potentiel référentiel. À l'inverse, si l'on peut penser la description comme le lieu d'une utopie linguistique, qui tente de refermer le monde sur les mots en une taxinomie exhaustive, il faut cependant tenir compte des contradictions dans lesquelles le caractère mouvant du descriptif peut nous mener. L'ambition descriptive semblerait constituer, dans les termes de Sartre, l'antithèse du poétique – pourtant on pourrait voir s'y déployer une forme diffuse de la fonction poétique du langage selon Jakobson, lorsque son fonctionnement de liste tend à privilégier par rapport à la communication « la générativité infinie de la langue » (Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 17). On envisagerait alors dans le champ de la description une forme de visibilité sans véritable lisibilité – ce qui nous renvoie à la poésie selon Sartre – au sens où le visible nous heurterait à des éléments impossibles à subsumer sous un seul mouvement d'intelligibilité.

trois phases de traitement de la lumière – transparence du verre, opacité du tain, réflexivité de l'ensemble. Dans ses jeux entre vitre et miroir, le traitement par la fiction des régimes de visibilité du mot nous invite à refaire ce cheminement. Il nous engage à repenser le travail de cette séquence de signes qui constitue le récit, depuis l'utopie d'une communication transparente jusqu'au travail d'accommodation qu'implique le va-et-vient entre représentation et présentation de la représentation – entre le signe comme miroir du monde et comme miroir de lui-même¹.

Procédant d'une transparence toujours imparfaite, le mot devient le lieu par excellence d'où interroger l'ambition documentaire, lorsque cette dernière cherche à se tenir au plus près de son objet en faisant oublier au maximum le travail du médium. Revenant sur ces instruments inventés pour capturer la lumière, et créer des représentations qui seraient le moins redevables possible à l'intervention humaine², la fiction narrative entreprend de mettre en travail les produits de l'objectif, de l'appareil photographique à la caméra vidéo. La représentation verbale conduit ainsi à repenser l'image visuelle en tant qu'elle a pu être conçue comme dénotation pure et transitive, sans connotation, alors même que le numérique supplante petit à petit l'analogique. La fiction rappelle la place de l'objectif : en cela elle l'obscurcit un moment, et l'image se manifeste comme image, invention concertée. À la transparence d'une lentille permettant l'impression d'un matériau photosensible se substitue le miroir d'un médium qui se saisit lui-même au milieu du monde – un miroir qui nous rappelle que la représentation procède d'une collaboration entre captation et construction, entre documentaire et fiction.

I. B. 2. De l'impossible documentaire à la nécessité de la fiction

Usant des métaphores visuelles pour en produire une appréhension critique, il semble bien

¹ Dans le cadre de cette interaction des écritures fictionnelles avec les théories linguistiques du signe, il est intéressant de noter ce que nos romans font du nom propre, et de la transparence référentielle qui a pu lui être supposée dans l'histoire des sciences du langage. Face au nom propre comme modèle de signe entièrement dénotatif, les noms qui émergent dans la fiction sont des lieux privilégiés où se manifeste un sens connotatif. C'est en particulier le cas lorsque le jeu sur l'onomastique impose à notre perception du personnage un filtre culturel spécifique. Ainsi les prénom et surnom de Giovanni (Jove) l'inscrivent explicitement dans la lignée de deux séducteurs insatiables – Don Juan et Zeus – et le premier prénom sous lequel nous connaissons le protagoniste de *Time's Arrow*, Tod, le désigne en allemand comme agent mortifère. Dans *Cloud Atlas*, la spécificité référentielle du nom est sapée par sa fonction de masque. On a mentionné plus tôt l'identité instable d'Hae-Joo Im, qui conduit Sonmi ~451 à supposer qu'il s'est présenté à elle sous un faux nom. La remise en question du lien essentiel entre le nom et l'être semble d'autant plus forte que selon l'ordre coréen entre nom et prénom on devrait appeler le personnage Im Hae-Joo : avec l'apparition de la copule anglaise, le faux nom se lit comme l'affirmation ironique d'une identité toujours mensongère. Une question onomastique similaire se pose pour le tueur à gages Bill Smoke, que nous ne connaissons jamais que sous un nom d'emprunt (« one of many, I suspect » pense un personnage en le rencontrant, *CA*, 416) parfaitement désigné pour ériger entre lui et ses interlocuteurs un écran de fumée. Il est enfin intéressant de constater que pour le seul des personnages dont le nom est explicitement référentiel, David Blaine, la transparence possible du nom est également subvertie : devenu marque déposée, le nom signale l'intrication de la langue dans un système économique et financier auquel il est impossible d'échapper.

² Sur le rôle joué par les instruments de captation analogique dans le remplacement d'une vertu épistémologique – la « vérité de la nature » – par une autre – l'« objectivité » – dans le champ des sciences expérimentales, voir Daston et Galison, *Objectivity*, *op. cit.*

que notre corpus fictionnel entre en dialogue avec une pensée de la représentation dans laquelle le médium tâcherait, au maximum, d'effacer les traces de son travail pour nous offrir l'accès le plus direct possible à un objet du monde : où la fonction référentielle du signe est censée primer. Nos romans sont loin de concurrencer l'ambition documentaire, ou d'invalider les principes qui la sous-tendent : tous se présentent explicitement comme des œuvres de fiction, et leur écriture repose sur un travail de documentation conséquent – des sources historiques citées par Martin Amis dans sa postface à l'hommage qu'il rend à la voix du témoin¹, du détail topologique et de l'histoire des Îles Chatham dans *Cloud Atlas* à la collection de lectures scientifiques et philosophiques qui sous-tendent la réflexion d'Alice dans *Gut Symmetries*, et jusqu'à une performance qui fit couler beaucoup d'encre dans la presse britannique en 2003². En affirmant son caractère fictionnel, cependant, le récit se met en mesure de pointer les angles morts d'une pensée de la captation supposée brute ou authentique. C'est en particulier le cas de *Clear*, qui engage une réflexion sur la façon dont *Above the Below* a été documentée, en particulier dans le champ visuel. Adair mentionne la télévision en direct, le travail cinématographique de Harmony Korine, mais aussi l'intervention de formats plus inattendus – il raconte ainsi comment la cérémonie de fermeture d'*Above the Below* est subvertie par l'arrivée d'un bateau affrété par le rappeur Dizzee Rascal, de sorte que les derniers moments de la performance se trouvent intégrés à l'improviste à un clip musical.

Prenant acte des conditions de visibilité dans lesquelles nous vivons, la fiction écrite nous propose de réfléchir à ce qu'impliquent la prolifération des instruments de captation et la multiplication des documents visuels dans notre quotidien. Dans *Clear*, elle se lance dans cette entreprise en inscrivant dans son univers un être référentiel – le seul qui apparaisse véritablement dans notre corpus³ – dont le travail et la personne ont été très largement référencés. Ce qui pourrait à première vue sembler un simple travail d'importation, la personne et la performance réelles fournissant le dispositif visuel au cœur d'une narration qui médite sur la transparence, se complique quand le roman manifeste le caractère préconstruit, et discursivement prédéterminé, d'un objet qui ne semble dès lors plus précéder sa propre saisie par la représentation. Le choix par Barker d'appréhender David Blaine dans et par les mots contourne d'emblée l'illusion supposée d'une documentation par captation visuelle ; et la nécessité de *lire* le roman pour

¹ La postface de *Time's Arrow* (TA, 175-176) évoque l'ouvrage de Robert Lifton mentionné plus haut : *The Nazi Doctors* (op. cit.) Amis y remarque également que le sous-titre du roman « The Nature of the Offence », est emprunté à *La Trêve* de Primo Levi.

² À l'issue de la performance, un article du *Times* recensait plus de 1600 articles dans la presse britannique. Voir « Illusionist and the facts of life » (<http://www.thetimes.co.uk>, 20 octobre 2003, consulté le 1^{er} novembre 2014).

³ Le protagoniste de *Time's Arrow* étant un médecin de second rang il n'est pas véritablement assimilable à une personne historique en particulier. Le médecin chef du camp lui-même, en qui l'on reconnaît aisément Josef Mengele, ne porte pas le nom de son homologue historique mais est surnommé, comme lui, « Uncle Pepi » par les enfants (voir Robert Jay Lifton, « What made this man? Mengele », *New York Times*, 21 Juillet 1985).

vraiment voir la performance est confirmée, au sein de la narration, par les expériences des différents spectateurs. On l'a dit plus haut, aucun ne saurait simplement *voir*, tous entreprennent de déchiffrer la performance comme un rébus, une allégorie¹ : une image qui signifie autre chose que sa propre présence dans le champ visuel. Ainsi au fil des discussions entre personnages imaginaires, l'objet référentiel est comme avalé par la fiction, et devient partie intégrante de son tissu – d'autant plus que David Blaine présente des similarités confondantes avec d'autres personnages de Nicola Barker. Pour le lecteur inaverti, le prestidigitateur ne semble pas une figure plus vraisemblable que Wesley, le protagoniste fictionnel de *Behindlings*² suivi ou poursuivi par un groupe de fans dont il invite la traque tout en étant la victime. Décrit dans la *London Review of Books* comme « a damaged rebel with charisma, [...] a type common in Barker's work »³, dont la fonction principale est d'apporter la confusion au sein d'une petite communauté passablement marginale et instable, Wesley partage avec Blaine un rapport ambigu avec son public, chez qui il suscite les meilleures comme les pires réactions⁴. Il dispose, comme le performeur, d'un site web, de sponsors, et d'un contrat de publication, et a d'ores et déjà l'attention de la presse⁵. Autour de Wesley enfin, les « Behindlings » qui partagent toutes les informations sur lesquels ils peuvent mettre la main, depuis les indices matériels les mieux avérés jusqu'aux théories psychologiques et rumeurs les plus farfelues, tiennent à la fois du chœur antique et du club de lecture⁶ – description qui s'applique parfaitement au groupe de spectateurs que Nicola Barker fait graviter autour de Blaine, à commencer par Adair. Du roman de 2002 à celui de 2004, l'ancrage de David Blaine dans une actualité référentielle ne semblerait en somme qu'un détail assez insignifiant, au mieux une coïncidence heureuse.

Le choix d'appréhender *Above the Below* à travers un récit de fiction permet en outre à l'œuvre de s'attaquer frontalement aux questions que Blaine lui-même espérait poser par sa performance, et qui trouvent des résonances dans l'esthétique du documentaire. Par son projet de transparence, le prestidigitateur lançait bien un défi à un spectateur ou à un instrument d'observation idéal, qui sache saisir sans le déguiser, dans toute sa vérité, chaque moment de sa

¹ Sur l'allégorie dans le régime discursif postmoderne, voir Craig Owens, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », *October*, vol. 12 (1980), p. 67-86, et « The Allegorical Impulse: Towards a theory of Postmodernism, Part 2 », *October*, vol. 13 (1980) 59-80.

² Nicola Barker, *Behindlings* (Londres, Flamingo, 2002).

³ Peter Robins, « Pond Theft », *LRB*, vol. 25, n° 2, Janvier 2003. De façon intéressante, Peter Robins reproche à Barker d'avoir inventé en Wesley un personnage presque trop charismatique et trop mystérieux pour être crédible – avec la figure de David Blaine dans le roman suivant, il semble qu'on se heurte à un moment où la réalité crée des situations plus invraisemblables encore que la fiction.

⁴ Adair cite, à propos de Blaine, l'existence de sites incitant à torturer le performeur en l'empêchant de dormir, ou encore la satisfaction perverse d'un certain public à venir manger sous sa boîte, comme pour recréer un supplice de Tantale.

⁵ Voir Peter Robins : « he now comes with his own small, not quite stable community of stalkers or celebrants. He has websites, sponsors, national press interest, a police file and a publishing deal », « Pond Theft », *op. cit.*

⁶ « They hoard clues to Wesley's clues, but they also hoard gossip, and are most passionate when discussing Wesleyan symbolism and psychology. In tone, they are somewhere between a chorus and a reading group », *Ibid.*

performance. Mais la possibilité de soulever ainsi la question d'une représentation sans médiation ne vaut que dans la mesure où l'existence « brute » de l'objet peut être supposée. Au cœur du roman, les problèmes que Blaine pose sont d'emblée recontextualisés, comme l'indique le déplacement antiphrastique de son projet vers l'œuvre elle-même, dès le titre. Dans l'ordre de lecture, le paratexte introductif nous rappelle que ce ne sont ni David Blaine, ni sa boîte en plexiglas qui inventent la question de la transparence telle qu'elle s'impose dans *Above the Below* : c'est bien plutôt la métaphore conceptuelle qui semble rendre possible cette performance de Blaine¹, et les interrogations qu'elle porte.

I. B. 2. a. Objectifs fictionnels et images suspendues

Le propos critique de la fiction sur la part de l'invention, et le rôle de constructions imaginaires et symboliques dans l'élaboration du paysage visuel contemporain se loge en particulier dans des passages du texte où la représentation se pense selon un paradigme visuel, et grâce à des technologies souvent associées à une forme de référentialité documentaire – pour mieux être mise en suspens dans le flux de mots. C'est le cas notamment lorsqu'Adair, désireux de se présenter comme narrateur « discret », a recours à la captation supposée d'une scène sur le site de la performance. Sous le prétexte d'éclaircir son propre rôle dans la narration, le personnage se lance dans une série d'instructions au lecteur, invité à manipuler une vidéo :

Let's press *rwnd* for a moment, shall we?

Slow it *right* down...

Then just... *uh*...

... *HOLD!*

Good.

Freeze it for a second ...

Yes ...

Uh ...

Oh. No.

Okay ...

Just a couple of frames more ...

Just a couple ...

STOP!!!

That's it!

That's me. (C, 6-7)

Après les réglages nécessaires, qui impliquent notamment de mettre l'image en format « grand écran » pour mieux y voir (« I'm very *small* right now. Okay? Bottom left-hand side of the picture ... If you could maybe ...? *Bingo!* », C, 7), nous finissons par localiser le narrateur. Sa présence à peine visible suggère l'authenticité d'une image prise « sur le vif », et offre l'occasion d'un jeu sur la figure littéraire du narrateur effacé – l'adverbe « unobtrusively », appliqué à la

¹ De même, cette métaphore conceptuelle constituait un enjeu majeur dans les choix de matériaux de construction de Foster + Partners pour le bâtiment de la « Greater London Authority ».

voix narrative, nous conduisant aisément à l'expression consacrée « unobtrusive narrator » : « So we're jumping around a little – the focus is all shot – the sound's terrible. But I think if you look closely you can just about see me, hanging around, unobtrusively, almost lost in the background... » (C, 7). Ces deux façons de penser la transparence du médium sont à la fois constituées et déconstruites par l'apparition de cette image, car le discours du narrateur qui l'institue remet en question le caractère purement référentiel de la captation visuelle pour finalement suspendre sa possibilité même. D'emblée l'ironie se porte sur le dispositif d'enregistrement, qui au lieu de prêter à la narration le caractère « objectif » qu'elle prétend s'arroger ici sert au contraire la mise en scène par le narrateur de sa propre présence sur les lieux de la performance, et dans le récit. La dimension humoristique de ce geste antiphrastique est confirmée par le portrait héroï-comique d'Adair en Batman : « Tower Bridge is quite literally towering behind me – her huge, turquoise ramparts (okay, so I'm no whizz on architecture) flying out from between my two puny shoulder blades like a couple of crazy *bat-wings* » (C, 8). L'extravagance de la comparaison constitue un premier écart par rapport à la transparence improvisée qui supposait présider à l'apparition de l'image, et ce détricotage narratif progressant de façon logique, il conduit finalement à sa dissolution, dans un commentaire dont le caractère réflexif est signalé par les parenthèses :

(this image so very nearly works that I'm tempted to leave it in. Yes, it *is* a tad far-fetched – especially when you consider the angles and everything – but I think Jack would have approved. I think Jack would say, “You're doin' real good work here, kid; but just remember the story. Keep your mind focused on the *narrative*, because that's what truly counts in this business. That's what *really* matters here.” (C, 8)

La remarque initiale place d'emblée l'image sous rature puisque la tentation du narrateur, telle qu'elle est formulée, indique une décision finale contraire. La parenthèse dans la parenthèse achève de défaire le support visible du passage : la prise de vue ne cadre pas avec la comparaison, tout ce qui vient de nous être décrit est suspendu, inscrit sur la page mais visuellement raturé par le décalage entre la convocation du médium visuel et l'image élaborée dans les mots avec la garantie supposée de ce médium. La justification finale de ce jeu consistant à construire des images pour les laisser dans les limbes¹ rétablit un lien entre la non-transparence de l'image et celle de la narration, à nouveau à travers la métaphore de l'objectif. Elle repose en effet sur la continuation d'un dialogue virtuel entre Adair et son auteur fétiche Jack Shaefer, dont l'invitation

¹ Un passage ultérieur donne à nouveau à Adair l'occasion de ce que nous appellerions une « épanorthose visuelle » : une image est créée, puis raturée dans le discours tout en persistant dans la lecture : « As I speak [Aphra's] bleary eyes settle quietly just above my left shoulder (it almost feels as if I have an extremely entertaining parrot crouching there.) The magician (for it is he who crouches, not a bird) is still asleep (yeah, not crouching then, so scrap that), bundled up inside his bag – corpsing it – just a dark, slightly poignant, elongated blob » (C, 94). Le dispositif visuel, qui ne permet pas de vision directe, suscite dans les mots une image qui ne fonctionne pas – et que le narrateur s'emploie, à nouveau entre parenthèses, à effacer sans pouvoir la faire disparaître complètement.

récurrente à « se focaliser » sur l'histoire relève le dispositif visuel sur lequel repose tout le passage, mais pour le transposer dans le champ littéraire pour un résultat tout à fait inefficace : tout ce qu'on voit depuis trois pages, c'est le narrateur et non le héros du moment, Blaine.

Plus loin, de façon similaire, une image photographique est « construite » dans le discours pour être à nouveau mise en suspens. À nouveau le désir et l'impossibilité de faire exister la photographie sont liés au motif visuel de la transparence. Observant Aphra dans sa contemplation de Blaine, de nuit, Adair insiste sur la photogénie d'une scène où la transparence répond à la transparence, de la pluie à un parapluie en plastique et jusqu'à la boîte en plexiglas : « One night it rained – a steady rain – but she stayed on. She'd brought an umbrella with her (that particularly childish, *transparent* kind), and she put it up and just sat there. It would've made an amazing photograph (the light, the transparency, his transparency beyond her) » (C, 214). À la phrase suivante, cependant, l'irréel du passé (« would have made ») est confirmé par un obstacle qui, à nouveau, relègue l'image dans le champ du virtuel, en faisant disparaître l'objectif cette fois : « I hadn't brought my camera along. Missed opportunity, eh? » (C, 214). La description se constitue en image – les parenthèses ébauchant les plans, le jeu de la lumière – sans finir par se résoudre dans une photographie palpable. Ici encore, les mots inventent une image que l'idée de la caméra, et son cadrage implicite, ont fait naître¹.

¹ Dans son exploration de nouvelles conditions de visibilité, des perspectives qu'elles ouvrent pour la fiction verbale et de la distance que cette dernière peut prendre face à elles, la fiction contemporaine hérite de l'intérêt du modernisme pour les technologies contemporaines. Ainsi dans « Flying over London » (*Collected Essays* vol. 4, *op. cit.*, p. 167-172.), Virginia Woolf proposait d'explorer la façon dont l'altitude et la vitesse provoquaient un changement de référentiel par rapport au monde connu. L'intervention d'une technologie récemment développée occasionnait dans ce texte une désorientation absolue chez le spectateur accoutumé à percevoir le monde depuis la place qui lui est offerte à sa surface : « Habit has fixed the earth immovably in the centre of the imagination like a hard ball; everything is made to the scale of houses and streets » (*ibid.*, p. 167). L'avion grim pant dans les airs, la perspective change et dévoile un paysage jamais vu, la technologie permettant de passer outre nos conditions ordinaires de perception : « Nothing more fantastic could be imagined. Houses, streets, banks, public buildings, and habits and mutton and brussels sprouts had been swept into long spirals and curves of pink and purple like a wet brush makes when it sweeps round mounds of paint together » (*ibid.*, p. 168). Ce que transforme ainsi cette nouvelle perspective sur le monde, ce ne sont pas seulement les choses visibles depuis l'avion – les rues, les banques – mais tous les éléments de notre vie en temps qu'ils s'inscrivent habituellement dans un monde à cette échelle : les choux de Bruxelles, nos habitudes, la viande que l'on consomme sont happés par le mouvement esthétique que représente le changement d'échelle, tout étant brouillé comme en un trait de pinceau. Approchant la fin de l'essai, on pense avoir eu un exemple de la façon dont la technologie a pu révolutionner les perceptions au fur et à mesure de son développement. Woolf, dans un dernier retournement, met cependant en avant le rôle du discours fictionnel, en interaction avec ces moyens techniques nouveaux, dans l'histoire du sensible. L'avion, nous indique-t-elle, n'a en fait jamais décollé : « As a matter of fact the flight had not begun; for when Flight-Lieutenant Hopgood stooped and made the engine roar, he had found a defect of some sort in the machine, and, raising his head, he had said very sheepishly, "Fraïd it's no go today" » (*ibid.*, p. 172). La dernière phrase, inscrite dans un décrochement par rapport à ce paragraphe : « So we had not flown after all », engage par l'usage du plus-que-parfait une réévaluation de toute notre lecture, et du rapport évident que nous y avons observé entre le développement technologique et l'histoire de nos perceptions, sans prendre en compte le médium dans lequel se déploie ce rapport. Le voyage, le changement de point de vue, l'ouverture d'un horizon totalement autre, d'un regard nouveau, n'étaient que fiction. Woolf nous donne ainsi à penser la dialectique qui unit notre temps dans son niveau de développement technologico-économique, les perspectives que ce dernier nous ouvre, et le travail de l'imagination et de l'écriture créatrice. Si les conditions matérielles, historiques et sociales ouvrent des voies, c'est à la fiction de les construire comme matrices d'images nouvelles. Le rôle central de l'art dans l'élaboration du monde visible est affirmé avec d'autant plus de force que la dimension performative du discours fictionnel est mise en abîme, sans que le lecteur le sache encore, dans la

I. B. 2. b. De la vitrine de musée au miroir matriciel : du documentaire à la fiction

Dans son exploration critique d'images documentaires produites par un médium supposé transparent, le narrateur de *Clear* est conduit à s'aventurer dans le champ de la muséographie. Lors d'une visite sur le navire-musée HMS Belfast, Adair rencontre Aphra de façon inattendue. Ils se trouvent seuls dans la salle des télécommunications, le dispositif de la pièce séparant de part et d'autre d'une vitre les visiteurs et les éléments de l'exposition :

This 'space' is currently inhabited by a whole *host* of radio-style paraphernalia, a gruff waxwork wireless operator ('working' the Morse code) and Aphra. The room is divided into two parts separated by a dark counter and a huge piece of glass. Aphra's standing on the non-technical side of the divide... (C, 264)

Le verre instaure une lisibilité immédiate du rapport entre sujet et objet documentaire : ce qui est sous vitrine est parfaitement visible pour l'information du public. Tout en relevant d'un champ spécialisé (« the technical side of the divide »), le contenu de l'exposition est aisément interprétable : les guillemets suspendent ainsi l'agentivité réelle du mannequin au « travail » tout en transmettant l'essentiel de ce qui est *signifié* par cette salle du musée, à savoir le fonctionnement de la communication. Le caractère invisible des ondes radio semble confirmer la nécessité de ne pas s'arrêter aux signes dans leur matérialité, mais bien de voir à travers eux. Plus intéressés l'un par l'autre que par les radiotélécommunications, Aphra et Adair entreprennent d'avoir un rapport sexuel contre la vitre (« I [...] grab her, lift her up [...] then stagger two steps to the side and prop her on to the handy, hip-level wooden counter, her back against the glass », C, 264), le commentaire du narrateur revenant systématiquement, quoique distraitemment, au dispositif de l'exposition. À la faveur de ce mouvement cependant, le statut de l'objet exposé change, et avec lui celui de la vitrine jusque là si accommodante et non problématique. Derrière Aphra, le verre se matérialise dans toute sa solidité – « The window shudders (God, glass manufacture from that epoch has been so *needlessly* derided in our time » (C, 264). Sa transparence est annulée – le narrateur a les yeux fermés – puis brouillée lorsqu'Adair, rouvrant les yeux, doit accommoder : « Why do I open my eyes at this point? [...] Who *cares* why? I open my damn eyes. They're blank at first; gazing, unfocusedly, through that plate-glass window » (C, 265). Quand les choses s'éclaircissent à nouveau, cependant, le narrateur ne fait plus abstraction des signes exposés : il s'attache aux menus détails de leur présentation, ce qui le conduit à réviser le jugement sommaire qu'il a formulé en entrant dans la pièce –

All those – *wow* – wires. All that – *ouch* – Bakelite – and even the – *Oooh, yes* – waxwork.
The – *keep going, please keep going* – wireless operator.
I mean the *detail*. The fucking *detail*! The hair. The suit. The hand. The finger.
Another hard, sloppy kiss. *Uh...* I peek out, sideways. Yes. The *finger*.

comparaison avec le pinceau qui brouille et reconfigure la palette du paysage londonien.

Just *bib-bib-bobbing* on that Morse code machine.

So he's not a model.

But you probably already realised that (Been on this ship before, have we?) (C, 265)

Le mouvement du doigt, détail infime, renverse le statut du personnage protégé par la vitre : il n'est pas un objet documentaire mais un acteur vivant qui produit une fiction de télégraphie par une mise en scène minimale. Le télégraphiste n'est pas un signe sans intériorité, un objet dont la seule fonction serait de désigner un autre objet : en tant que sujet, il renvoie la lumière vers Adair, qui prend soudain conscience du spectacle qu'Aphra et lui offrent depuis quelques minutes. La vitre provoque un mouvement réflexif chez le focalisateur : elle devient miroir. D'après l'*OED*, le verre en plaques qu'on désigne par le nom de « plate-glass » est d'ailleurs utilisé aussi bien dans les miroirs que dans les vitrines, pour sa solidité et sa transparence¹ : cette dernière ne détermine donc pas entièrement la façon dont le dispositif oriente la lumière. Le miroir est enfin présenté, de façon également métaphorique, au lecteur : l'espacement typographique de la narration lui laisse le temps de la réflexion, il l'invite à ré-examiner l'objet-vitre dans toutes ses implications, au lieu de tenir pour acquis son fonctionnement.

En nous invitant à repenser la place et la fonction métaphorique de la transparence dans les images documentaires, les miroirs de la fiction invitent à envisager le travail de la représentation en tant qu'elle ne produit ni simulacres du monde, ni signes susceptibles d'y référer de façon transitive, mais bien des perspectives phénoménologiques, techniques et sensorielles nouvelles. La métaphore comme figure est intrinsèquement associée à une telle pensée de la représentation, puisqu'elle implique un déplacement, un décalage productif entre le signe qui institue l'image et le sens que nous pouvons construire à partir de lui. C'est en ce sens qu'on peut interpréter le travail de Victor Turner sur la performance², qui reprend le miroir, dispositif repéré de la pensée de la représentation, pour en offrir une compréhension nouvelle³.

¹ Voir « plate-glass » : « Thick fine-quality glass, originally cast in plates, used in mirrors, shop windows, etc., in order to provide an undistorted view, great strength, or soundproofing », *OED*, www.oed.com, consulté le 13 novembre 2014.

² Victor Turner, « Are there Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama? » (1989), cité dans George W. Brandt (éd.), *Modern Theories of Drama A Selection of Writings on Drama and Theatre 1840-1990* (Oxford, Clarendon Press, 1998), p. 62-68.

³ Le travail de Victor Turner s'inscrit dans le droit fil d'une conception aristotélicienne, plutôt que platonicienne, de la mimésis. Par contraste avec le danger que présente la mimésis comme vaine copie, telle qu'elle est décrite au livre X de la *République*, il s'agit ici de s'intéresser aux relectures de la *Poétique* tendant à souligner la fonction créatrice, et non simplement reproductrice, de la représentation verbale. C'est dans une telle perspective que Gérard Dessons explique le choix de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, traducteurs de l'édition des Belles-Lettres, de traduire mimésis non par imitation mais par représentation. Il indique comme corollaire de ce choix que « le préfixe impliqu[e] non pas une répétition, mais l'idée d'une représentation fondamentalement "seconde", toujours forcément décrochée par rapport au rêve d'une activité artistique qui présenterait aux regards du lecteur ou du spectateur le pur reflet du monde, "tel qu'il est" » (*Introduction à la Poétique*, Paris, Dunod, 1995, p. 24). Par sa fonction médiatisante, la langue devient le vecteur d'une réalité signifiante, mais aussi le lieu d'une signification qui procède d'elle-même. Philippe Lacoue-Labarthe nous rappelle ainsi que

Turner propose d'appréhender cet instrument optique non comme un plan mais comme une matrice : « Neither mutual mirroring, life by art, art by life, is exact, *for each is not a planar mirror but matricial mirror*; at each exchange something new is added and something old is lost or discarded »¹. Le rapport de la représentation au monde n'est pas de l'ordre de la captation transparente ou du reflet simple : c'est dans cette imperfection de correspondance que se loge la possibilité d'une créativité artistique et d'une histoire du monde qui ne répètent pas systématiquement les mêmes modèles. Loin de présenter une menace de stérilité ou d'absurdité pour la représentation, les instruments d'optique convoqués de façon parfois contradictoire, souvent à contre-pied, travaillent à rendre sensibles les métaphores imparfaites par lesquelles la fiction se réfléchit, pour mieux rappeler le rôle de cette dernière dans l'élaboration de nouvelles façons de voir.

L'art se nourrit donc de ce que lui offre le monde mais ne le rend pas à l'identique : il lui donne une visibilité nouvelle, et crée ainsi de nouveaux objets visibles. Par ce qu'il implique de conscience visuelle de soi, le miroir est à même de pointer la médiation nécessaire à tout processus de représentation – il fonctionne comme un ancrage visuel, dans le texte, du fait que « la représentation, en tant que telle, est une structure d'intelligibilité : ni redoublement mimétique d'un modèle, ni vérité absolue, mais médiation imaginaire entre la conscience et le monde dont il est impossible de s'abstraire »². C'est dans cette mesure que le récit de fiction, dans son ambition de nous faire voir les choses, entre en dialogue avec les technologies visuelles, et la façon dont elles contribuent aussi à construire notre monde visible à un moment donné de l'histoire. Le miroir du récit ne sert pas à penser un degré de précision dans l'imitation du réel, mais les rapports que la fiction comme médium entretient non seulement avec le monde, mais avec elle-même et les médias visuels en tant qu'ils participent d'un rapport dialectique et historique entre le sens de la vue, les technologies visuelles et le discours. En évoquant la photographie, le cinéma analogique ou numérique et les écrans du monde contemporain, la fiction offre un miroir à des média vis-à-vis desquels sa relation doit être sans cesse renégociée³.

La remise en cause de correspondances transparentes entre la représentation verbale et les médias visuels se traduit par un refus du figement. Ce dernier se manifeste notamment contre le l'objet par excellence qui associe terme à terme, de façon inchangée, image et sens : le cliché. La catachrèse désigne, au croisement des technologies visuelles et de la littérature, l'appréhension

selon la théorie aristotélicienne, l'art nous fait voir la nature d'une part, mais d'autre part l'accomplit, c'est-à-dire « mène à terme ce qu'elle ne peut pas œuvrer ». Philippe Lacoue-Labarthe, art. « Sublime » (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sublime-philosophie/>) in *Encyclopædia Universalis* en ligne, consulté le 06 février 2010.)

¹ Turner, « Are there Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama? », *op. cit.*, p. 67.

² Pierre Glaudes, « Introduction » in *La représentation dans la littérature et les arts. Anthologie* (Toulouse, Presses Universitaires de la Méditerranée, p. i-xxv), p. xxi.

³ Voir Connor, *The English Novel in History*, *op. cit.*, p. 28.

figurée d'un dispositif impliqué dans la reproductibilité technique de l'image, et des textes comme images¹. Pour nous, malgré son adoption par le vocabulaire photographique le terme pointe une inquiétude face à l'ossification possible du sens par un discours et des images figés². Dans la mesure où elle invente de nouvelles façons de voir³ à partir de ce que le monde lui offre, la fiction travaille à faire émerger de nouvelles rencontres entre empiricités et textes, entre visible et lisible. Pour ce faire elle est conduite à défaire la fixité d'images mortes qui conditionnent un discours vide. C'est ainsi qu'il faut lire la célébration par Winterson de tout ce qui dans l'art défait le cliché⁴. Le traitement de l'image verbale dans *Gut Symmetries* s'inscrit dans cet effort visant à relancer le travail dialectique du voir et du dire. Lorsque Stella apparaît pour la première fois dans le récit, elle vient de découvrir que Jove la trompe, et elle est effondrée. Imaginant l'injonction agacée de quiconque serait témoin de la scène, « Pull yourself together » (*GS*, 43)⁵, la poète se lance dans une réponse qui remotive la catachrèse. Dressant avec humour noir le portrait d'une femme littéralement « décomposée » par l'adultère de son mari, elle entreprend ainsi de rabouter les parties de son corps, éparpillées dans leur appartement : « Yes. Just pass me my leg, will you? It's on top of the wardrobe where he threw it, and I think my right arm is leaning over by the wall. My head is in the gas oven but it will probably be all right, I'm told that green colour wears off. Unfortunately I threw my heart to the dogs. Never mind » (*GS*, 43). Dans *Clear*, l'intérêt du travail de Blaine repose dans son intrusion au milieu d'un paysage qui relève du cliché visuel. C'est ce travail de perturbation qui intéresse Adair :

it really *is* astonishing – like a picture postcard suddenly come to life. Almost as though [...] something which was previously virtually *entombed* in its own history (and significance and tradition; conserved, mothballed, *mummified*) has suddenly been reinvested with this incredible *immediacy*. (*C*, 53)

La carte postale ranimée, débarrassée des protections qui la dissimulaient autant qu'elles la

¹ Voir « cliché » : « Plaque métallique en relief à partir de laquelle on peut tirer un grand nombre d'exemplaires d'une composition typographique, d'un dessin, d'une gravure sur bois, sans avoir à composer, dessiner ou graver à nouveau », *Trésor de la langue française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr>, consulté le 13 novembre 2014). Une fois composée, la page typographique, peut ensuite être reproduite en faisant l'économie de la temporalité propre à l'écriture. Voir également l'intérêt d'Ali Smith pour cet ancrage de la catachrèse dans un contexte technologique : « Cliché, as well as its clichéd meaning of hackneyed phrase or stereotypical response, also meant the fixed impression made by a die in any soft metal » (Ali Smith, 2005, *The Accidental*, Londres, Penguin Books, 2007, p. 260).

² Voir le sens figuré : « Au fig., péj., littér., dans le domaine de l'expr. verbale. Expression toute faite devenue banale à force d'être répétée; idée banale généralement exprimée dans des termes stéréotypés » (« Cliché », *ibid.*)

³ Voir à ce titre Winterson, *Art objects*, *op. cit.*, p. 52.

⁴ À ce sujet, voir l'ouvrage de Chrisine Reynier, *Jeanette Winterson : Le miracle ordinaire* (*op. cit.*), en particulier à la fin du chapitre 1 la section intitulée : « La littérature du cliché ». Y est évoquée la mise à mal par Winterson des catégories génériques établies depuis la Poétique. Le choix d'une *vision* nouvelle, qui transcende des formes figées sans renoncer à l'économie visuelle de la représentation, apparaît particulièrement dans un autre passage d'*Art Objects*, lorsque Winterson affirme : « To see outside of a dead vision is not an optical illusion » (*Art Objects*, *op. cit.*, p. 143).

⁵ La non-attribution de l'apostrophe, Stella étant seule au moment où elle découvre l'infidélité de son mari, accentue le caractère proverbial et figé de l'expression, qui peut apparaître sans même être appropriée par un locuteur.

préservait, et rendue à un regard neuf – c’est là ce que le roman explore, plutôt que le point de vue nouveau qui fournit le titre de la performance, *Above the Below*. Il s’agit ainsi pour le roman de montrer ce que Blaine fait au cliché, redonnant vitalité à la vue, au fleuve, et au coucher de soleil lui-même¹ – et non de copier la perspective inédite que la cage de plexiglas offre sur le Tower Bridge.

Dans *Time’s Arrow*, enfin, la subversion du cliché par une mise en travail du voir relance les potentialités figurales de la langue, et nous rappelle l’enjeu politique et historique de la résistance de l’écriture à l’image figée. La table des matières s’ouvre sur une expression toute faite, « What goes around comes around », dont le sens s’incarne dans l’ouverture en miroir du temps, le regard du narrateur remontant à la source du traumatisme et jusqu’à la naissance du personnage, dans un défilement inversé des conséquences et des causes. L’ancrage de la narration dans un motif rebattu, une image figée, entre en résonance avec les remarques d’Hannah Arendt sur l’usage systématique des clichés par Eichmann lors de son procès². Dans un contexte qui fait intervenir la mémoire de la Shoah, le rejet du cliché ne concorde pas seulement avec les impératifs esthétiques et moraux de Martin Amis, auteur d’un recueil d’essais intitulés *The War Against Cliché*³. Travailler l’image, pour la fiction, ce n’est pas seulement éviter de s’enfermer dans la reproduction : c’est prendre position face à l’histoire de la langue, et réfléchir ainsi au médium et à son histoire en tant qu’ils s’inscrivent dans la grande histoire.

I. B. 3. Réfléchir le médium

En jouant sur les métaphores visuelles qui jalonnent l’histoire de la représentation, le récit

¹ Le coucher de soleil sur le Tower Bridge constitue en quelque sorte un cliché au carré, Adair s’étonnant particulièrement de ce que Blaine arrive à en faire : « The spectacle of Blaine (hanging there, quietly, on his workaday green crane) has made this bridge come alive again (and the water, even, damn him – although the water, in my opinion, was doing just fine on its own). Even the sunset. The fucking sunset. Even that » (*ibid.*, p. 54).

² Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963, New York, Penguin Books, 1994). Sur la langue particulière d’Eichmann, Arendt note : « officialese became his language because he was genuinely incapable of uttering a single sentence that was not a cliché. [...] To be sure, the judges were right when they finally told the accused that all he had said was “empty talk” – except that they thought the emptiness was feigned, and that the accused wished to cover other thoughts which, though hideous, were not empty. This supposition seems refuted by the striking consistency with which Eichmann, despite his rather bad memory, repeated word for word the same stock phrases and self-invented clichés (when he did succeed in constructing a sentence of his own, he repeated it until it became a cliché) each time he referred to an incident or event of importance to him. [...] The longer one listened to him, the more obvious it became that his inability to speak was closely connected with an inability to think, namely, to think from the standpoint of someone else. No communication was possible with him, not because he lied but because he was surrounded by the most reliable safeguard against the words and the presence of others, and hence against reality as such » (*op. cit.*, p. 49). C’est dans cet usage du cliché, et l’effacement qu’il implique de tout rapport éthique, qu’Arendt voit s’inscrire la conclusion principale à tirer du procès d’Eichmann : « the lesson of the fearsome, word-and-thought-defying banality of evil » (*ibid.*, p. 252).

³ Martin Amis, *The War Against Cliché: Essays and Reviews 1971-2000* (Londres, Cape, 2001). Un travail similaire de critique active du cliché a été noté dans le deuxième roman de Martin Amis portant sur la Shoah, *The Zone of Interest* (Londres, Cape, 2014). Voir notamment l’article de la *Literary Review*, par Mark Lawson, « Return to Kat Zet » (http://www.literaryreview.co.uk/lawson_09_14.php, consulté le 1^{er} septembre 2014).

de fiction nous invite à examiner le fonctionnement du médium : il transforme la fenêtre en miroir matriciel, fait apparaître sur la vitre un reflet, qui superpose à l'univers fictionnel une image de notre propre monde. Les métaphores fonctionnent de concert. Elles sont convoquées par des dispositifs optiques qui rappellent l'imbrication du discours et de l'économie sensorielle et technologique du voir, dans toute son historicité.

I. B. 3. a. Faire apparaître le milieu

On peut interpréter en ce sens l'attention qui est prêtée, dans *Cloud Atlas*, au déploiement du sens dans l'économie visible de la lettre. L'attachement à des formes de différenciation typographiques et orthographiques nous empêche d'« oublier » le médium : dans l'opacité de son aspect, ce dernier présente des implications spécifiques pour le locuteur, qu'il situe dans le temps et dans l'espace. Le marquage visuel de la langue différencie matériellement les voix des six narrations. Ainsi de simples différences orthographiques les situent de part et d'autre de l'Atlantique – « neighbour » et « colour » deviennent, dans la Californie de Luisa Rey, « neighbor » et « color » –, et des dispositifs typographiques inscrivent différentes sections du texte dans une chronologie. Le journal d'Adam Ewing fait systématiquement usage de l'esperluette pour « and » ; le témoignage de Sonmi ~451 s'inscrit dans une novlangue rationalisée qui élide les voyelles initiales « superflues »¹, et le récit de Zachry s'offre sous forme de notations quasi phonémiques, substituant au son [ə] une multitude d'apostrophes de sorte qu'« and » disparaît souvent entre des mots reliés par un « 'n' ». L'écriture multiplie ainsi des effets d'étrangeté visuelle qui inscrivent la présence visible et historique de la voix, là où une simple convention aurait suffi à nous faire omettre l'uniformité graphique d'un texte diffracté entre plusieurs narrateurs et plusieurs époques.

Cette attention particulière à l'aspect du médium permet d'appréhender ses conditions de visibilité comme une manifestation de son ancrage historique, à la fois dans ses rapports avec d'autres médias et dans son identification au travail de l'image verbale. C'est le cas en particulier dans la partie de *Cloud Atlas* qui nous est la plus contemporaine : Timothy Cavendish est éditeur, et écrit son propre récit tout en égrenant ses idées sur la littérature. Sa position dans la chronologie du roman concorde avec la nôtre, mais rappelle également à notre attention l'historicité des outils métaphoriques et technologiques convoqués pour penser la fiction. Très au fait de l'actualité des publications et des exigences du marché du livre, il offre à la fois une réflexion sur un moment de l'histoire de la fiction et un exemple du jeu ouvert par cette histoire. Son agacement vis-à-vis des mémoires qu'il publie ne trouve pour le supplanter que sa

¹ Tous les mots en « ex- » sont par exemple épelés « x- » : on promet ainsi aux clones une retraite bien méritée sur l'île d'Xultation.

détestation pour les romans, narcissiques dans leur auto-réflexivité : « Why have you given your life to books, TC? Dull, dull, dull! The memoirs are bad enough, but all that ruddy fiction! Hero goes on a journey, stranger comes to town, somebody wants something, they get it or they don't, will is pitted against will. 'Admire me, for I am a metaphor' » (CA, 171). La prosopopée ironique de la fiction dénonce la vanité d'un médium qui ne serait là que pour être vu – on se souvient que l'étymologie du verbe « admire » repose sur un mouvement du regard. La métaphore n'offrirait en somme qu'une figure d'auto-identification vide, sans aucun intérêt pour le lecteur-spectateur. Pourtant le discours du narrateur joue contre lui. Ainsi la différence qu'il maintient entre le récit fictionnel et les autobiographies ou témoignages qu'il publie ne tient que dans la mesure où elle représente un impératif commercial – rédigés par des nègres et passablement romancés, ces biographies ne nient leur caractère fictionnel que pour concorder avec le goût du public actuel. En outre, la réticence particulière du narrateur vis-à-vis de la métaphore, outil linguistique de déplacement¹, trouve une résonance ironique dans sa situation, bien familière à tout usager des transports britanniques dans la période post-Thatcher : il vient d'entamer un voyage catastrophique vers Hull². Dans la confusion et la frustration qu'occasionnent une altercation à la gare, une panne de train et une escale en rase campagne, puis l'impossibilité d'utiliser le lendemain son billet – ce dernier n'étant plus valable aux yeux de la compagnie qui refuse la responsabilité de n'avoir pas su l'acheminer la veille –, on en vient à lire la diatribe de Cavendish contre la métaphore comme une réaction bien contemporaine à un problème de transports.

La même mauvaise foi s'applique à la façon dont le personnage conçoit son propre récit : en rejetant comme datées les illusions d'optique dont la fiction « postmoderne » a pu faire usage, il exprime son dédain pour des effets visuels inspirés par une relation consciente au médium cinématographique³ – pour mieux les exploiter ensuite :

As an experienced editor I disapprove of backflashes, foreshadowings and tricky devices, they belong in the 1980s with MAs in Postmodernism and Chaos Theory. I make no apology, however, for (re)starting my own narrative with my version of that shocking affair. You see, it paved my

¹ Étymologiquement, la méta-phore nous porte plus loin – voir à cet égard l'introduction de l'article de Jacques Derrida, « Le retrait de la métaphore » (*op. cit.*), qui joue sur cette origine : « Metaphora circule dans la cité, elle nous y véhicule comme ses habitants, selon toute sorte de trajets, avec carrefours, feux rouges, sens interdits, intersections ou croisements, limitations ou prescriptions de vitesse. De ce véhicule nous sommes d'une certaine façon – métaphorique, bien sûr, et sur le mode de l'habitation – le contenu et la teneur : passagers compris et déplacés par métaphore » (*ibid.*, p. 63). Dans le discours de Cavendish, l'assimilation de la fiction à une métaphore pointe son travail de déplacement, par opposition à la référentialité supposée des mémoires.

² Après le problème de l'achat des billets, cité plus haut, Cavendish arrive enfin à prendre le train, mais ce dernier tombe en panne et il est contraint de passer la nuit près de leur arrêt. Le lendemain, une employée refuse qu'il réutilise son billet. Le cauchemar engendré par le dysfonctionnement d'un système désolidarisé, et dans lequel chaque compagnie travaille sans se préoccuper de ses collaborateurs, fait de son voyage une véritable odyssée sur fond de capitalisme tardif.

³ Dans l'*OED*, le verbe « flash » est associé au fonctionnement d'un miroir : « To send back as a flash from a mirror; to reflect ». Dans sa forme plus complète, « flash back », il implique un lien avec un terme cinématographique : « Flashback : Cinematogr. A scene which is a return to a previous action in the film, a cut back; hence, a revival of the memory of past events, as in a pictorial or written presentation » (*OED*, art. « flash, v. » et « flashback », www.oed.com, consulté le 4 novembre 2014).

first good intention on the road to Hull, or rather Hull's hinterland, where my ghastly ordeal is fated to unfold. (CA, 152-3)

Dans ce passage, la réflexion de Cavendish sur la manipulation narrative fait intervenir deux métaphores visuelles – « backflashes » et « foreshadowings » – immédiatement assimilées à des illusions d'optique faciles (« tricky devices ») et indignes d'un auteur qui se respecte. L'usage de tels dispositifs date un roman, ou plutôt signale son caractère dépassé, et tend à nouveau à présenter tout jeu sur le médium comme un étalage vain, une poudre aux yeux du lecteur inaverti. Au même moment cependant la langue se manifeste dans sa matérialité, et trouble la transparence supposée de deux noms propres : l'éditeur joue, selon un tour déjà repéré dans la tradition populaire et littéraire¹, sur la paronomase que produit la proximité graphique et phonique de Hell et Hull. En outre, la mise en garde est manifestement une prétérition, puisque la fin du paragraphe ménage à la fois l'annonce d'une analepse – un « flashback » – et une anticipation de la suite – « foreshadowing ». La référence ironique à une forme d'anachronisme, dans la bouche d'un personnage toujours critique des temps qui changent, invite à penser l'histoire du médium et les jeux conscients que permet cette histoire, entre usage intempestif de dispositifs anciens et échanges productifs avec d'autres formes de représentation contemporaines. La suite des aventures de Timothy Cavendish confirmera la persistance, dans sa narration, d'un lien entre jeux de lumières et fonctionnement conscient du dispositif narratif. Face à la fenêtre d'Ursula, c'est littéralement que l'analepse produit un éclair, la lumière électrique laissant apparaître l'objet de ses premiers émois amoureux :

I pressed my nose up against the unlit, uncurtained dining-room window trying to peer in. That autumn night long ago Ursula had served a blob of grilled cheese on a slice of ham on a breast of chicken. Right there – right there. I could still taste it. I can still taste it as I write these words.

Flash!

The room was lit electric marigold, and in waltzed – backwards, luckily for me – a little witch with corkscrew curls. [...] Then Grandma entered this domestic frieze and damn me once, damn me twice, damn me always make it nice, 'twas Ursula. The Ursula. My Ursula. (CA, 166)

Isolé et renforcé par l'exclamatif, le « flash » intervient ici dans toute son ambiguïté – à la fois manifestation, dans la métaphore lumineuse, d'un souvenir si présent à l'esprit qu'il appelle une image déjà vue, et annonce d'une nouvelle visibilité pour le personnage dans le présent de la scène, la lumière rendant la fenêtre à sa transparence. Dans l'association de cette transparence et de la présence matérielle du médium, une réflexion s'engage pour le lecteur, amené à réexaminer l'horreur du narrateur pour les tours de passe-passe visuels, et à envisager son allégeance à une rhétorique cinématographique qu'il rejetait trois pages plus haut.

¹ On pense à la fameuse « Beggar's litany » de John Taylor, poète du XVII^e, qui a désormais valeur d'adage : « From Hell, Hull, and Halifax, Good Lord deliver us! »

I. B. 3. b. Cloud Atlas : pour une dioptrique du récit

La réticence de Timothy Cavendish vis-à-vis d'une fiction qu'il décrit comme entièrement occupée à se réfléchir elle-même trouve une réponse dans le dispositif optique particulier sur lequel se construit l'ensemble du roman. À chaque section, l'apparition visible d'un milieu linguistique et culturel particulier manifeste le travail conjoint de formes de transparence et de réflexivité dans l'histoire de la représentation : à nouveau les deux métaphores conceptuelles fonctionnent de concert, la mauvaise foi de l'éditeur résidant dès lors dans la supposition que l'une exclurait l'autre. Le traitement du point de vue et de la voix narrative ne font pas obstacle, comme ce pouvait être le cas dans une littérature plus expérimentale¹, à l'émergence d'un univers fictionnel cohérent et relativement lisible. Pourtant la structure du roman tend à introduire un trouble dans la transparence de chaque milieu, en ménageant çà et là des points de réflexion du médium sur son propre fonctionnement. En ce sens, le travail du médium en tant que genre littéraire ou format artistique relève de la même collaboration entre transparence et réflexivité que celui du signe, support du médium verbal.

On a vu plus tôt que, par leur choix générique, les deux sections sur lesquelles s'ouvre le roman manifestent un jeu délibéré sur la transparence supposée de certains écrits : le journal et la lettre figurent en quelque sorte comme des moments pré-fictionnels, la fiction s'ouvrant avec le thriller centré autour de Luisa Rey. On a montré cependant que dans la rencontre des deux premiers univers un trouble était jeté, Frobisher remettant en cause la transparence du journal de Ewing. À l'apparition du journal comme objet sous les yeux d'un nouveau protagoniste, l'authenticité et l'immédiateté intime du premier récit s'effaçaient pour laisser entrevoir sa facticité potentielle. Or le même schéma d'emboîtement est reconduit de section en section : chaque protagoniste se trouve, à son tour, lecteur et spectateur des aventures du précédent, ces dernières apparaissant dès lors non plus comme un récit directement offert au lecteur, mais comme portées par des objets culturels distincts et perçues, en une appréhension seconde, par l'intermédiaire d'un personnage fictionnel. Robert Frobisher trouve et lit à Zedelghem la moitié du journal d'Adam Ewing. À Buenas Yervas, Luisa Rey se trouve en possession des lettres de Robert Frobisher à Sixsmith. En route pour Hull, Timothy Cavendish entame la lecture d'un manuscrit reçu récemment : *Half-Lives: the First Luisa Rey Mystery*. Dans un amphithéâtre encore équipé de technologies depuis longtemps disparues, Sonmi ~451 assiste à la projection d'un film tourné quatre générations plus tôt, d'après les mésaventures de Cavendish. Enfin, après la chute de la civilisation corpocratique, Zachry trouve parmi les affaires d'une visiteuse un objet

¹ La remarque ironique de Cavendish évoque les travaux universitaires des années 1980 ; en comptant le délai précédant le processus de canonisation littéraire, on peut associer son agacement aux années 60, souvent présentées comme l'âge d'or de l'expérimentation romanesque, et des débuts de la pensée postmoderne, de John Barth à Thomas Pynchon.

qui, au toucher, fait apparaître le témoignage holographique du jeune clone.

L'effet d'éloignement provoqué par ces apparitions successives est d'autant plus frappant que chaque section plonge efficacement le lecteur dans un milieu qui lui paraît, un temps, lisible et ainsi presque transparent. Ainsi il semble que le ménagement de la transitivité et de la réflexivité du médium puisse s'interpréter par l'élaboration d'une dioptrique narrative. En optique, la dioptrique étudie la propagation de la lumière entre différents milieux. Elle rend compte des phénomènes de réfraction – ces changements de direction qui s'impriment à un rayon lumineux quand le passage à un nouveau milieu s'accompagne d'une variation dans l'indice de réfraction. Dans l'objet « dioptrique », la science optique nous offre un moyen de concevoir la complémentarité de la transparence et de la réflexion, en envisageant la contiguïté de milieux transparents mais différents dans leur traitement de la lumière. Le dioptrique est la surface séparant deux milieux transparents, homogènes et isotropes, mais d'indices de réfraction différents. À ce point de contact, un faisceau lumineux est dévié : c'est ce phénomène de réfraction qui donne l'air au bâton plongé dans l'eau d'être brisé, dans l'exemple élémentaire fourni par Descartes dans la première de ses *Méditations métaphysiques*¹. Conscients du tour joué par la lumière sur nos sens, nous savons interpréter ce changement de direction comme une rupture entre deux milieux sans cela invisibles. En ce sens, la réfraction fait apparaître un milieu transparent en montrant la limite qui le sépare d'un autre ; en manifestant à nos yeux l'action du milieu, elle nous rappelle à quel point ce dernier conditionne notre perception. En outre pour tout phénomène de réfraction, une partie du rayon dévié est réfléchi : au moment où la lumière, passant d'un milieu à l'autre, est déviée, elle est en partie renvoyée vers nous. À chaque point où le récit met en contact deux histoires, il tend au lecteur le miroir d'un autre lecteur ou spectateur tout en permettant à la narration de poursuivre son cours. Les points communs aux récits figurent ainsi comme des points de coïncidence entre deux milieux, points d'incidences pour le regard soudain « dévié » par l'irruption en abyme d'un nouveau monde, fût-il lui aussi fictionnel. À chaque étape, l'attention à la matérialité de l'objet qui porte le contenu narratif manifeste le milieu de la section précédente en ce qu'il a su déterminer notre perception, tout en suscitant une certaine instabilité dans le nouvel univers où nous nous trouvons plongés. Ainsi l'apparition du journal comme objet dans les mains de Frobisher offre un miroir à notre lecture du journal, mais aussi à notre appréhension de la correspondance elle-même. Le jeune compositeur confie à Sixsmith :

I came across a curious dismembered volume, and I want you to track down a complete copy for me. It begins on the 99th page, its covers are gone, its binding unstitched. From what little I can glean, it's the edited journal of a voyage from Sydney to California by a notary of San Francisco named Adam Ewing. [...] To my great annoyance, the pages cease, mid-sentence, some forty pages later, where the binding is worn through. [...] Would you ask Otto Jansch on Caintness

¹ Pour l'analyse par Descartes des phénomènes de réfraction et de réflexions observables dans le comportement de la lumière, voir *La Dioptrique*, *op. cit.*

Street if he knows anything about this Adam Ewing? A half-read book is a half-finished love-affair. (CA, 64-5)

Si la frustration est bien la nôtre – la première section a effectivement laissé une phrase en suspens –, son identification métaphorique dans la dernière phrase montre qu'elle s'applique tout autant à la lecture des « Letters from Zedelghem » : après une moitié de journal, le roman nous propose en effet la moitié d'une correspondance amicale et amoureuse. Le jeu se poursuit lorsque Timothy Cavendish ouvre l'enveloppe contenant la première moitié d'un manuscrit : « Mrs Latham brought in [...] a package addressed 'FAO The Visionary Editor of "Knuckle Sandwich"' containing a MS titled *Half-lives* – lousy name for a work of fiction – and subtitled the *First Luisa Rey Mystery*. Lousier and lousier » (CA, 158). À nouveau, notre immersion dans le récit est rompue par l'apparition en abyme du récit que nous venons de lire. La remarque dédaigneuse de Cavendish prend un tour d'autant plus ironique qu'en plus de s'appliquer au titre d'un chapitre, elle nous renvoie à nouveau à une expérience de lecture répétée et de plus en plus frustrante – l'histoire de Luisa Rey s'est interrompue alors que sa voiture, projetée au-dessus d'un parapet, s'enfonçait des dizaines de mètres plus bas dans la baie de Buenas Yervas. Tout en suspendant en partie la narration, l'irruption du titre offre un miroir au mode de fonctionnement du récit tout en nous projetant, implicitement, dans la suite : si ce sont là des moitiés d'histoires, il faut bien que chacune trouve finalement à être complétée.

En interposant des dioptries entre les différents milieux dans lesquels il nous plonge, *Cloud Atlas* montre qu'à une échelle supérieure à celle du simple signe, les formes de médiation du récit, qu'il s'agisse de codes génériques ou des différents formats sous lesquels le médium se présente, conduisent également à dépasser l'idée d'une alternative entre fiction « transparente » référentielle et fiction « réflexive » autotélique. On retrouve ici, à l'échelle de ce système de signes que constitue le récit de fiction, l'assurance de François Récanati selon laquelle

on peut fort bien parler d'un objet à l'aide d'une expression qui le désigne, tout en soulignant tel aspect de cette expression : en ce sens, les expressions qu'on utilise pour parler des objets n'ont pas à être absolument "transparentes", pas plus qu'il n'est besoin, pour voir un paysage à travers une vitre, que celle-ci le soit au point de faire oublier sa présence.¹

C'est ce que manifestent, au passage du dioptre, la prise de conscience matérielle du support du récit et les effets de miroir qu'elle favorise. Quand dans « Half-Lives » les lettres de Frobisher apparaissent sous les yeux de Sixsmith puis de Luisa, la narration insiste sur leur matérialité et met en scène leur travail de reflet vis-à-vis des lecteurs. Sixsmith connaît leur contenu par cœur mais les relit pour leur contact familier : « Dr. Rufus Sixsmith reads a sheaf of letters written to him nearly half a century ago by his friend Robert Frobisher. Sixsmith knows them by heart, but their texture, rustle, and his friend's faded handwriting calm his nerves » (CA, 112). Le récit de

¹ Récanati, *La Transparence et l'énonciation*, op. cit., p. 84.

Robert lui renvoie une image de lui-même : « He witnesses himself through Robert's words searching Bruges for his unstable friend, first love, *and if I'm honest, my last* » (CA, 113). Plus tard, le sentiment de reconnaissance que cette correspondance suscite chez Luisa attire cette dernière vers le miroir¹, où elle s'applique à retrouver, entre son homoplate et sa clavicule, la tache de naissance décrite par Frobisher. Dans la section suivante, à sa lecture initiale de *Half-Lives*, Cavendish critique l'influence évidente que le médium filmique exerce sur son écriture. Associées à ses commentaires précédents quant aux illusions d'optique que la fiction emprunte trop volontiers au cinéma, ses remarques prennent tout leur sens : « I leafed through [the] first few pages. It would be a better book if Hilary v. Hush weren't so artsily-fartsily Clever. She had written it in neat little chapteroids, doubtless with one eye on the Hollywood screenplay » (CA, 164). Attirant rétrospectivement notre attention sur les effets de cadrage et de montage mis en œuvre dans la section précédente, Timothy Cavendish annonce la transition prochaine des supports de la fiction de la page vers l'écran, de la chambre de l'écrivain vers les studios d'Hollywood. Le dédain qu'il exprime face à ces formes inférieures du récit est ironiquement relevé lorsque *The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish* donne à Sonmi ~451 l'occasion d'une méditation sur le 7^e art² : si *Half-Lives* était écrit comme un script, c'est l'histoire de Cavendish qui sort le récit de la page pour le projeter dans une salle obscure. Il semble bien que l'aversion de l'éditeur vis-à-vis du médium filmique ait été l'image inversée de son projet narratif : l'écriture d'un scénario.

Dans la façon dont elle suppose la collaboration d'effets de référentialité et de réflexivité, l'idée d'une dioptrique de la fiction laisse de côté toute distinction binaire entre écriture expérimentale et formes de narration supposées traditionnelles, pour tâcher de saisir la singularité de romans contemporains qui offrent une certaine lisibilité tout en rappelant à leur public les conditions de cette lisibilité. En cela, nous nous approchons de la notion avancée par Linda

¹ « Luisa has reread Sixsmith's letters a dozen times or more in the last day and a half. They disturb her deeply. [...] It is not the unflattering light they shed on a pliable young Rufus Sixsmith that bothers Luisa, but the dizzying vividness of the images of places and people that the letters have unlocked. Images so vivid she can only call them memories. The pragmatic journalist's daughter would, and did, explain away these 'memories' by an imagination hypersensitized by her father's recent death, but a detail in one letter freezes this explanation in its tracks. Robert Frobisher mentions a comet-shaped birthmark between his shoulder-blade and collar-bone » (CA, 122). Suit la scène au miroir, qui souligne la correspondance établie entre les deux personnages : « Her bathroom mirror is half hidden by a shelf of shampoos, conditioners, a bow of sanitary towels, skin creams and git-soaps. Luisa shunt these aside to get a clearer view of a birthmark between her shoulder-blade and collar-bone [...] Coincidences happen all the time. The mirror mists over » (CA, 124). La scène au miroir, la réapparition du motif de la comète et la dimension d'inquiétante étrangeté à l'œuvre dans le travail du souvenir feront l'objet d'analyses dans les chapitres 2 et 4.

² « The deserted auditorium was a haunting frame for its rainy landscapes of the old disney. Giants strode across the screen, lit by sunlite captured thru a lens when your grandfather's father, Archivist, was kicking inside his mother's womb. Time is what stops history happening at once; time is the speed at which the past disappears. Film gives those lost worlds a brief resurrection. Those since-fallen buildings, those long-decayed faces, they engrossed me. We were as you are, they said. The present doesn't matter. My fifty minutes in front of the cinema screen with Hae-Joo were an exercise in happiness » (CA, 244).

Hutcheon pour voir dans le roman postmoderne autre chose qu'un vain jeu de miroirs. En parlant dans *A Poetics of Postmodernism*¹ d'historiographie métafictionnelle, la critique suggérait la possibilité pour le roman d'explorer son propre statut en tant que fiction tout en nous plongeant dans une époque historique particulière – la réflexion sur le récit prenant tout son sens dans l'appréhension d'un passé jamais immédiatement présent à nous, mais nécessairement transmis sous forme de discours. Dans l'attention de la fiction pour l'historiographie, la référentialité et la réflexivité du récit coïncident pour solliciter chez le lecteur une appréhension critique de l'histoire. Car c'est bien une histoire qu'il s'agit d'établir, dans l'interface ouverte par le récit entre le monde et un univers fictionnel : une histoire qui constitue à la fois une réflexion sur les récits, constructions discursives et visuelles par lesquels notre passé nous parvient, et une réflexion sur l'histoire des médias qui ont produit ces récits.

I. B. 3. c. Dialectique du voir et du dire : réfléchir le médium, réfléchir l'histoire

Si le miroir de la fiction est matriciel, s'il ajoute à notre perception du monde au lieu de la redoubler, c'est notamment par sa fonction métadiscursive et historiographique. Les romans de notre corpus manifestent une volonté pour la fiction de penser ses propres conditions de production, au cœur d'une histoire de la représentation qui participe des rapports changeants entre dire et voir. Au sein de l'écriture, mais aussi dans les rapprochements et distances entre la littérature et les médias visuels, l'interaction entre représentation verbale et visuelle se présente dans toute son historicité, mais aussi en tant qu'elle est constitutive de notre histoire – puisque cette dernière, comme récit, dépend des moyens de représentation offerts aux communautés humaines. Ainsi dans *Cloud Atlas* l'extension de l'intrigue sur plusieurs siècles, du XIX^e à une ère qui suivrait l'apogée puis la chute du capitalisme tardif, offre l'occasion de penser l'histoire du médium littéraire et celle de ses rapports avec les technologies visuelles comme une série de variations sur l'interaction entre parole et vision.

En investissant différents genres et dispositifs narratifs à mesure que le récit traverse les siècles, le roman propose d'abord d'appréhender l'évolution du médium littéraire à partir de l'inscription changeante du signe verbal : d'une époque à l'autre, l'histoire de la littérature est réfléchie comme histoire de l'écriture, de la place de cette forme visible du signe dans la façon dont le récit en prose se conçoit². Du journal de voyage et du roman épistolaire, nous passons au thriller, au roman satirique, puis à la science-fiction dystopique et à un récit d'anticipation post-

¹ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, op. cit.

² Pour une réflexion sur la tension entre forme verbale et forme visuelle du signe dans le genre du roman, et sur la contribution de cette tension à l'émergence d'une histoire de ce genre, voir Tony Jackson, *The Technology of the Novel: Writing and Narrative in British Fiction* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009). Le critique y explore, à l'échelle d'une histoire qui connaît l'écriture et l'imprimé, la façon dont les deux pôles de l'inscription et de la voix permettent d'appréhender l'évolution du roman entre le XVIII^e siècle et l'époque contemporaine.

apocalyptique. D'une section à l'autre, le rapport entre la voix narrative et son aspect dans le champ visible évolue, à mesure qu'on s'achemine vers des formes d'inscription plus mécanisées, puis vers des technologies qui associent plus étroitement le son et l'image. Bien que le roman s'ouvre à une époque où l'imprimé détermine déjà les conditions d'existence du récit littéraire, les deux premières sections sont supposées manuscrites : dans le discours du fils d'Adam Ewing, éditeur posthume de son père, et dans la perception de Sixsmith, l'aspect de l'écriture individuelle – illisible quand Ewing était au plus mal, délavée par les ans dans le cas de celle de Frobisher – souligne le caractère unique du scripteur, dont elle incarne la voix. Avec « Half-Lives », on entre dans une phase plus technique de l'écrit, du tapuscrit que constitue le rapport de Sixsmith au manuscrit du thriller lui-même, contemporain de notre époque. L'inscription technologique du discours coïncide avec un moment où la narration assume un travail plus net de médiatisation et de transfiguration du sujet par la forme du récit, en particulier par le rapprochement avec la narration visuelle qu'offre le cinéma. Cavendish critique l'adoption par le manuscrit d'un mode d'écriture scénaristique, mais son mépris est contredit ensuite par l'adaptation de ses propres mémoires. Ce mouvement de volte-face est souligné par le tour que prend l'écriture de l'éditeur lorsqu'il commence à adresser à un réalisateur futur, « Lars », ses consignes de mise en scène. Du rejet des flashbacks à des indications de montage, d'éclairage et de cadrage¹, l'influence de la fiction filmique s'impose et nous éloigne de la voix « originale » du narrateur : sous les yeux de Sonmi ~451, ce n'est pas Cavendish qui apparaît mais l'acteur qui l'incarne. Avec le témoignage de la clone elle-même, enfin, on atteint un moment dans l'histoire de la représentation où la rivalité entre voir et dire semblerait dépassée par l'instauration d'une technologie multi-sensorielle. Enregistrement audio-visuel du dernier entretien accordé par Sonmi avant son exécution, l'« orison » apparaît aussi à un moment où l'histoire semble avoir produit la nécessité de sa propre obsolescence. Dans cette civilisation où l'expérience la plus intime et la plus subversive relève toujours déjà d'une mise en scène, le témoignage de Sonmi n'est pas destiné à déterminer son innocence ou sa culpabilité, ce que lui rappelle l'archiviste qui l'interroge. L'ignorance de l'historien, et l'ambiguïté de son rôle – c'est à lui que Sonmi, comme à un bourreau ou un geôlier, présente ses dernières volontés – signale l'impuissance d'une archive produite comme un enregistrement mécanique, conçue pour être enfouie et non pour

¹ Sur le montage : « I advise thee, Director dearest, whom I see as an intense, turtlenecked Swede named Lars, to render that November as a 'boxer-in-training-for-the-big-fight' montage. True Grit Cavendish takes his injections without a quiver. Curious Cavendish rediscovers language. Feral Cavendish redomesticated by Dr Upward and Nurse Noakes. John Wayne Cavendish on a zimmerframe (I graduated to a stick, wich I still use. Veronica says it lends me a Lloyd-George air). Cavendish à la Carl Sagan, caged in a Dandelion Clock. As long as Cavendish was anaesthetized by amnesia, you could say he was content enough » (CA, 371) Pour ce qui est de l'éclairage : « Ernie glowered. (Lars, lower the lighting) 'Aye. You think you're so damn clever, but you're nothing but a hoity-toity southern wazzock!' » (CA, 384). Plus tard on trouve également des indications de cadrage et de mouvements de caméra : « Extreme close-up, University Press Director Lars, of Cavendish realizing his fateful mistake » (CA, 399), puis « He let out a Biblical bellow. (Lars: zoom the camera in from the outside car park, across the busy bar, and right down between Mr Meeks's rotted tonsils) » (CA, 400).

œuvrer dans le présent. Toujours déjà archivés, les propos de Sonmi semblent condamnés à l'oubli. Pourtant la survivance du document à la catastrophe en fait un objet central de la section suivante, où il apparaît sous la forme d'un hologramme commandé par voie tactile. Image en trois dimensions mais aussi, étymologiquement « écriture du tout », sculpture lumineuse dont la translucidité manifeste le caractère tensionnel, l'orison n'est pas la technique d'inscription ultime à laquelle s'arrête l'histoire. Dans la civilisation post-apocalyptique à laquelle appartient Zachry, narrateur de la section centrale du roman, elle figure comme un souvenir d'une technologie antérieure. Elle intervient dans un conte à la veillée : l'écrit et toutes les formes de photographie ont cédé leur place à la voix. Pourtant le voir subsiste, rendu à son rôle élémentaire de catachrèse, dans l'interjection récurrente du narrateur à son public : « see? ». L'histoire dont il est question ici est cyclique : loin de s'abîmer dans un dépassement supposé des tensions propres au travail de la représentation, elle relance ces dernières, et envisage le retour d'un moment où la voix aurait presque oublié l'écriture, où l'inscription visuelle du signe n'aurait plus qu'une place phatique dans la conversation : « see? ». À travers cette persistance de la métaphore visuelle, l'histoire se réfléchit bien comme histoire de la représentation : ce sont les mêmes retours et détours qui caractérisent, dans leur ajustement constant, l'interaction du voir et du dire.

Dans l'ensemble de notre corpus enfin, l'interaction du récit de fiction en prose avec les médias visuels est, elle aussi, historique et matrice d'une histoire. Le narrateur de *Time's Arrow* associe le « passage » à la télévision en noir et blanc à l'évolution de l'opinion publique, et à la capacité de la société civile à se concevoir comme telle à l'échelle internationale, plutôt que nationale ou locale : « Last week they came and took away my colour TV. They gave me a black-and-white one. I made on the deal, but when I switched it on my first thought was : uh-oh. There goes world opinion » (TA, 98). À un tout autre moment de l'évolution technologique, *Clear* pense les médias visuels à l'ère numérique, alors que l'image ne résulte plus du traitement d'une pellicule mais d'un encodage. Lorsqu'à l'impression analogique du médium succède l'élaboration de l'image par des lignes de code, on comprend que l'histoire du médium elle-même travaille contre David Blaine : les technologies mêmes qui permettent d'enregistrer sa performance en continu sont celles qui imposent, entre lui et son public, un travail d'encryptage. De la perte des couleurs à un processus de production des images qui implique de les repenser dans le cadre de l'ère informatique, le récit s'arrête sur des moments de l'histoire du visible qui entrent en résonance particulière avec le travail du discours, et qui offrent des métaphores visuelles pour penser la fonction et les conditions d'émergence de ce dernier.

En explorant différents moments de la relation dialectique entre représentation verbale et visuelle, c'est ainsi à sa propre place dans la « grande histoire » que la fiction tend un miroir.

Miroir matriciel, puisqu'en « réfléchissant » la médiation nécessaire qu'est la représentation, la fiction fait réfléchir l'histoire, pour nous en offrir une image et non une reproduction trait pour trait¹. À travers notre corpus, la fiction réfléchit à la place qui est la sienne à la fin d'un siècle qui a démontré, à plusieurs reprises, la capacité technologique de l'espèce humaine à s'entre-détruire à une échelle industrielle, et à s'auto-détruire à l'échelle planétaire. Ces questions jouent un rôle crucial dans *Time's Arrow*, dont la trajectoire nous mène de la menace nucléaire à la Shoah et jusqu'aux traces de la Grande Guerre, mais aussi dans *Gut Symmetries* et de *Cloud Atlas*, qui combinent tous les deux des interrogations sur le génocide et une réflexion sur la maîtrise scientifique et les usages de l'énergie atomique. Ménageant transparence et réflexivité, invention et travail de la référence, la fiction s'interroge sur sa place en tant que discours imaginaire dans un moment historique où le discours du savoir, pris dans le tournant linguistique et visuel, ne peut plus espérer produire d'objets documentaires sans rendre compte du médium qui les a construits. C'est ainsi que Jeanette Winterson fait entrer en résonance, par un certain usage des images verbales, le projet de la théorie des « cordes » et les cosmogonies ou les systèmes élaborés par certains discours non scientifiques, du mythe à l'alchimie en passant par le conte. La fiction réfléchit enfin au rôle qu'elle est amenée à jouer pour des lecteurs sans cesse sollicités pour leur capacité à appréhender de nouvelles formes de visibilité, mais aussi appelés à ne plus croire leur yeux, à douter de leurs sens et à redouter la manipulation orchestrée par les formes mêmes de la représentation : c'est dans cette perspective que *Clear* propose de revoir, par les yeux de personnages imaginaires, un événement éminemment visible de l'actualité londonienne de 2003.

La fiction nous donne un aperçu d'un monde et d'une histoire similaires aux nôtres, et dans lesquels elle réfléchit sa propre place. C'est le cas en particulier lorsque, par un jeu de son miroir, elle inverse le cours du temps. Dans *Cloud Atlas* ainsi, le mouvement par lequel chaque protagoniste offre un miroir à celui qui le précède engage, au milieu du roman, une remontée jusqu'aux origines chronologiques du récit ; cependant la symétrie axiale de cette inversion est perturbée par la poursuite de chaque histoire. Dans la tension de ces deux mouvements contradictoires, entre retour et avancée, on retrouve ce qui donne sa complexité à la construction de *Time's Arrow*, à savoir la mise en concurrence de deux directions dans le temps. Dans le roman d'Amis, la superposition de ces deux temporalités contradictoires est figurée par le défilement

¹ En ce sens la fiction contemporaine semble reprendre à son compte un corollaire de la préférence aristotélicienne pour la métaphore, à savoir la préférence accordée, dans le champ de l'historiographie, à la poésie plutôt qu'à un compte-rendu descriptif. Ce moment dans la théorie de la représentation a également été exploré au tournant du XX^e siècle – on pense notamment au propos de Woolf sur le caractère fictionnel du meilleur travail historiographique : « To give a truthful account of London society at that or indeed at any other time, is beyond the powers of the biographer or the historian. Only those who have little need of the truth, and no respect for it – the poets and the novelists – can be trusted to do it, for this is one of the cases where the truth does not exist. Nothing exists. The whole thing is a miasma – a mirage » (*Orlando*, 1928, Londres, The Hogarth Press, 1990, p. 123).

d'une image mouvante, entre transparence et reflet. Pressentant le retour de tout ce qui hante les cauchemars de Tod, l'irruption nécessaire de l'expérience traumatique, le narrateur rapproche l'écoulement du temps et les effets d'optiques que l'on observe sur le pare-brise d'une voiture en mouvement : « Time is heading on towards something. It pours past unpreventably, like the reflections on a windscreen as the car speeds through city or forest » (*TA*, 67). Partiellement reflétés par la vitre qu'ils traversent, les rayons lumineux ne figurent pas tant le temps lui-même que le regard que le lecteur, grâce à la fiction, jette sur lui : un regard qui, dès lors qu'il saisit quelque chose du monde, se réfléchit lui-même dans un double mouvement d'appréhension.

En examinant la façon dont les œuvres de notre corpus se saisissaient des notions de transparence et de réflexivité, nous avons choisi deux « métaphores quotidiennes » dont le traitement nous permettrait de penser la façon dont la représentation se construit et s'appréhende. Captant, reflétant et réfractant la lumière, les dispositifs optiques de la fiction engagent une réflexion sur notre rapport à la vue et à ses outils dans le champ de la représentation et de la narration. En tant que métaphores conceptuelles intervenant dans le récit, la transparence et la réflexivité nous amènent à penser le sujet percevant et la médiation représentative à nouveaux frais. Au cœur de la narration, elles s'intègrent à un réseau d'images qui infléchit leur sens. Ainsi la lentille de la caméra, associée au cristallin, signale une subjectivité de l'objectif, tandis que les fenêtres, loin de se laisser ignorer, imposent à notre regard un cadre et des vitres partiellement opaques, et réfléchissent ainsi les conditions phénoménologiques et technologiques de notre point de vue.

Dans leur mouvement d'articulation et de contradiction, la transparence et la réflexivité servent à manifester dans les écritures de la fiction contemporaine une dialectique de visible et de dicible, de sensible et de lisible, qui se joue au cœur du sujet percevant-représentant-lisant et au cœur du processus représentatif lui-même. Dans la mesure où ils font travailler cette dialectique, les romans de nos corpus invitent à inscrire l'histoire du médium littéraire et de ses interactions avec les médias visuels dans une plus large histoire de la représentation, qu'ils contribuent eux-mêmes à poursuivre.

Quoiqu'elles ne permettent pas d'instituer un ordre sensible, idéologique et épistémologique univoque, les métaphores visuelles s'imposent comme des outils de réflexion qu'il s'agit d'interroger. Ecarter comme inefficaces ou instables ces images, ce serait oublier leur pouvoir structurant pour la pensée occidentale, occupée dans ses formes contemporaines à négocier l'héritage ambivalent des Lumières. Il s'agit pour nous de ne pas ignorer ces motifs visuels qui traversent l'histoire, mais d'appréhender à travers eux la façon dont le discours et le

visible se croisent, se cherchent, s'associent de façon toujours imparfaite. Ce travail paraît d'autant plus nécessaire que le caractère historique de ces métaphores doit nous amener à réévaluer leur fonction au sein de notre système idéologique. Si la lumière, la clarté, la réflexion n'incarnent plus des absolus mais des moments dans l'histoire du lien entre voir et dire, il faut pouvoir penser un régime de la métaphore visuelle dans lequel le voir perd sa préséance épistémologique. Dans un moment contemporain où le statut critique de l'image ne semble plus pouvoir garantir un rapport stable entre expérience sensible et élaboration d'un sens, la fiction nous invite à envisager la situation d'un sujet qui ne pourrait plus dire, en guise d'assentiment, « je vois ».

Chapitre Deux

On n’y voit rien : le voir perdu pour le savoir

Introduction : Connaissance du voir, connaissance par le voir

Dans une lettre où il évoque une dispute, puis sa victoire sur Eva Crommelynck, Robert Frobisher attribue la défaite de la jeune femme à une erreur de perspective. Tandis qu’elle comptait sans doute sur le soutien de ses parents, l’arbitrage de ces derniers a donné raison à son adversaire : « they said that Eva [...] has to lose her pre-Copernican view of a universe revolving around herself » (CA, 66). Derrière la réflexion du jeune compositeur, on voit se profiler les raisons de ses relations tendues avec la fille de la maison : son irruption a forcé cette enfant unique, jusqu’ici centre de l’attention, à revoir sa propre place dans le microcosme de Zedelghem, et produit en somme une « révolution copernicienne » bien difficile à accepter.

Sous la plume de Frobisher, la référence à Copernic relève d’un usage passé depuis longtemps dans la langue courante¹, comme en atteste la dérivation du nom propre en adjectif (« vision pré-copernicienne »). Jugée adéquate pour qualifier un événement trivial – la fin d’un caprice de fille gâtée –, elle semble avoir considérablement perdu en puissance, comme si la violence originale du renversement cosmologique s’était diluée avec les siècles, à mesure qu’il devenait un lieu commun. Pourtant le caractère emblématique de l’événement, tout en le prêtant à cette réutilisation affadie, engage chez le lecteur une compréhension nouvelle du point de vue du personnage, et de l’époque à laquelle il écrit. En effet, à l’heure où Frobisher évoque au détour d’une phrase la naïveté du modèle géocentrique, de nouvelles révolutions coperniciennes apparaissent au lecteur qui restent indéchiffrables ou inacceptables pour le personnage. Le relativisme perspectif, s’il est revendiqué avec plaisir pour fermer le bec à Eva, n’est plus du tout si confortable lorsqu’il s’impose au sujet : le jeune artiste indique par exemple avoir vite renoncé

¹ On se souvient que c’était là le mouvement dont se revendiquait Kant dans la préface à la seconde édition de la *Critique de la raison pure* (1787) : en analysant les structures transcendantales de la perception, son ouvrage devait renverser la façon dont on concevait la place de l’individu dans les systèmes de connaissances humains, et occasionner dans ce champ une révolution comparable à celle qu’avait causée Copernic en avançant l’hypothèse cosmique de l’héliocentrisme. La même référence apparaissait, au milieu des années 1910, dans la défense par Freud de la psychanalyse naissante : important jusque dans le fonctionnement psychologique du sujet la critique scientifique de l’anthropocentrisme, cette dernière constituait une troisième blessure infligée par la science à une humanité trop orgueilleuse. En cela les travaux de Freud s’inscrivaient dans une filiation avec ceux de Copernic et de Darwin. Le motif de cet héritage scientifique se retrouve dans la 18^e leçon de l’*Introduction à la psychanalyse* (1916), ainsi que dans l’article de 1917 « Une difficulté de la psychanalyse ».

à lire *Ainsi parlait Zarathoustra*. Le malaise qui justifie sa décision – « After ten pages I felt Nietzsche was reading me, not I him » (CA, 61) – manifeste chez le jeune homme le refus du même renversement qu’il saluait pour Eva : celui qui se croyait sujet central est arraché à cette perspective « naturelle »¹ et rendu à sa place marginale par l’émergence d’une nouvelle compréhension du cosmos. Là où la découverte de Copernic avait occasionné un bouleversement épistémologique, le travail de Nietzsche marque cependant une remise en cause de l’idée même d’épistémologie. Le mouvement de la terre autour du soleil impliquait une transformation des représentations, et l’élaboration, à partir d’observations nouvelles, d’un modèle cosmologique considéré comme plus proche de la vérité. Dans la critique élaborée par le philosophe, c’est la notion de vérité même qui est remise en cause, et ne peut dès lors plus offrir de fond légitime à la concurrence entre représentations : il ne s’agit plus d’adopter une nouvelle perspective, plus juste, mais d’admettre que tout point de vue ne saura jamais produire qu’une *interprétation*² du monde. Ainsi le renversement copernicien, au lieu de corriger une perspective faussée, semble désormais un corollaire nécessaire à tout travail de représentation – un doute, un risque inhérents à l’émergence même du sujet qui voit, et irréductibles. Ce soupçon systématique vis-à-vis de la langue et du point de vue, structures incontournables pour le sujet occidental, semble poser les prémices du tournant linguistique et visuel qui préside un siècle plus tard à l’élaboration de tout récit de fiction, et remet en cause notre prétention à comprendre le monde sur la foi de ce que nous en voyons.

Si c’est Nietzsche qui incarne pour Frobisher une facette inquiétante du relativisme, le motif du renversement copernicien évoque en outre pour le lecteur une découverte cosmologique révolutionnaire contemporaine du personnage, et qui bouleversera irréversiblement l’approche scientifique de ce qui constitue la matière même du visible : la lumière. Par cette allusion à une réflexion philosophique sur la relativité, Mitchell lance un clin d’œil à un nouveau système scientifique dont les résonances dans l’histoire des technologies et des conflits internationaux se répercutent dans l’ensemble du roman. Par rapport à l’auteur et au lecteur qui lui prêtent vie, le

¹ Dans le sillage de la traduction latine de l’*Optique* d’Al-Haytham (Alhazen dans les sources européennes), intitulée *De Perspectiva*, on appelle *perspectiva naturalis* la science optique, fondée sur la vision telle qu’elle se déploie dans un monde à trois dimensions. À l’époque où sont inventées les techniques de représentation en perspective centrale, Alberti rappelle que l’art de la perspective, cherchant à faire coïncider l’espace réel à trois dimensions et sa représentation sur le plan, prend le nom *perspectiva artificialis* en référence à la *perspectiva naturalis* dont elle essaie de reproduire les impressions en projetant sur un plan l’image perçue par un œil unique et immobile.

² Toute la première partie de *Par-delà bien et mal* (§ 1-23) est consacrée à ce problème, dans la mesure où elle s’attaque à ce préjugé des philosophes que représente l’idée d’un « monde vrai ». Voir également *Crépuscule des idoles*, en particulier le chapitre « Comment le ‘monde vrai’ devint enfin une fable » (« Wie die ‘wahre Welt’ endlich zur Fabel wurde »). Pour une bibliographie plus complète, voir l’ouvrage classique de Jean Granier, *Le Problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche* (Paris, Seuil, coll. « L’Ordre philosophique », 1966). Sur la place du perspectivisme défendu par Nietzsche dans la crise du système oculocentrique hérité de la philosophie cartésienne, voir également Jay, *Downcast Eyes*, op. cit., chap. 3 : « The Crisis of the Ancien Scopic Régime: From the Impressionists to Bergson », p. 149-210.

personnage semble ainsi évoluer dans un monde pré-copernicien au sens où il vit dans l'ignorance des travaux d'Einstein. Pourtant le récit se garde de nous laisser profiter outre mesure de l'avantage apparemment conféré par ce décalage chronologique : nous projetant d'une époque à l'autre jusque vers un avenir lointain, la narration n'envisage pas une progression linéaire de la connaissance, mais nous rappelle le retour cyclique et nécessaire des révolutions coperniciennes dans l'histoire du savoir humain. Plusieurs centaines de pages et plusieurs siècles plus tard, bien après l'époque contemporaine à la parution du roman, Zachry pose à Meronym cette question même que Copernic était censé avoir rendue obsolète : est-ce le monde qui tourne autour du soleil, ou l'inverse ? Loin de pointer chez le personnage une forme de « sous-développement » culturel, le retour de cette interrogation à une époque historique ultérieure remet en cause la supériorité qu'une perspective informée par l'histoire semblait nous garantir, par rapport à des personnages victimes d'une vision naïve, « pré-copernicienne ». La réponse de Meronym, et la réaction de Zachry, rappellent l'enjeu épistémique de l'interrogation et confirment la prudence avec laquelle il nous faut réfléchir (à) notre propre perspective sur l'univers : « *Then the true true is diff'rent to the seemin' true ? Said I. Yay, an' it ususally is, I mem'ry Meronym sayin', an' that's why true is presher'n'rarer'n diamonds* » (CA, 288). Des siècles après notre ère, l'évolution des connaissances s'appréhende encore en termes visuels, à travers la *situation* du sujet qui veut apprendre face à la première source de visibilité – le soleil. À nouveau, elle trouve sa formulation dans l'état du rapport entre ce que je vois (« seeming true ») et ce qui est (« true true »). À nouveau, le problème du lien entre voir et savoir relève d'une pensée cosmologique, qui interroge à la fois la représentation de l'univers et la place du sujet dans cet univers. À nouveau, enfin, la question se repose à partir d'une disjonction manifeste entre le contenu théorique de la connaissance et celui de l'intuition sensible qui, des siècles après le bouleversement copernicien, continue de placer le sujet perceptif au centre de l'univers visible¹.

Dans son évidence même, le rappel de l'écart entre ce que je vois et ce que je sais explique le nécessaire retour de l'interrogation pré-copernicienne. Si cette dernière se présente à nouveau siècle après siècle, dans tous les domaines qui s'attachent à décrire nos conditions d'existence, et si elle a pu en venir à incarner l'idée même de tournant épistémique, c'est qu'elle

¹ Ce décalage, et la remise en cause récurrente qu'il imposait à un modèle cosmologique pourtant incontesté dans le domaine scientifique, était déjà noté par Husserl lorsque ce dernier différenciait la Terre conceptualisée par Galilée après Copernic et celle que nous éprouvons comme « sol » de notre expérience. Le titre un brin provocateur de l'opuscule, *Renversement de la doctrine copernicienne dans l'interprétation de la vision habituelle du monde. L'arché-originaire Terre ne se meut pas* (« Umsturz der kopernikanischen Lehre in der Gewöhnlichen Weltanschaulichen Interpretation – die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht », 1934), ne visait pas à remettre en cause la théorie héliocentrique mais à tenir compte de la contradiction qui se maintient entre elle et l'expérience qui constitue le programme de la phénoménologie. C'est ainsi une Terre « originaire » immuable, dont seul un savoir abstrait nous révèle qu'elle est « illusoire », que la phénoménologie s'attache à ne pas évincer – malgré sa non conformité à une observation scientifique qui cherche, précisément, à se détacher de l'expérience intime.

impose un effort de décentrement qui contraste scandaleusement avec l'expérience du sujet. La violence de cet arrachement à la perspective centrale s'exerce tant en termes sensibles, dans la crise de confiance qu'elle produit vis-à-vis de la vue, que métaphoriquement, à travers le doute qu'elle insinue entre le sujet et son propre entendement, sa faculté à voir, à comprendre et à juger. C'est dans ce contexte que l'on peut comprendre la célèbre leçon de Freud sur les blessures narcissiques¹ infligées à l'humanité par les développements scientifiques dans la rupture que ces derniers imposaient vis-à-vis de l'anthropocentrisme. La révolution copernicienne, la théorie de l'évolution et la psychanalyse suscitent des résistances similaires parce qu'elles déniaient au sujet une place centrale dans sa propre élaboration, et soulignent l'influence sur ce processus de forces obscures, mal connues et hors de sa portée – en sorte que ce que je vois de moi-même ne représente qu'une partie marginale de ce que je suis. Dans la « topique » que Freud propose comme représentation spatiale de la psyché, le moi, part visible et consciente du sujet, n'occupe plus une place centrale et décisionnelle : il est soumis à l'action obscure des pulsions.

Le scandale récurrent que suscitent ces remises en cause suggère qu'après chaque nouvelle révolution de perspective le sujet tend à se replacer, dans le nouvel ordre visible qui a vu son émergence, au centre – à reconstruire, de là où il se situe, une perspective dont il serait l'ordonnateur. Comme motif récurrent de l'épistémologie, la révolution copernicienne rappelle le caractère toujours critique de la place d'où est produit le savoir². Elle pointe la relativité d'une perspective qui, irrémédiablement, restreint notre champ de vision dans le moment même où elle l'ouvre, et construit de toutes pièces la centralité apparente de notre place dans ce champ. Ainsi Frobisher, malgré toute sa satisfaction post-copernicienne, pense encore l'espace en tant que substance, cadre absolu et régi par les lois de la géométrie et de la mécanique newtonienne – ce n'est pas très étonnant, à cet égard, que ses références picturales soient généralement ancrées dans une tradition figurative où prévaut la perspective centrale : alors qu'il reprochait à Eva de se penser au centre, le voilà confortablement installé face aux tableaux qu'il évoque, maître et clef de leur déploiement dans l'espace. À l'aube du XXI^e siècle, ces gestes critiques que furent la relecture linguistique du cogito cartésien par Nietzsche, et la remise en cause de l'agentivité du sujet, déterminé par des profondeurs inconscientes et une structure sociale³ qu'il ne saurait voir, nous apparaissent avec le recul comme des cadres de compréhension. Dans son caractère historiquement situé, le renversement de perspective survenu au tournant du siècle dernier nous apparaît clairement, alors même que nous échappent aujourd'hui les configurations sensibles et

¹ Voir la première note de ce chapitre.

² C'est ce qui explique le choix par Kant ou Freud d'identifier leur propre démarche par le biais de cette référence : c'est pour eux un moyen de s'inscrire, de façon immédiatement perceptible pour le lecteur, dans un moment critique de la raison humaine et de son histoire.

³ On pourrait à cet égard associer l'œuvre philosophique de Karl Marx au nombre des conclusions scientifiques ayant blessé l'humanité dans son narcissisme, en pointant les déterminismes à l'œuvre dans les structures économiques qui sous-tendent les sociétés humaines et leur histoire.

technologiques qui déplacent ou renversent notre propre faculté à voir et à comprendre. Grâce au décalage d'un regard rétrospectif, chaque époque peut espérer produire une critique des perspectives antérieures en interrogeant à nouveaux frais l'intégration de modèles de représentation, de conceptions de la vision, et de hiérarchisations des connaissances tous historiquement situés. Mais cette critique n'est productive que dans la mesure où elle ouvre la possibilité d'un décalage réflexif par rapport aux formes contemporaines de représentation, de pensées du voir et d'organisation des savoirs.

En analysant l'hégémonie épistémologique du voir dans les cultures occidentales, Martin Jay indique que cette dominante « oculocentrique » peut s'expliquer par l'alternance entre des modèles qui, pour être parfois concurrents, reposent chacun à sa façon sur le lien métaphorique associant voir et savoir : « the tenacious hold of ocularcentrism over Western culture [...] was abetted by the oscillation among models of speculation, observation, and revelation. When one or another faltered, a third could be invoked as the foundation of a still visually privileged order of knowledge »¹. D'un courant de pensée à l'autre, une certaine conception de la vision s'accorde avec une façon spécifique de penser le savoir. En ce sens, des systèmes de pensée apparemment concurrents semblent s'attacher à coordonner ce qui se sait du voir, de ses modalités, et ce que l'on peut prétendre apprendre par le voir – que ce dernier se prête plutôt à l'observation empiriste, à la spéculation rationaliste ou à la vision mystique.

L'invention et les usages de la perspective linéaire, s'ils sont indiscutablement liés à la domination d'un certain modèle épistémologique, semblent avoir été tout particulièrement favorisés par la convergence de ce modèle et des théories contemporaines de la vision. En effet la première démonstration des principes de la *perspectiva artificialis* par Brunelleschi, et leur recension par Alberti, ne font qu'appliquer au domaine de la praxis représentative les règles de la *perspectiva naturalis*. Ces dernières, parvenues à l'Europe renaissante via les traités d'optique arabo-andalous², trouvaient leur source dans l'analyse euclidienne de la vision comme phénomène explicable selon un modèle mathématique et géométrique³. Voyant dans le

¹ Jay, *Downcast Eyes*, op. cit., p. 236.

² Dans le troisième chapitre de *The Mirror, the Window and the Telescope*, « Let there be light! *Perspectiva Naturalis* », Samuel Edgerton rappelle que ce n'est qu'avec la reconquête de la Sicile et du Nord de l'Espagne au XII^e siècle que les Chrétiens renouèrent avec les traités d'optique de la Grèce antique, en traduisant vers le latin les traductions et analyses des traités de la tradition euclidienne produites par les savants islamiques entre les VII^e et XI^e siècles. Pour un examen de ce détour dans l'héritage par l'Europe occidentale des théories optiques de l'Antiquité, voir également P. Hamou, *Voir et connaître à l'âge classique*, op. cit., en particulier « La synthèse médiévale 1 : l'apport d'Alhazen », p. 30-36, et Simon Ings, *A Natural History of Seeing*, op. cit., chap. 6 : « Theories of Vision ».

³ Vingt ans après la mort d'Aristote, Euclide, platonicien et mathématicien, établit une théorie de la vision intitulée

comportement des rayons lumineux une manifestation élégante des lois régissant droites et angles géométriques, Euclide a durablement fusionné science de la lumière et science du voir : son *Optique*¹ est le premier traité géométrique de la vision, et la référence fondamentale de ceux qui, des siècles après lui, travaillèrent à vérifier cette théorie dans le champ des sciences, de la théologie et des pratiques artistiques². D'un domaine à l'autre, il semble que l'hégémonie culturelle de ce modèle à partir de la Renaissance ait été assurée par la collaboration qu'il permettait entre compréhension du voir, connaissance du visible et praxis représentative, toutes obéissant à la loi d'une même instance transcendante. Principe divin, la lumière emblématisait la possibilité même du savoir humain tout en manifestant, par excellence, l'organisation transcendante, mathématique, géométrique, voulue pour le monde par son créateur – ainsi les lois optiques présidant à la vue incarnaient de façon élémentaire celles par lesquelles la grâce divine se répandait sur le monde³. Samuel Edgerton suggère qu'après s'être présentée à l'Occident chrétien en crise⁴ comme une forme esthétique susceptible de consolider la foi de ses fidèles, la perspective linéaire comme science artistique se vit progressivement sécularisée dans le sillage des travaux d'Alberti. Ce dernier, sans remettre en question l'analogie entre perspective optique et intention divine, adopta une interprétation plus morale que métaphysique. Là où l'expérience

Optique, sans jamais mentionner le fonctionnement de l'œil ou l'expérience de la vue. Comme nous le rappelle Simon Ings, son intérêt pour le voir est purement mathématique et consacre la place de cette discipline dans les théories ultérieures de la vision : « for the first time, a visual theory was being expressed in purely mathematical terms. For the first time, vision was being treated as a purely geometrical problem [...] in the end, it was inevitable that optics would dominate vision theory for the next thousand years. Unpicking the role of light in sight was, quite simply, the single most important breakthrough in vision research » (*A Natural History of Seeing*, op. cit., p. 162).

¹ L'original date de 300 av. J.C., et le plus ancien manuscrit encore existant, en grec, du X^e siècle.

² Dans un souci de nuancer l'enjeu profane que l'on a pu souvent attribuer à la représentation en perspective, Edgerton insiste sur la façon dont son invention entre en résonance avec l'atmosphère profondément religieuse de la Florence du XV^e siècle. Il rappelle qu'entre 1413 et 1436, au moment où les artistes commencent à adapter les règles de la science optique à leur compréhension empiriste de la nature, artisans et autorités religieuses se fascinent également pour les enjeux moraux et spirituels que présente, dans ses interprétations médiévales, la science antique de l'optique géométrique. Ainsi dans la première expérience de Brunelleschi, le fait que la vérification du dessin ait été faite par une comparaison non avec le bâtiment, mais avec son reflet dans un miroir, inscrit cette nouvelle méthode de représentation dans le droit fil de l'assurance faite par Paul aux Corinthiens dans la première épître : « At present we see indistinctly, as in a mirror, but then [in heaven] face to face » (Paul, Première épître aux Corinthiens, 13, 12, cité dans *The Mirror, the Window and the Telescope*, op. cit., p. 7).

³ Selon Edgerton, l'idée de cône visuel, selon laquelle les rayons lumineux peuvent se représenter comme des lignes droites convergeant vers les yeux ou s'évasant à partir d'eux, n'explique pas seulement la possibilité pour des objets bien plus grands que l'œil de le pénétrer (selon la loi euclidienne des triangles semblables, l'objet, en se rapprochant de la pupille, est de plus en plus petit, comme l'est le côté opposé au sommet principal d'un triangle isocèle quand on le « rapproche » de ce sommet en traçant ses parallèles. Ainsi un chameau – exemple privilégié des traducteurs musulmans – rétrécit jusqu'à pouvoir entrer dans notre pupille). Il fournit une explication scientifique précieuse de la façon dont la grâce divine s'étend, sous forme de lumière, à toutes choses : « by the end of the 13th century Christian theologians everywhere in Western Europe began to believe that the new geometric science of perspectiva not only provided the key to how God spreads his divine grace to mankind, but how he conceived the universe itself in his divine mind's eye at Genesis » (*ibid*, p. 29).

⁴ Après deux siècles de croisades et de conflits politiques au sein de l'Église, l'Occident chrétien était à la recherche de formes artistiques capables de présenter une image convaincante de sa doctrine religieuse, et d'inspirer à nouveau aux fidèles une foi susceptible de constituer, notamment, un rempart à l'Islam à qui il disputait Jérusalem.

de Brunelleschi avait fait usage d'un miroir, objet marqué par son symbolisme religieux¹, Alberti compara le tableau à une fenêtre, déplaçant ainsi le paradigme de la représentation en perspective d'un « reflet » de la Création (« a mere reflection of God's true brilliance in heaven »²) vers un paysage allégorique de l'ordre moral auquel se conformer : « the very logic of Euclid's optical ordering must in any case signify human moral ordering [...] [nature appearing] not as a divine mystery revealed by geometry, but as a worldly perfection framed by geometry »³. Quand deux siècles plus tard Galilée se servit de sa connaissance du dessin en perspective dans ses observations télescopiques de la lune, ce fut pour infirmer une conception du cosmos héritée des lectures chrétiennes d'Aristote : le satellite n'était pas la sphère parfaite si apte à symboliser l'immaculée conception, mais présentait un paysage accidenté, à l'image de la terre⁴. Ce processus de sécularisation ne remit cependant pas en cause le statut privilégié du système perspectif : loin d'avoir démarqué l'optique de toute métaphysique, il semble au contraire qu'il ait permis de transférer vers l'homme, nouvelle incarnation du point de vue, ce qui était autrefois l'apanage de Dieu⁵.

En régime classique, la perspective repose toujours sur la construction d'un point de vue unique et fixe⁶, conçu comme *centre* perceptif. Dans *Ways of Seeing*, John Berger rappelle sa place symétrique au point de fuite, et nous renvoie à son origine sacrée : si la perspective comme dispositif produit un sujet transcendant, c'est dans la mesure où elle fait oublier la place assignée à ce sujet⁷. Œil divin, non situé dans la mesure où il constitue lui-même la situation, l'œil du sujet

¹ Outre la référence à Paul, plus souvent citée dans la version de la King James, « For now we see through a glass, darkly », Edgerton souligne la place dans la foi chrétienne de l'époque d'une théorie des miroirs – la traduction anglaise indique « through a glass », mais le texte de la vulgate emploie l'expression « per speculum » : dans un miroir. Ainsi il indique qu'au Moyen-Âge la croyance populaire voulait qu'un miroir, en reflétant l'image d'une relique, puisse capturer les vertus miraculeuses de cette dernière : « Pilgrims often carried small round mirrors to sacred shrines in order to reflect the relic. The mirror this metaphysically "charged" became a surrogate talisman in its own right » (*ibid.*, p. 24). Il prend pour preuve de la fascination chrétienne pour les recherches grecques et arabes quant au fonctionnement et à la structure du miroir le destin du terme latin *speculum*, devenu quasi synonyme de « révélation divine ».

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 7-8.

⁴ L'Église catholique ne fut au reste pas longue à coopter cette découverte – Edgerton en veut pour preuve le fait que quand Cigoli, ami de Galilée, fut chargé de peindre le plafond de la chapelle Pauline à Sainte Marie Majeure à Rome, on l'autorisa à représenter la lune, sous les pieds de la Vierge, comme une sphère marquée de cratères, inspirée des dessins de Galilée. On l'appela sous cette forme « Femme de l'Apocalypse » plutôt qu'Immaculée conception.

⁵ « Prometheus unbound! What Brunelleschi had just wrested from the Creator's closet, and was now about to share with fellow artists, might indeed be likened to that other famous Olympian thievery, granting to mortal man the heretofore sacred privilege of imaging nature just as God himself projected it from his own divine eye » (*ibid.*, p. 76).

⁶ Sur cette condition préalable, voir Crary, *Techniques of the Observer*, *op. cit.*, et Jay, *Downcast Eyes*, *op. cit.* John Berger la formule ainsi : « The convention of perspective, which is unique to European art and which was first established in the early Renaissance, centres everything on the eye of the beholder. [...] Perspective makes the single eye the centre of the visible world » (*Ways of Seeing*, *op. cit.*, p. 9).

⁷ Relevant les tentatives d'inscrire sur le plan du tableau l'œil du peintre ou celui du spectateur, Philippe Comar rappelle le caractère théorique de ce point originel, « point du sujet » ou « point de l'œil », et formule le paradoxe selon lequel ce point de projection est d'un point de vue mathématique le seul dont l'image n'est pas définie sur le plan du tableau. Le fondement même de la perspective repose selon lui sur une équivoque, dans la

perspectif est le lieu où convergent les lignes qui construisent toute image :

Everything converges on to the eye as to the vanishing point of infinity. The visible world is arranged for the spectator as the universe was once thought to be arranged for God. According to the convention of perspective there is no visual reciprocity. There is no need for God to situate himself in relation to others: he is himself the situation.¹

Cette dimension humaniste libérale de la perspective est également soulignée par Christophe Triau et Christian Biet, qui associent son introduction dans la représentation théâtrale à l'âge classique à la façon dont la géométrie met l'infini à la portée de l'homme et lui permet de le penser : « [t]andis que la géométrie cartésienne se répand très vite en Europe, l'ensemble de l'espace observable peut être identifié à la nature, et être ainsi perçu, élaboré théoriquement, pénétré par l'homme »². Pour eux, l'horizon humaniste de la perspective se manifeste pleinement au théâtre, où la représentation construit un sujet théorique qui est l'homme par excellence, et le souverain suprême³.

Parmi les formes et pratiques de pensée citées par Martin Jay pour expliquer la préséance de la vue sur les autres sens, il semble que la perspective centrale s'accorde de façon privilégiée avec la « spéculation ». C'est ce que suggère sa compatibilité avec la pensée de Descartes, de la *Dioptrique* à la formulation du cogito, où s'élabore un sujet unique, central, rationnel et théorique avant d'être sensible. Il est évident qu'à certains égards, la critique empiriste à l'encontre du rationalisme dualiste trouve un prolongement dans la remise en cause de la perspective centrale comme modèle dominant : cyclope soustrait au temps, le sujet de la perspective fait l'économie d'une expérience dans laquelle la perception de la profondeur et la nécessité de l'accommodation dépendent justement de l'écart ouvert entre nos *deux yeux*⁴. C'est notamment en ce sens que l'on peut comprendre la contradiction pointée par Berger, qui oppose à l'abstraction d'une figure divine à la fois partout et nulle part la concrétude de la place humaine : « The inherent

mesure où le lieu d'où il faut voir l'image ne peut apparaître, sauf à recourir à un artifice tel le miroir des époux Arnolfini : « la place du peintre ou du spectateur est par essence un lieu invisible » (*La perspective en jeu : les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1992, p. 35).

¹ *Ibid.*, p. 9. Sur ce sujet voir également Hubert Damisch, *L'origine de la perspective* (Paris, Macula, 1979).

² Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* (Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2006), p. 182.

³ « [L]e roi, placé au centre des spectateurs frontaux, est l'œil du spectacle (les décorateurs italiens parlent de l'"œil du prince" depuis longtemps), peut jouir pleinement des découvertes perspectivistes italiennes et se trouver "au centre", cause et effet de la représentation : il est l'origine du point de fuite du décor qui tend vers l'infini d'une colonnade ou d'une fenêtre ouvrant vers l'extérieur » (*ibid.*, p. 164).

⁴ Aux chapitres 53 et 341 de son *Traité de la Peinture*, (ca. 1540), Léonard de Vinci remarquait qu'une peinture ne peut rivaliser avec le relief d'une vue naturelle, à moins d'être examinée d'un seul œil et de loin : il expliquait ce défaut d'un point de vue purement optique. En 1838, Charles Wheatstone rend compte de ce phénomène en mesurant la parallaxe binoculaire, c'est-à-dire l'angle de différence entre le focus de chacun des yeux lorsqu'ils se fixent en un même point, écart que l'organisme synthétise pour créer, à partir de deux images rétiniennes, une seule perception en profondeur. Quand les deux yeux regardent le tableau, la même image est projetée sur chacune des deux rétines, alors que dans le cas d'un objet en volume, les deux images rétiniennes sont légèrement différentes – c'est sur ce principe que Wheatstone crée le stéréoscope, qui produit l'illusion de profondeur par synthèse de deux images légèrement différentes.

contradiction in perspective was that it structured all images of reality to address a single spectator who, unlike God, could only be in one place at a time »¹. Pourtant il semble que ces pensées et pratiques que Jay désigne par leur attachement à l'« observation », parmi lesquelles la philosophie empiriste, aient également trouvé dans les outils et les principes de la perspective linéaire de quoi confirmer leur théorie des sens et du sens. C'est ainsi que Locke décrit l'entendement comme une camera obscura, dispositif élaboré par Alhazen dans ses recherches optiques, et indispensable pour les peintres à partir de la Renaissance² :

external and internal Sensation, are the only passages that I can find, of Knowledge, to the Understanding. These alone, as far as I can discover, are the Windows by which light is let into this *dark Room*. For, methinks, *the Understanding is not much unlike a Closet wholly shut from light, with only some little openings left*, to let in external visible Resemblances, or *Ideas* of things without³ (je souligne l'essentiel de la phrase)

Pour Jonathan Crary, la référence à la camera obscura manifeste la persistance, dans le discours des empiristes, d'un sujet transcendant qui puisse ordonner le contenu de l'expérience⁴ : la *tabula rasa* reste soumise à un regard spéculatif, le sens dépendant en dernière instance de la réflexion mise en œuvre par l'entendement, non entièrement subsumé dans l'ordre des phénomènes. Il semble que cette compatibilité du système perspectif et de philosophies britanniques a priori moins portées à la spéculation s'explique également par l'influence déterminante de Newton, et de l'avènement de la « méthode scientifique », sur l'idéologie des Lumières britanniques⁵. Rappelant certains points de contact entre la philosophie de la Nature promue par Newton et le cartésianisme⁶, Crary suggère que dans un cas comme dans l'autre l'optique physique conçoit la vision sur un mode désincarné. On doit noter en outre que les travaux qui placèrent Newton au

¹ Berger, *Ways of Seeing*, op. cit., p. 9.

² Alhazen s'intéresse avant tout au comportement géométrique de la lumière, et présente ainsi plusieurs démonstrations du fait que la lumière suit une trajectoire rectiligne. Il est le premier à faire l'expérience d'une camera obscura à partir d'une bougie et d'une paroi située derrière un écran percé d'un ou plusieurs trous. Pour une thèse forte sur le rôle joué par les dispositifs optiques sur la peinture occidentale dès le XV^e siècle, voir la nouvelle édition de l'ouvrage de David Hockney d'abord publié en 2001, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (Londres, Thames & Hudson, 2006). La thèse, repérée dans le champ de l'histoire de l'art sous les noms de Hockney et Falco, a également fait l'objet d'un film documentaire produit par la BBC en 2003.

³ Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, op. cit., livre II, chap. XI, §17, p. 162.

⁴ « [T]he camera obscura, with its monocular aperture, became a more perfect terminus for a cone of vision, a more perfect incarnation of a single point than the awkward binocular body of the human subject. The camera, in a sense, was a metaphor for the most rational possibilities of a perceiver within the increasingly dynamic disorder of the world », *Techniques of the Observer*, op. cit., p. 53.

⁵ On peut citer à cet égard la fameuse épitaphe composée par Pope pour le monument funéraire de Newton à Westminster Abbey (1727), « Nature and Nature's Laws lay hid in Night: / God said, "Let Newton be!" and all was light », qui figure en exergue au chapitre consacré aux Lumières dans l'ouvrage de Robert Tombs, *The English and their History* (Londres, Allen Lane, 2014).

⁶ Crary, tout en reconnaissant les différences fondamentales qui séparent les travaux de Newton et de Descartes, leur trouve pour objectif commun le fait d'établir l'espace comme champ homogène et transparent malgré la diversité des médias et les possibilités de réfractions que cette diversité implique : « Newtonian and Cartesian physics, notwithstanding the large divide between them, both sought to confirm the unity of a single homogeneous field [...] It was crucial that the distorting power of a medium, whether a lens, air, or liquid, be neutralized, and this could be done of the properties of that medium were mastered intellectually and thus rendered effectively transparent through the exercise of reason » (*Techniques of the Observer*, op. cit., p. 64).

cœur de la révolution scientifique, de la décomposition du spectre lumineux à l'élaboration d'un modèle mathématique qui rende compte de l'ordre du cosmos, pensent toujours l'espace selon les principes géométriques hérités d'Euclide, et qui présidaient à la représentation en perspective¹. Ainsi l'espace absolu et orthogonal de la perspective linéaire, entièrement explicable par les mathématiques et ordonné pour être vu et compris par un sujet transcendant, est aussi celui de l'univers dépeint par Newton².

Avec la mise en péril du lien entre étude de la vision et science de la lumière, avec la remise en cause de la perspective centrale comme régime dominant de la mimésis, et avec l'élaboration d'une autre théorie scientifique de l'espace et du temps, ce sont donc deux modalités selon lesquelles on pouvait penser la supériorité épistémologique du voir qui sont plongées dans la crise : la spéculation, mais aussi l'observation. Car tel est bien l'enjeu du renversement copernicien dans le sillage duquel s'écrivent et se lisent, avec un siècle de décalage, les romans contemporains : il nous faut voir, lire et penser sans les principes qui sous-tendaient la perspective linéaire, apprivoiser une géométrie et une logique de l'espace et du temps qui mettent en échec tant le sujet rationnel affranchi de l'expérience que l'observateur empirique érigé en critique de modèles trop spéculatifs³.

¹ Il faut noter la présence, dès cette époque, de réticences vis-à-vis de l'équation supposée entre étude de la vision et optique physique. Certains philosophes de la vision se démarquent des physiciens et de leur approche, justement en réaction à l'abstraction trop grande de cette dernière. Ainsi dans son livre *A Natural History of Vision* (Cambridge, MIT Press, 1998), Nicholas Wade trace les lignes de démarcations entre les approches de Hartley et Berkeley. Là où Hartley tâche d'appliquer les principes newtoniens à l'étude de la vision, Berkeley insiste dans son *Essay Towards a New Theory of Vision* : « In vain shall all the *Mathematicians* in the world tell me, that I perceive certain *Lines* and *Angles* which introduce into my mind the various *Ideas* of *Distance* [...] those *Lines* and *Angles* have no real Existence in Nature, being only an *Hypothesis* fram'd by *Mathematicians*, and by them introduced into *Optics*, that they might treat of that Science in a geometrical way » (1709, cité dans Nicholas Wade, *A Natural History of Vision*, *op. cit.*, p. 23).

² Lorraine Daston et Peter Galison analysent également les pratiques scientifiques antérieures au XIX^e siècle, guidées selon eux par la posture transcendante que l'on supposait être celle de l'observateur, capable de percevoir l'ordre parfait, mais en général dissimulé, régissant le monde visible. Leur ouvrage, *Objectivity* (*op. cit.*), avance l'idée que chaque vertu épistémique défendue à un moment précis de l'histoire des sciences appelle une pratique différente de l'observation, une façon différente de penser le regard. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, avant l'avènement de la vertu d'« objectivité », alors que domine selon eux l'impératif de « fidélité à la Nature », la figure du scientifique ou philosophe de la nature dispose d'une position d'observation transcendante dans la mesure où on lui suppose un don de « double vue ». Dans une économie empiriste des sens, où l'infinie variété des phénomènes tend à masquer les types qui servent à penser la Nature, le scientifique est un génie – Newton, constituant ici l'exemple par excellence – dont la vision transcendante lui permet de voir la perfection de la création au-delà d'une expérience multiple et instable. Ainsi la science ne compte pas sur la seule expérience empirique, mais bien sur le pouvoir éclairant de l'imagination (ou « fancy ») du génie scientifique.

³ Cette critique s'appliquerait également à la troisième forme d'oculocentrisme identifiée plus haut par Martin Jay, à savoir les modèles visionnaires – qui peuvent parfois se présenter comme alternative à un régime rationaliste ou empiriste du savoir, tout en continuant d'accorder un privilège à la vision. Nous n'aurons pas le temps de nous consacrer pleinement à cette question, qui mériterait un développement de plus amples dimensions. Notons, cependant, qu'à de multiples égards notre corpus se montre redevable d'une tradition romantique qui défend moins l'idée d'un artiste visionnaire qu'elle ne met en suspens, par une forme d'ironie, toute l'assurance qu'on prétendrait tirer d'un point de vue irrémédiablement déterminé. La référence à des formes de vision modernistes, en particulier l'illumination subite que représentation l'épiphanie, est également remise en cause, et avec elle la position privilégiée d'un artiste voyant. C'est notamment ce qui se manifeste *Cloud Atlas*, à travers le traitement réservé à la figure de l'artiste moderniste, incarnée par Robert Frobisher.

Dans la déchéance du sujet de la perspective, maître et ordonnateur du réel par le quadrillage orthogonal qu'il lui impose, c'est une collaboration entre connaissance par le voir et connaissance du voir, jusqu'alors principe même de l'idée classique de dioptrique et fondation du modèle perspectif, qui s'effondre. Pour Jonathan Crary, le XIX^e siècle finit d'achever la rupture entre étude de la vision et optique physique : loin de fonctionner de pair pour conforter le privilège du voir dans la recherche du savoir, elles en viennent à diverger, voire à se contredire. Crary identifie comme l'un des éléments majeurs de cette séparation l'ascendant pris par la physiologie dans la description des phénomènes liés à la vue. Après avoir été assimilable, depuis l'Antiquité, à une optique géométrique de l'image, la science de la vision s'identifie de plus en plus exclusivement à une psychologie de l'expérience visuelle et à une physiologie de l'œil – celui que Descartes appelait « le plus noble de tous les sens »¹ voit son statut épistémologique changer du tout au tout. La conscience grandissante du rôle joué par le corps, dans sa temporalité et son imperfection², sur la perception du visible, remet en cause à la fois l'articulation logique entre optique et perception, et la clarté évidente, mathématique, de cette dernière. Cette solution de continuité entre le contenu de la perception et le réel était déjà annoncée par l'éloignement croissant entre les théories physiques de la lumière et leurs implications pour l'optique géométrique. Ainsi les débats sur la nature corpusculaire ou ondulatoire de la lumière³ rendent

¹ L'expression fournit à Martin Jay le titre du premier chapitre de *Downcast Eyes* : « The Noblest of the Senses: Vision from Plato to Descartes » (*op. cit.*, p. 21-82).

² On a mentionné plus haut le lien entre stéréoscopie et temporalité inscrite dans le corps. Il faut également citer, parmi les conclusions ayant contribué à modifier notre compréhension de la vision au XIX^e siècle, les affirmations révolutionnaires de Helmholtz quant à l'imperfection de l'œil comme outillage physiologique. Dans « 'Authentic Tidings of Invisible Things': Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century » (*op. cit.*), Gillian Beer rappelle qu'avant ces travaux l'œil était traditionnellement présenté comme l'organe le mieux à même de concevoir l'organisation de l'univers : sa perfection même ne pouvait être le fruit du hasard, et était souvent prise comme preuve de la présence immanente de Dieu dans le monde. Le microscope et le télescope ayant semblé étendre encore l'autorité de cet organe, elle rappelle que Darwin se lança dans ses recherches alors qu'il admettait encore sa perfection et y voyait un obstacle majeur à ses théories sur l'adaptation et la sélection. Pourtant, Helmholtz avait établi depuis 1855 dans son traité *Accommodation* que l'œil n'était pas un instrument parfait – et était encore plus clair à ce propos dans une lettre rédigée à la même époque : « The human eye is not even properly centered, the magnitude of the corneal eccentricity appears to be quite irregular and adventitious » (lettre citée dans la biographie de Helmholtz par Leo Koenigsberger, *Hermann von Helmholtz*, trans. Frances Welby, Oxford, Clarendon Press, 1905, p. 137). Prenant connaissance de ces conclusions quinze ans plus tard, et onze après la publication de *Origin of Species*, Darwin inséra un paragraphe dans sa dernière version : « Helmholtz, whose judgment no one will dispute, after describing in the strongest terms the wonderful power of the human eye adds these remarkable words: "That which we have discovered in the way of inexactness and imperfection in the optical machine and in the eye of the retina, is as nothing in comparison with the incongruities which we have just come across in the domain of the sensations. One might say that nature has taken delight in accumulating contradictions in order to remove all foundations from the theory of a pre-existing harmony between the external and internal worlds" » (Morse Peckham, ed. *The Origins of Species by Charles Darwin: A Variorum Text*, cité dans Gillian Beer, « 'Authentic Tidings of Invisible Things': Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century », *op. cit.*, p. 90). En référence à Helmholtz, John Tyndall affirmait aussi dans le premier de ses essais sur la lumière, *Six Lectures on Light: Delivered in America in 1872-1873* (Londres, Longmans, Green, 1875) « A long list of indictments might indeed be brought against the eye – its opacity, its want of symmetry, its lack of achromatism, its absolute blindness, in part. All these taken together caused Helmholtz to say that, if any optician sent him an instrument so full of defects, he would be justified in sending it back with the severest censure » (p. 8, cité dans Beer, « 'Authentic Tidings of Invisible Things'... », *op. cit.*, p. 91).

³ Dans *Techniques of the Observer* (*op. cit.*), Crary attire notre attention changements profonds qui ont affecté les

vite problématique l'idée d'une propagation rectiligne des rayons lumineux, en sorte que la pertinence apparente du modèle perspectif semble résister à la révision progressive des principes qui ont présidé à son apparition : « The verisimilitude associated with perspectival construction obviously persisted into the 19th century, but it was severed from the scientific base that had once authorized it »¹. Dans le champ de la physique comme dans celui de la physiologie, enfin, certains développements tendent à défaire le lien de cause à effet entre phénomène lumineux et expérience de la vue. Ainsi les travaux de Johannes Peter Müller sur l'organisation de l'appareil sensoriel montrent que la lumière ne constitue pas un critère nécessaire à l'élaboration d'une perception visuelle² – les conséquences de cette conclusion, qui déstabilise durablement un système herméneutique désormais privé de tout lien avec un référent, continuent de préoccuper les études contemporaines de la vue, et notamment l'analyse neurologique de l'hallucination sensorielle³. Du côté des sciences physiques, en particulier avec le développement de l'électromagnétique, un autre coup est porté à la fiabilité de l'œil comme outil d'observation : la portion observable du spectre lumineux ne représentant plus qu'une part minime des phénomènes électromagnétiques, la lumière comme objet physique est dissociée de l'idée même de visibilité.

Dans la mesure où la révolution copernicienne qui échappait à Frobisher met en crise les liens établis dans la tradition épistémologique et esthétique entre voir et savoir, il s'agit pour nous d'examiner dans quelle mesure la fiction prend acte de ces bouleversements, et interroge à nouveaux frais la place de la vision dans la construction du sens. Pour cela, on s'intéressera au traitement que nos romans proposent de deux figures du sujet visuel, et à la remise en question qu'ils engagent de ses facultés critiques face au visible. Alors que le sujet spéculatif, sujet théorique de la perspective centrale pouvait compter sur sa position transcendante pour donner sens à un espace organisé en fonction de lui, le dysfonctionnement de la perspective linéaire et la pertinence croissante d'un certain relativisme nient la capacité d'une instance rationnelle à se tenir comme en dehors de l'expérience, dans un ordre entièrement explicable et déchiffrable par la géométrie euclidienne et les intuitions mathématiques et logiques qui la sous-tendent. À cette remise en cause pour le sujet théorique d'une ouverture critique dans l'*espace* correspond, dans un modèle plus empiriste, la mise en cause d'une intelligence critique des sens déployée dans le *temps*. De *Time's Arrow* à *Cloud Atlas*, le visible ne s'offre pas à nos yeux selon un ordre

théories de la lumière au cours du XIX^e siècle : « The shift from emission and corpuscular theories to ondulatory or wave-motion explanations have a major significance for nineteenth-century culture as a whole » (*ibid.*, p. 86). Il renvoie, à cet égard, à l'ouvrage de Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, *op. cit.*

¹ *Ibid.*, p. 86.

² L'une des conclusions majeures de son manuel de physiologie, *Handbuch der Physiologie der Menschen* (1833-1840, traduit et publié au Royaume-Uni entre 1837 et 1843) consiste à relier la sensation produite par un nerf non à la source de cette sensation, mais à l'organe auquel ce nerf est corrélié. Ainsi la sensation visuelle ne constitue pas le simple reflet de ce qui la cause : d'autres sollicitations du nerf optique, sans aucun dégagement lumineux, produiront le même effet – par exemple un choc mécanique, une décharge électrique...

³ Voir, à cet égard, Oliver Sacks, *Hallucinations* (New York, Random House, 2012).

imposable depuis un point de vue orthogonalement parfait, pas plus qu'il ne se prête au récit rassurant d'un progrès scientifique fait d'essais, d'erreurs et de révisions.

II. A. Perspective et relativité

L'unicité et l'immobilité sont des conditions fondamentales d'existence pour cette instance que Louis Marin appelle, dans *De la représentation*, le « sujet albertien » – point de vue transcendant à l'œuvre, situé symétriquement au point de fuite de la toile, et qui de sa place peut prétendre lire et interpréter ce qu'elle lui présente¹. L'étroite association entre la pratique de la *perspectiva artificialis* et la théorie de la vision comme optique, *perspectiva naturalis*, laisse à penser la place qu'occupe au cœur des systèmes de savoir modernes² le regard du sujet ainsi élaboré de la Renaissance aux Lumières. Malgré le renversement qui l'a déchu de sa place centrale dans le cosmos, le sujet doté de vision et de rationalité occupe de facto une place originaire et transcendante, depuis laquelle il voit s'organiser selon un système de lois géométriques l'intégralité du monde visible, de son champ de vision aux astres eux-mêmes.

II. A. 1. Vertige du point de vue

Prenant acte du renversement qui, au tournant du XX^e siècle, mit à mal le modèle cosmique comme le système perspectif hérités des Lumières³, la fiction contemporaine orchestre

¹ Dans *Art and Illusion* (1960, Londres, Phaidon Press, 1977), Gombrich analyse ainsi la perspective comme une praxis représentationnelle définie en ce qu'elle implique un point de vue idéalement monoculaire et fixe. Rappelant le fonctionnement des « peep-shows » d'Adalbert Ames Jr., et la façon dont ils construisent l'illusion d'une vision « naturelle » de l'objet, il indique que cette dernière résulte de l'incapacité où nous sommes de supposer qu'une autre interprétation visuelle serait possible. Le principe de la perspective réside dans le caractère absolu de la frontalité construite par le dispositif perspectif, ce que Gombrich résume par la formule suivante : « we cannot look round a corner » (*ibid.*, p. 211). La staticité du regard monoculaire construit par la perspective est condition de son fonctionnement en tant que praxis représentationnelle. Cette dernière repose en d'autres termes sur l'ignorance de la durée dans laquelle le corps qui porte l'œil s'inscrit et se meut, durée en vertu de laquelle nous pourrions tourner le coin et voir ce qu'il nous masque.

² On se souvient que dans *Paradigmes pour une métaphorologie* (*op. cit.*) Hans Blumenberg associe l'émergence du rapport moderne à la vérité à un processus par lequel la lumière, que le Moyen-Âge concevait comme irradiant de Dieu vers le sujet, est petit à petit absorbée par ce dernier – de sorte que la découverte ne relève plus d'une ouverture à la révélation divine, mais d'une capacité du sujet à projeter sa lumière pour forcer la Nature à révéler ses secrets. Voir chap. 1, introduction : « Usage critique des images et rôle critique des images dans le discours ».

³ On pense aux efforts déployés par certaines pratiques artistiques du tournant du siècle pour déstabiliser un spectateur habitué au cadre de la perspective centrale – de l'impressionnisme, dont le nouveau rapport à une lumière toujours changeante est au cœur du roman d'Eva Figes intitulé *Light* (New York, Pantheon Books, 1983), au vorticisme, qui s'attache à remplacer le repère stabilisant du point de fuite par un vortex qui happe le spectateur, et jusqu'au cubisme. John Berger, à propos de la *Nature morte à la chaise cannée* (1912) de Picasso, évoque la façon dont la frontalité souveraine du sujet y est défaite, remplacée par un foisonnement de points de vue : « For the Cubists the visible was no longer what confronted the single eye, but the totality of possible views taken from points all round the object (or person) being depicted » (*Ways of Seeing*, *op. cit.*, p. 11). Le sujet, pris dans un perpétuel mouvement de révolution, n'est plus à même de centraliser des impressions face à un objet qui incorpore d'ores et déjà la multiplicité de ses places par rapport à lui.

une dérobade du point de vue stable et unifié sur lequel nous pourrions compter pour régir son univers visible. Loin de nous offrir une perspective sûre, le point de vue se fait vortex, non plus symétrique du point de fuite, mais comme happé par lui. Tributaires de sujets multiples, incapables de se saisir eux-mêmes ou de se placer avec confiance comme intériorité face à l'extériorité du monde et des objets, nous vivons le point de vue comme un vertige et non comme un vecteur d'intelligibilité. C'est aussi ce qu'indique l'intérêt de nos romans pour des exemples antérieurs de remise en cause de la perspective classique et de ses enjeux, notamment l'ironie romantique.

II. A. 1. a. Miroirs à facettes : un sujet non-unifié

La mise en échec du lien métaphorique entre voir et savoir est d'abord le fruit d'un dispositif optique dans lequel le sujet qui voit est irrémédiablement étranger à lui-même, et comme condamné, à l'image du narrateur de *Time's Arrow*, à ne jamais voir les choses du même œil que le corps qu'il habite. En ce sens la crise du voir est crise du point de vue critique, d'emblée capable de se saisir lui-même. La fonction heuristique et critique que nous attribuons au regard dans le système conceptuel occidental trouve déjà sa place dans le corpus platonicien. Dans l'*Alcibiade majeur*¹ Socrate avance une glose du « connais-toi toi-même » delphique par analogie avec la vue, et reformule l'injonction inscrite sur le fronton du temple en ces termes : « suppose that, instead of speaking to a man, [the inscription] said to the eye of one of us, as a piece of advice "See thyself" » (132 d) – l'homophonie faisant à nouveau de l'œil l'image sonore du sujet dans la traduction anglaise. La connaissance de soi essentielle à celui qui veut être sage procède d'une faculté de se voir véritablement : il s'agit de développer une vision authentique, qui est chemin vers le savoir². La synecdoque, qui fait d'un œil unique le protagoniste de ce geste d'auto-saisie, indique que ce mouvement de retour du sujet sur lui-même doit avant tout lui confirmer son unicité. Il semble intéressant de noter que même dans des théories en rupture avec les philosophies de la réflexion, de Platon à Descartes, la fonction du miroir dans l'identification unifiante du sujet persiste – c'est notamment ce que suggère la conceptualisation du « stade du miroir »³ par Lacan. Si ce dernier, pour cerner l'expérience du « je », oppose immédiatement la psychanalyse à « toute philosophie issue directement du *cogito* »⁴, ce n'est pas vraiment dans la

¹ Pour les références à l'*Alcibiade majeur* : *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 8, trad. W. R. M. Lamb (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1955).

² La même métaphore optique est reprise au livre VI de la *République*, lorsque Socrate construit une analogie entre le sens de la vue et l'intellection, qui est vue de l'âme : le soleil est à l'œil ce que le Bien est à l'âme. Quand l'âme contemple ce qui est éclairé par la vérité et l'être, elle comprend et connaît ; dans le cas contraire sa vision s'obscurcit et il semble que toute forme d'intelligence lui soit refusée (508 b-509 a). Enfin cette référence à un système métaphorique opposant lumière et ombre constitue un élément paradigmatique dans l'allégorie de la caverne développée au livre VII, et que l'on évoquera plus bas.

³ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Écrits I* (1966, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999).

⁴ *Ibid.* p. 92.

description qu'il fait du dispositif réflexif. La différence se marque bien plutôt dans les enjeux que cette « assomption jubilatoire » par le tout jeune enfant « de son image spéculaire, matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale »¹ présente pour le sujet. Lacan refuse au sujet toute coïncidence rassurante avec l'image unifiée que lui offre son reflet dans le miroir : il situe d'emblée le moi ainsi produit dans un espace fictionnel, à jamais inaccessible², et défait dès lors le lien inhérent entre vision claire de soi et compréhension du monde³. Pour autant, il s'inscrit dans une tradition théorique qui pense l'unité du sujet (ici fantasmée, et plus aliénante dans ses effets qu'émancipatrice) via le surgissement de son reflet comme image unifiante.

Ce n'est pas pour saisir cette unité théorique du sujet que Brunelleschi utilisa un miroir dans sa première expérience de perspective linéaire, mais pour offrir le reflet d'une image propre à compléter, sans solution de continuité, la vue du baptistère de San Giovanni offerte depuis son parvis. Pourtant il faut rappeler que dans ce dispositif le miroir saisissait aussi l'image de l'œil unique et fixe, qui permettait, à travers l'œilleton percé dans la tablette, le fonctionnement de l'expérience. Dans les romans de notre corpus, le reflet travaille souvent a contrario, dispersant l'image du sujet et niant sa stabilité au lieu de la fonder. Avec ce dysfonctionnement du miroir, c'est donc à la fois un instrument fondateur de la perspective linéaire et un outil optique propre à assurer l'unité constitutive du sujet qui est perdu pour le savoir. Dans *Gut Symmetries*, l'assimilation du sujet à son reflet ne lui promet aucune identité, tandis que le miroir lui-même semble avoir perdu les pouvoirs qui lui permettaient de dévoiler la vérité. Alice, tentant en vain de se définir elle-même, s'interroge :

What or who? I cannot name myself. The alchemists worked with a magic mirror, using reflection to guide them. The hall of mirrors set around me had been angled to distort. Is that me in the shop-glass? Is that me in the family photo? Is that me in the office window? Is that me in the silvered pages of a magazine? Is that me in the broken bottles on the street? Everywhere I go, reflection. Everywhere a caught image of who I am. In all of that who am I? (GS, 12)

La référence au miroir des alchimistes, tout en associant le mystère du sujet à celui du monde et

¹ Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *op. cit.*, p. 93.

² « Le point important est que cette forme situe l'instance du moi, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, – ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet » (*ibid.*, p. 93). C'est-à-dire que le moi joue dans le processus de subjectivation le rôle d'un horizon, d'une projection jamais atteinte mais qui permet de vivre, par l'unité qu'elle feint.

³ Si l'unité du sujet est une fiction qui le fait vivre, elle sera aussi un carcan, une source de tensions tout au long de sa vie. Ainsi la psychanalyse voit dans ce sujet précipité par le moment spéculaire tout le contraire d'un cogito, qui pouvait retrouver confiance dans sa propre capacité à faire sens. « Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu : le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance [le stade du miroir signale la naissance pré-maturée du petit d'homme, sa dépendance absolue vis-à-vis de celui qui le porte] à l'anticipation [l'image, par son unité et sa stabilité, exerce un pouvoir disciplinaire sur les mouvements désordonnés du tout petit] – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – et à l'*armure enfin assumée d'une identité aliénante*, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental » (Lacan, « Le stade du miroir », *op. cit.*, p. 96, je souligne).

en suggérant qu'une identité stable en serait la clef, pointe la part de pensée magique qui intervient dans l'usage heuristique du reflet : on a là affaire aux miroirs imparfaits du Moyen-Âge, et à leur fonctionnement mystique, plutôt qu'aux objets de précision que nous connaissons, et qui prêtent si aisément à un monde purement optique les apparences de la réalité. En ce sens, le miroir alchimique serait plus propre à tracer les contours imaginaires d'un moi psychanalytique que ceux d'un sujet cartésien – Winterson, au reste, récuse la faculté de ce dernier à élucider les mystères de l'existence selon des principes rationalistes. Mais les reflets qui accompagnent Alice ne peuvent même plus produire cette identité imaginaire du sujet, ce dernier se dispersant en une multitude de questions. Le dernier reflet, aperçu à la surface de bouteilles cassées, reprend en une image de verre brisé l'éclatement syntaxique mis en œuvre par les quatre phrases précédentes. Si l'image est omniprésente, et bien « saisie » par le miroir (« a caught image of... »), elle demeure à cette place passive. Ne régissant aucun verbe dans la phrase, elle ne fonctionne plus, et ne permet ainsi ni de dire ni de nommer le sujet, dont l'humanité même est suspendue : « What or who ? »¹. Elle ne stabilise pas le contenu de « ce que je suis » mais laisse le je à la merci d'une syntaxe qui revient, toujours, à l'interrogation : « qui suis-je ? »

Dans *Time's Arrow* le miroir semble également mettre en œuvre un éclatement ou une dissolution du sujet. Le rapport conflictuel du personnage principal à sa propre image produit plusieurs scènes dans lesquelles l'assomption jouissive du stade du miroir est subvertie. Au début du roman, à un stade encore précoce du développement du narrateur, la première apparition du visage du personnage – qui « avant » cela a soigneusement évité la moindre confrontation au miroir – donne lieu à une mise en scène qui souligne l'importance de l'événement pour mieux en renverser, ironiquement, les enjeux :

[Tod's] face? Well, it happened one night, between bad dreams. He had inched his way to the dark bathroom, and stood slumped over the sink, feeling lost, depersonalized, and trying to soothe or tether himself with the running water. Tod moaned, and straightened before the dark mirror, and reached for the switch. Easy does it, I thought. It *would* have to happen at the speed of light. Steady now. Here goes...

I expected to look like shit but this was ridiculous. Jesus. We really *do* look like shit. Like a cowpat in fact. (TA, 18)

La soudaine illumination du miroir, dramatisée par le commentaire intérieur du narrateur et le décrochement typographique post-révélation, suggère une double inversion du processus d'identification à l'œuvre dans le stade du miroir. Ainsi à la faveur du renversement

¹ À un moment de la narration où le personnage de *Time's Arrow* a pris goût à se regarder dans le miroir, la même hésitation est relevée par le traitement des pronoms : « Hamilton just can't get over it, his body. You would think he'd never had one before. As he moves through the house, mirrors monitor him. Him, it, this, this: this is the body he primes and mortifies and shrewdly inspects in all the rippling funhouse mirrors of Portugal » (TA, 114). La jubilation est contredite par la progression du pronom, de la personne (him) à l'objet (it) puis à un simple geste démonstratif (this), dont la répétition démultiplie et dé-concrétise la présence : le miroir se faisant « funhouse mirror », le stade du miroir correspond à une dissolution de l'être par l'éclatement et la disparition du corps.

chronologique, l'apparition du visage est plutôt à envisager comme un moment ultime de dématérialisation : Tod éteint en fait la lumière après s'être vu, et nous savons qu'il ne se regardera plus avant sa mort. Le sujet se dissout dans l'obscurité du miroir « noir », tandis qu'à la surface réfléchissante se substitue une eau courante, donc non transparente, et à laquelle il est bien vain de tenter de s'arrimer. Le tiers que constitue le lecteur ou le narrateur, loin d'assister en témoin à la reconnaissance par le sujet d'une image qu'il adopte comme projection de lui-même, contribue à sa dissolution. Dans la temporalité recomposée par le lecteur, le personnage est aliéné – il perd à la fois son visage et sa « personne » – et privé de parole jusque dans sa souffrance : la colère et les grossièretés sont l'apanage du narrateur, Tod lui n'a que les gémissements. Dans la temporalité du narrateur, la littéralisation progressive d'une métaphore peu flatteuse achève de détruire des traits déjà défaits du personnage : de « look like shit » à « like a cowpat », c'est le concept même de visage qui est perdu¹. Tandis qu'avant l'apparition du reflet le narrateur formulait son appréhension à la première personne du singulier, l'expérience dysphorique d'une reconnaissance défigurante remet le sujet au pluriel : « We really *do* look like shit ». Ces scènes d'aliénation au miroir se répètent d'une partie à l'autre du roman, souvent associées à la nuit et à la torture du moi en proie à l'inconscient dans les cauchemars. C'est ainsi que le narrateur associe les insomnies de Tod, tourmenté par son cauchemar récurrent, à d'autres moments où le miroir et le visage se brisent : « Around midnight, sometimes, Tod Friendly will create things. [...] With a butt of his head he will heal the fissured bathroom mirror, heal also the worsening welt in his own tarnished brow, and then stand there staring at himself with his eyes flickering » (*TA*, 63). Le miroir et la psyché ne sont pas réparés mais bien fissurés, et leur visibilité non éclairée mais « ternie » comme le front du protagoniste, par le contact violent du sujet et de son reflet. Pour le narrateur lui-même, qui interprète ce travail comme une réconciliation, ni le miroir ni le visage intacts ne sauraient établir d'image stable pour le sujet. Le regard fixe (« staring »), malgré la stabilité que lui prête la paronomase avec « stand » et le rapport circulaire qu'il engage de « he » à « himself », est miné par le clignement des yeux, le tremblement des paupières – le choix du terme « flicker » rappelant ici l'alternance visible et aveuglante de plans lumineux et noirs dans les technologies de projection².

La réflexivité s'avère incapable de fédérer le sujet en en point de vue transcendant – c'est ce que suggère un rêve de Stella, à propos duquel elle s'interroge : « Where was I in the night where two dogs howled at the moon and a ruined tower reflected down at me? In the grainy night I could not understand. Strange portents from another life opened at me. I felt delirious, absurd,

¹ Pour une analyse de la violence à l'œuvre dans cette assimilation active du sujet à l'ordure, voir chapitre 4, « Saleté et impureté : des corps pas propres », qui évoque l'univers coprocentrique d'Auschwitz.

² Voir « flicker » : « Cinematogr. and Television. A succession of sudden, abrupt changes in a picture, such as occurs when the number of frames per second is too small to produce persistence of vision », *OED*, www.oed.com, consulté le 17 mars 2015.

these messages were unreadable or I was » (*GS*, 42). Le dispositif réflexif associe le sujet à une tour en ruine. Il s'agit de la tour du tarot, qui fournit ici son titre au chapitre et constitue pour Stella une métaphore filée du couple qu'elle formait avec Jove, désormais en plein effondrement. Dans la bouche d'une écrivaine, le choix de cette image pour symboliser l'édifice de sa vie n'est cependant pas sans rappeler un univers proprement littéraire, et cher à Winterson : celui des essais de Woolf et de leur tour en ruine, « The Leaning Tower »¹. Dans ce texte, c'était bien l'individualité de l'écrivain que Woolf explorait en interrogeant les enjeux du champ de vision ouvert à lui. Au tournant du siècle, la « maison de la fiction » de Henry James définissait la singularité de chaque écrivain par le point de vue qu'il a percé dans sa façade : « The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather ; everyone of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will »². Quarante ans plus tard, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, l'assurance idiosyncratique et herméneutique offerte par le point de vue singulier³ est remplacée par la conscience, dans le sujet, d'une place qui le détermine et limite en ce sens à la fois son champ de vision et sa faculté à comprendre le monde et à partager son expérience. En ce sens la réflexivité, au lieu de garantir l'intégrité critique d'un discours, met le sujet en porte-à-faux avec lui-même et remet radicalement en cause le caractère fondateur de son propre point de vue.

Proposant une définition de l'écrivain comme sujet optique : « He is an artist who sits with a sheet of paper in front of him trying to copy what he sees »⁴, l'essai ambitionne, pour savoir ce qu'est l'objet de la littérature, d'arriver à situer le regard de l'écrivain – à voir ce qu'il voit. Ce travail s'ouvre sur un constat : contrairement à leurs prédécesseurs, les auteurs qui écrivent après la première guerre mondiale voient et nous font voir les « haies » qui séparent la société en classes. Cette tendance nouvelle, Woolf la relie à une transformation dans la posture de l'écrivain : jusqu'à l'entre-deux guerres, la « tour » sur laquelle l'avait juché sa situation socio-économique privilégiée était stable, et se laissait ainsi oublier : « All through the 19th century,

¹ Virginia Woolf, « The Leaning Tower », in *Complete Essays*, vol. 2, *op. cit.*, p. 162-181.

² James, Préface à *The Portrait of a Lady*, *op. cit.*, p. x.

³ Garantie de la singularité du sujet-auteur, le point de vue semble pourtant déjà engager chez James une certaine déstabilisation du sujet, au moins comme lecteur, lorsque la multiplicité des singularités implique une réflexion sur la relativité de chaque vision individuelle. La radicalité avec laquelle s'affirme chaque regard dans son appréhension et sa compréhension du monde pointe vers une forme de relativisme, dans le cadre duquel l'adéquation du visible et de l'intelligible devient très problématique : « He and his neighbours are watching the same show, but one seeing more where the other sees less, one seeing black where the other sees white, one seeing big where the other sees small, one seeing coarse where the other sees fine » (*ibid.*, p. xiii). La juxtaposition des points de vue antithétiques tend à annihiler le sens de l'adjectif qui préservait l'unité du monde : le « même » se dissout dans une pluralité irréductible, dans la mesure où le sens ne peut se construire en dehors mais procède de chaque point de vue unique. De la multiplicité des points de vue on ne saurait déduire que la multiplicité et la fragmentation de la scène elle-même, puisqu'il est impossible de dépasser notre être-au-monde pour adopter la position de James, qui décrit ici la maison comme un narrateur en focalisation O.

⁴ Woolf, « The Leaning Tower », *op. cit.*, p. 162.

down to August 1914, that tower was a steady tower. The writer was scarcely conscious either of his high station, or of his limited vision »⁵. Mais dans les années 1920 cette tour s'est mise à pencher : toujours privilégiés, les écrivains de cette génération ont du monde un panorama non orthogonal par rapport à leur point de vue mais incliné, biaisé⁶. L'arbitraire de l'existence humaine telle qu'elle s'offre dès lors à la vue, divisée en groupes socio-économiques, trouve son pendant dans l'arbitraire qui fait la posture du spectateur-auteur lui-même. Ce sont ici deux sens de « point de vue » qui entrent en concurrence pour mettre en valeur le rapport entre angle de vision et discours interprétatif, le caractère déterminé du premier ne permettant plus d'attribuer au dernier une quelconque légitimité fondatrice : réfléchir sur le point de vue de l'écrivain ne sert qu'à manifester la déstabilisation de nos cadres herméneutiques.

Dans le discours de Stella, la tour représente bien un élément essentiel de ce qui définit son statut social, et l'identité dans laquelle elle se reconnaît, à savoir sa condition d'épouse : tout au long du chapitre, la protagoniste explique à quel point elle s'est définie à travers son couple, l'effondrement de ce dernier provoquant en elle une crise existentielle qui confine à la folie. Dans le rêve cependant (« a ruined tower reflected down at me »), la tour n'est plus seulement l'image du sujet réfléchissant, de son point de vue, et elle ne se contente pas de pencher. Ayant projeté Stella à terre, c'est elle qui *se reflète* ou *réfléchit* sur elle, en un mouvement vertical (« down at ») menaçant si l'on considère qu'elle pourrait bien s'écrouler et l'ensevelir tout à fait. Jeté à bas de son piédestal, le « je » est menacé dans son existence même : loin de l'inviter à réfléchir aux conditions de son point de vue, l'effondrement de la tour lui fait perdre tout pouvoir herméneutique (« I could not understand »). Ainsi elle ne saurait interpréter les messages, dont l'absurdité lui devient imputable en une ultime perversion du miroir : en dernière instance, c'est elle qui est indéchiffrable (« they were unreadable, or I was »).

II. A. 1. b. Démontage de la camera obscura : confusion dedans/dehors

Projeté dans un dispositif réflexif dont il ne maîtrise pas la violence, le personnage n'est pas unifié en tant que sujet, mais aliéné : il a perdu la place qui aurait pu garantir son intégrité, le point de vue d'où il se serait saisi comme un. Dans le discours de Stella, la possibilité de la folie côtoie la recherche urgente d'un nouveau lieu qui garantisse une vue authentique du sujet : « Jove considers me mad. Does that make me mad? The authorities have declared me dead. Does that make me dead? Where is the Archimedean point? Inside? Outside? What is the proper

⁵ Woolf, « The Leaning Tower », *op. cit.*, p. 169.

⁶ « They are tower dwellers like their predecessors, the sons of well-to-do parents, who could afford to send them to public schools and universities. But what a difference in the tower itself, in what they saw from the tower! When they looked at human life what did they see? [...] In Germany, in Russia, in Italy, in Spain, all the old hedges were being rooted up ; all the old towers were being thrown to the ground. [...] Even in England towers that were built of gold and stucco were no longer steady towers. They were leaning towers » (*ibid.*, p. 170).

perspective on my existence? » (GS, 181). Le point d'Archimède, place théorique d'où le scientifique se propose d'examiner son objet et ses interactions avec le monde en se tenant strictement à l'extérieur de l'équation¹, constitue l'équivalent mathématique de l'œil du prince dans la perspective linéaire : il offre une vue « objective » à une instance transcendante sur son objet. Les deux questions, « Where is the Archimedean point? » et « What is the proper perspective on my existence? », fonctionnent de concert pour manifester l'égarement littéral du sujet. L'usage parallèle de l'article défini, et l'apparition de l'adjectif « proper », nous rappellent que ce point de vue idéal est préalablement supposé par notre histoire et notre culture, voire par la morale : ce n'est pas son existence, mais bien sa localisation qui pose problème, de sorte que le sujet est déchu, perdu, d'avoir laissé échapper ce repère². La quête de Stella ne constitue pas seulement un impératif épistémologique, mais interroge son statut ontologique : à la possibilité de la folie succède celle de la mort. Il semble intéressant de noter que du point d'Archimède à la perspective, la confusion de Stella se focalise sur un couple de notions spatiales antithétiques repérées pour leur rôle clef dans le modèle idéologique construit sur la perspective centrale : dedans, dehors. Analysant la rupture des sciences de la vision avec l'optique géométrique jugée trop abstraite, Jonathan Crary avance qu'à partir du début du XIX^e siècle les découvertes des physiologues quant à la formation du visible dans le système sensoriel du sujet entrent en contradiction avec le schéma spatial binaire sur lequel reposait la perspective linéaire par le biais de l'un de ses dispositifs principaux : la camera obscura. Pour lui, cette boîte à perspective constitue aux XVII^e et XVIII^e siècles une métaphore philosophique et un modèle optique du sujet inséparable d'une métaphysique de l'intériorité, cette dernière correspondant au domaine de la raison. Mais dans les premières décennies du XIX^e de nouveaux développements dans l'étude de la perception tendent à brouiller cette hiérarchie spatiale claire entre sensation intérieure et signes extérieurs au siège des perceptions : c'est à ce moment que Crary situe l'abandon progressif de la camera obscura comme dispositif emblématique du sujet, et le renoncement à toute garantie transcendante pour la vue³.

¹ L'expression désigne un point de vue hypothétique, d'où un observateur pourrait appréhender l'objet de son étude de façon totalisante. Voir « Archimedean point » : « Metaphor derived from Archimedes's alleged saying that if he had a fulcrum and a lever long enough, he could move the earth. The Archimedean point is a point 'outside' from which a different, perhaps objective or 'true' picture of something is obtainable. It might be a view of time from outside time, a view of science from elsewhere, a view of spatial reality from nowhere. Philosophers of a sceptical or anti-realist bent, as well as deflationists and minimalists, often claim that such an alleged standpoint is merely fantastical, and the alleged objectivity of the view mythical », in *The Oxford Dictionary of Philosophy*, www.oxfordreference.com, consulté le 16 mars 2015.

² L'analyse de la violence qu'implique cette assignation, et des stratégies de résistance face à la catégorie de « propre », occuperont l'essentiel de la deuxième partie de ce travail, « Mort de la raison optique, survivance des Lumières ? Voir et être vu, vers une pragmatique du sensible ».

³ Crary décrit ainsi l'effondrement du rapport entre intérieur et extérieur déterminé par le modèle de la caméra obscura : « What begins in the 1820s and 1830s is a repositioning of the observer [...] into an undemarcated terrain on which the distinction between internal sensation and external signs is irrevocably blurred » (*Techniques of the Observer*, op. cit., p. 24). Tout ce qui fournissait les fondements transcendants du voir s'efface : « [t]he guarantees of authority, identity, and universality supplied by the camera obscura are of another

À plusieurs égards, notre corpus associe la difficulté à éclaircir le mystère du sujet et trouver sur lui le point de vue qui convienne à une crise de l'organisation séparant clairement intérieur et extérieur. En cela, nos auteurs offrent une version contemporaine de problèmes de perspective déjà perceptibles dans la littérature européenne du premier vingtième siècle. Ainsi dans *Clear*, l'échec de Blaine à assurer à son public sa propre authenticité, et à se ressaisir lui-même dans le regard satisfait de ses spectateurs, trouve une interprétation dans la lecture par Adair de la nouvelle de Kafka, « Un artiste de la faim ». Le narrateur est frappé par la dépendance du protagoniste vis-à-vis de ceux qui le regardent : « Sometimes the watchers huddle up in a corner and play cards together. They don't take the watching seriously. This drives the Hunger Artist crazy, because he wants people to guard him, he wants to dispel all doubts about the fact that he's really starving. He needs people to know that he's not cheating » (C, 123). De la même façon, nous fait-il remarquer, Blaine a créé un dispositif qui permet sa surveillance constante :

nobody could possibly hope to watch the Hunger Artist for 24 hours a day, solid. Okay. So in Blaine's case "progress" has made this possible. He's being filmed. He's live on Sky. The hungry American has Moroccan chamber maids and Antipodean businessmen watching him at every available opportunity, waiting – just waiting – to catch him out. Blaine has the entire world observing. Millions of eyes, all focusing on him. But we still doubt. (C, 124).

Le rapprochement entre le désir inassouvi du prestidigitateur et le sort tragique du jeûneur fictionnel s'articule à une confusion du sujet entre dedans et dehors, une incapacité à se penser comme intériorité irrémédiablement soustraite au regard de l'autre. Si Blaine échoue, si le jeûneur meurt de faim sans public pour constater sa bonne foi, c'est que la discipline qu'ils ont choisie pour s'offrir au public londonien ou aux amateurs de cirque est anti-spectaculaire, impossible à admirer : « fasting is *intrinsically unsatisfactory* as a spectator sport » (C, 125). Parce que l'entreprise de jeûne est un défi du sujet contre lui-même, le jeûneur est le seul spectateur qui puisse trouver entière satisfaction à son propre geste : « Kafka says that in the Art of Fasting, *only* the fasters themselves can know, 100 per cent, that they aren't cheating. And this makes him – I'm gonna steal a sentence, but I'll do it in a whisper, "*The sole completely satisfied spectator of his own fast*" » (C, 125). Le doute étant intrinsèquement lié à la pratique du jeûne, l'erreur de ces deux artistes de la faim est d'avoir voulu rendre public ce qui est, comme nous le rappelle Adair : « almost entirely an "interior" act » (C, 124). Selon l'analyse d'Adair, le jeûne ne peut être réalisé « pour de faux » dans la mesure où il correspond uniquement à un impératif individuel : « When you cheat on a fast, it's no longer a fast. The act of fasting is predicated entirely – nay exclusively – on not eating. » (C, 124). Ainsi les spectateurs soupçonneux, mais surtout les performeurs qui voudraient se reposer sur leur place de témoin, font un contresens sur

epoch » (*ibid.*, p. 24).

la nature même du jeûne comme discipline : « it would be literally impossible to cheat if you were even remotely serious about it. This is because the fast is primarily against oneself (not the watchers or the audience) » (C, 125). Dans la dépendance désespérée des jeûneurs vis-à-vis du public, dépositaire de leur authenticité, se manifestent le pathos lié à la perte de la distinction entre intérieur et extérieur, et le danger que cette déhiérarchisation présente pour le sujet : si Blaine, contrairement au personnage de Kafka, ne paye pas le désir du jeûne de sa vie, il disparaît sans avoir convaincu le public de sa sincérité, et le roman se clôt sans lui.

Dans *Gut Symmetries*, de façon similaire, la crainte d'une dissolution du sujet dans la folie se focalise sur l'effacement des frontières entre lui et le monde. Ici encore, quoique la référence ne soit pas explicite comme chez Barker, on retrouve chez Winterson des interrogations centrales pour certains de ses auteurs modernistes préférés : dans *Mrs Dalloway*¹, le personnage de Septimus Smith constitue déjà un exemple de sujet sensible incapable différencier ce qu'il voit de ce qu'il est. La menace d'une expérience visuelle privée de toute valeur épistémique, menace de devenir autre et de se perdre dans un processus d'aliénation, est ici aussi indicative d'une forme de maladie psychique, et rappel d'une folie collective plus inquiétante encore : la fonction herméneutique du regard s'est perdue dans le traumatisme lié au spectacle de la guerre. La perte de repères intervient d'abord avec l'irruption dans le récit d'une voiture qui bloque le passage. Rideaux baissés, elle se présente comme un élément de visibilité indéchiffrable, qui brouille les limites du sujet sensible, Septimus en venant à se confondre avec elle : « The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. It is I who am blocking the way, he thought. Was he not being looked at and pointed at; was he not weighted there, rooted on the pavement, for a purpose? But for what purpose? »². Dans l'expression identifiant l'homme et l'objet, le « je » est décomposé et décliné sous forme de pronom personnel puis relatif, et postposé en clivée par l'usage d'un « dummy subject » (it), dont le choix contourne l'usage attendu d'un « I » accentué (« I am blocking the way »). Un peu plus loin, le danger d'un regard qui arrache le sujet à sa propre individualité s'inscrit dans la vision d'une publicité aérienne, puis de feuillages traversés par le vent. Face aux ormes qui semblent à nouveau se confondre avec lui, Septimus tente de contrecarrer le processus d'aliénation ouvert par la vision : « he would not go mad. He would shut his eyes; he would see no more »³. Se prémunir contre la présence irréductible et immédiate du monde, qui parle une langue sans séparation et sans distance, ce n'est plus ici revenir à un système herméneutique éclairé, pré-traumatique, mais s'aveugler volontairement (« he would shut his eyes ») pour échapper à une forme de folie visionnaire et mortifère à la fois.

¹ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (1925, Londres, Penguin Popular Classics, 1996).

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 26.

Dans *Gut Symmetries*, alors qu'Alice affirme la fin de l'ordre cartésien fondé sur la séparation entre sujet et objet¹, Jove incarne l'angoisse liée à cette perte, et la volonté de continuer à différencier dedans et dehors – ce qui revient pour lui à préserver un système de pensée « éclairé » face aux ténèbres de l'indistinction. Dans le chapitre « Knave of Coins », il présente la réticence de Stella à appliquer la distinction entre dedans et dehors comme une forme de folie. S'inquiétant de cas de psychose dans la famille de Stella (« There's a history of psychosis in my wife's family », *GS*, 189), il s'emploie à décrire le rejet par sa femme de la différence essentielle entre son univers intérieur et le monde :

My wife believed that she had a kind of interior universe as valid and as necessary as her day-to-day existence in reality. This failure to make a hierarchy [...] justified her increasingly subjective responses. She refused to make a clear distinction between inner and outer. She had no sure grasp either of herself or of herself in relation to the object. (*GS*, 191)

L'incapacité à conserver le couple dedans/dehors entraîne une destruction des hiérarchies qui offraient au sujet une emprise sur son objet et sur lui-même. C'est là un problème de perception qui met en cause toutes ses facultés : l'erreur de jugement (« My wife believed... She had no sure grasp... ») correspond en effet à un mésusage de la volonté (« she refused to... »), et conduit à une condamnation morale, comme le suggère le terme « failure »². L'attitude de Stella est rapprochée de celle de son père, coupable comme elle d'avoir confondu un monde privé et occulte avec la réalité extérieure. Dans le cas d'Ishmael, la condamnation de ce geste se lit clairement dans l'antithèse métaphorique élaborée par Jove entre son propre point de vue éclairé et le tempérament obscurantiste de son beau-père : « He built for himself a shuttered world, out of touch with reality [...] even the windows seemed to repel the light » (*GS*, 189-190). Pour autant, la position de Jove est démentie par son propre glissement dans la folie. Le récit qu'il fait ici des jours passés sur le bateau perdu en mer met en scène son échec à maintenir le modèle cartésien, lorsqu'il récrit le cogito à la voie passive : « 'I think therefore I am' had no meaning anymore. Quite often I had the disagreeable sensation that I was being thought³ » (*GS*, 195). On apprend plus tard qu'il a plaidé la folie pour expliquer son acte anthropophage et échapper, faute de responsabilité juridique, à la prison.

Si le discours de Jove ne peut être pris pour argent comptant quand il s'agit de Stella, il semble bien que cette dernière défasse la dichotomie spatiale entre intérieur et extérieur. Ainsi lorsqu'elle décrit l'univers intuitif que son mari assimilait à sa folie, elle fait jouer le couple de

¹ « '[W]e' and the sum universe cannot be separated in the way of the old Cartesian dialectic of 'I' and 'World' » (*GS*, 162). La deuxième partie de ce travail sera consacrée au changement de paradigme que cette réflexion implique, substituant à la relation du sujet à l'objet une forme d'interaction.

² Voir « failure » : « an omitting to perform something due or required; default », *OED*, www.oed.com, consulté le 17 mars 2015. Le sens anglais souligne bien la dimension de manque, le défaut que représente le fait d'avoir raté ce qui était requis.

³ On reconnaît ici la subversion du cogito proposée par Rimbaud, entre autres multiples réécritures : « C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense » (Lettre à Izambard, dite « Lettre du voyant », mai 1871).

notions contre sa propre binarité, affirmant : « Here, what I know by sensation, there, I know by intuition. My empirical finger-tips numb and I can't open my eyes. What I see, what I touch is interior, either I am inside it or it is inside me » (GS, 47). La connaissance par l'intuition, qui se fait les yeux fermés, semble s'offrir comme l'autre du savoir que procure la sensation : cette dernière serait du monde, et non du sujet. Pourtant si l'intuition définit un monde « intérieur », c'est selon une logique d'inclusion qui défait toute possibilité de hiérarchisation, d'ordonnancement univoque de l'espace selon les lois de la profondeur. L'antithèse censée définir l'adjectif, en « either/or », défie notre expérience empirique (« empirical finger-tips numb »¹) : l'intérieur se définit par le fait qu'il met en tension des rapports de contenance incompatibles (« I am inside it or it is inside me »), brouillant les rapports de taille et de hiérarchie au lieu de situer les objets clairement l'un par rapport à l'autre. Dans l'effondrement d'un modèle spatial orthogonal, non paradoxal, l'effacement du sujet tel qu'il pouvait être conçu, aperture ponctuelle de la camera obscura, se dit : « Where is the horizon? Where is the land? [...] The point that I am, the definite bounded thing in time, is beginning to break up » (GS, 185). La disparition des éléments visuels qui donnaient un sens au paysage – de la ligne d'horizon à la terre – engage la dissolution du sujet lui-même comme point géométrique construit par rapport à cet espace.

II. A. 1. c. Ironie et doubles-fonds : de l'ironie romantique à la parodie postmoderne

En ouvrant la camera obscura, en défaisant les limites de l'ouverture qui offrait un passage à la lumière, de l'extérieur vers l'intérieur, les récits auxquels nous nous intéressons engagent leur lecteur à appréhender avec prudence la fonction herméneutique du point de vue². Le regard « inscripteur » que Philippe Hamon désignait comme une condition de lisibilité de la description, supposée passer par les yeux d'un sujet focalisateur³, manifeste alors une restriction de champ, un enfermement dans des conditions d'intelligibilité partielles. Ce traitement de la focalisation nous invite à interpréter tout ce que nous voyons en fonction de ce que nous savons du personnage qui nous prête son regard. Elle semble appeler un travail de dédoublement de la part du lecteur, qui tâche de tirer des images produites par le focalisateur et de la façon dont elles s'articulent à la voix narrative une distance critique vis-à-vis du personnage lui-même, de ses cadres perceptifs et idéologiques, de son régime de rationalité. Une telle pratique ironique – au sens étymologique du terme, qui implique l'interrogation – traverse l'histoire du roman, mais ses

¹ On notera que chez Descartes et encore chez certains philosophes des Lumières, la compréhension géométrique de l'optique est une affaire de lien entre voir et toucher, l'action des rayons lumineux sur le corps étant notamment assimilée à celle du bâton de l'aveugle.

² On pourrait évoquer plus largement, à cet égard, la place des narrateurs non fiables telle qu'elle se développe dans la fiction du second XX^e siècle. Ainsi dans *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro (Londres, Faber and Faber, 1989) le majordome qui prend en charge la narration incarne l'« œil » de la maison et d'une époque ; pourtant son aveuglement volontaire nous met en garde contre notre prétention à mieux discerner que lui et à établir une interprétation univoque de son récit.

³ Hamon, *Du descriptif*, op. cit.

enjeux varient d'une époque à l'autre. Dans *The Rhetoric of Fiction*¹, Wayne Booth analyse les « ironies stables » du roman à partir du concept d'« auteur implicite » (« implied author »). Cette instance d'autorité relayée dans le texte par une voix narratrice fiable guide notre progression morale, affective et intellectuelle d'un personnage à l'autre : il offre une garantie herméneutique dans l'économie du récit. À propos de l'*Emma* de Jane Austen (1815), Booth indique ainsi la fonction de l'auteur implicite : « her most important role is to reinforce both aspects of the double vision that operates throughout the book : our inside view of Emma's worth and our objective view of her great faults »². Mais cette vision « objective » est précisément ce qui fait défaut au lecteur contemporain par rapport à son congénère du XVIII^e siècle³ : pour lui nulle trace de cette complicité avec l'auteur-garant que Booth évoque en termes visuels : « the sense of standing with the author and and *observing* with her precisely how Emma's judgement is going astray »⁴. Pour nous, l'effort de détachement par rapport au point de vue ne promet pas tant une vision éclairée qu'une forme de vertige. Ainsi dans la lecture désorientée de *Time's Arrow*, nous partageons le malaise visuel du narrateur face à un point de vue que nous ne pouvons véritablement partager : « the usual vertigo effect, when I'm trying to see things he's not looking at, when I'm trying to look at things he's not seeing » (*TA*, 40).

Dans sa version classique, le traitement du point de vue dans la narration reposerait sur une forme d'ironie socratique, le récit nous prêtant le regard d'un personnage naïf, aveuglé, pour mieux susciter notre propre intervention critique, et nous rappeler à notre point de vue privilégié, transcendant par rapport au personnage. Mais sa mise en œuvre dans un cadre qui accentue le caractère toujours partiel et arbitraire du point de vue souligne la dépendance du lecteur lui-même vis-à-vis de ses propres cadres de vision et d'intelligibilité. Il arrive alors que l'ironie pratiquée par rapport à un narrateur-focalisateur aveugle ou de mauvaise foi se fasse ironie du texte par rapport à un lecteur lui-même impuissant à se dégager des conditions de perception qui déterminent sa partialité. Il semble que par son traitement de la focalisation *Cloud Atlas* joue avec cette convention, et suscite l'ironie du lecteur pour mieux déconstruire, a posteriori, l'impression qu'il pouvait avoir de jouir d'une « double vue », d'une vision plus perspicace que celle du personnage.

¹ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, University of Chicago Press, 1961).

² *Ibid.*, p. 256.

³ Booth ne cantonne pourtant pas son analyse à la pratique « stable » d'une ironie contrôlée par une figure d'auteur ; il identifie notamment comme l'un des critères de l'écriture moderniste le « silence de l'auteur » (« authorial silence ») : « If we can imagine [...] a novel in which the reader must infer the truth about Emma through her own beclouded vision, we will have a loose prototype for many important modern novels » (*ibid.*, p. 271). Chez Flaubert, chez Joyce, on nous présente le point de vue confus d'une Emma ou d'une série d'Emma qui tâtonnent sans assistance à la recherche de leur destin, de ce qui donne une direction à leur vie. Dans ce cas, pourtant, Booth nous rassure en indiquant que les images, les symboles et la manipulation des points de vue remplacent la voix explicite du narrateur fiable, et explicitent son « jugement » avec la même acuité. Ainsi la simple supposition d'un point de vue transcendant, auteur et garant du récit, suffirait à établir un sens stable.

⁴ *Ibid.*, p. 257. Je souligne.

La tentation de juger les différents protagonistes est renforcée par l'absence évidente de lucidité de chacun par rapport à sa propre situation, défaut qui s'inscrit toujours dans une économie du regard. Ainsi Adam ne *voit* pas que son ami et « médecin » a entrepris de l'empoisonner. Lorsqu'il confie son attachement en ces termes : « My doctor is an uncut diamond of the first water. Even as I write these words, I am tearful with gratitude » (CA, 37), on perçoit l'ironie qui transforme l'« eau » du diamant, critère de transparence d'ores et déjà problématique dans le cas d'une pierre non taillée, en larmes propres à brouiller la vue du jeune homme. La même distance vis-à-vis d'un regard trouble nous fait douter assez vite que Timothy Cavendish soit bien arrivé dans un hôtel, lorsqu'il suit vers son « sanctuaire » l'infirmière en chef qu'il prend pour une simple réceptionniste, les yeux « humides » de gratitude¹. Frobisher, quant à lui, pense avoir impunément séduit la femme de Vyvyan Ayrs mais finit par comprendre qu'il a été bien plus aveugle que son employeur :

'You ignorant ass, Frobisher. Jocasta's numerous affairs are discreet, always have been. [...] [She] had my blessing when she seduced you, you stuck-up piffler. I required you to finish "Todenvogel". [...] there's alchemy between Jocasta and I you cannot begin to fathom. She'll fall out of love with you the moment you threaten us. You'll see. (CA 475)

Malgré sa cécité toujours plus prononcée, Ayrs s'avère beaucoup plus adepte dans l'art de montrer et de dissimuler que celui qui pensait le tromper. L'avertissement qu'il lui adresse est d'autant plus ironique dans sa formulation qu'il rappelle la distribution inverse, entre les personnages, de la cécité et de l'aveuglement : Robert est venu à Zedelghem pour prêter ses yeux au vieux compositeur, désormais incapable de fixer sa musique sur le papier.

Le fonctionnement ironique du récit se précise lorsque l'emboîtement des points de vue semble confirmer le travail d'investigation du lecteur. Chacun des protagonistes devient personnage sous les yeux d'un nouveau focalisateur, qui prétend corriger avec humour les erreurs commises par son prédécesseur trop naïf. Pourtant si chaque passage d'une section à l'autre du roman offre un cadrage plus large au récit mis en abyme, il nous confronte à nouveau à un personnage très peu à même de voir et de juger ce qui se passe autour de lui. Ainsi la narration joue à se rapprocher du point de vue du lecteur pour mieux mettre en scène, et tourner en dérision, le caractère surplombant qu'on lui suppose. C'est ce que manifeste en particulier le commentaire de Frobisher sur la portion du journal qui ouvrait *Cloud Atlas* :

From what little I can glean, it's the edited journal of a voyage from Sydney to California by a notary of San Francisco named Adam Ewing. Mention is made of the gold rush, so I suppose we are in 1849 or 1850. The journal seems to be published posthumously, by Ewing's son (?). Ewing puts me in mind of Melville's bumbler Cpt. Delano in *Benito Cereno*, blind to all conspirators – he hasn't spotted his trusty Doctor Henry Goose (*sic*) is a vampire, fuelling his hypocondria in order to poison him, slowly, for his money. (CA, 64-5)

¹ « [M]oist-eyed with gratitude, I followed [the hotel receptionist] to my sanctuary » (CA, 175).

L'irruption dans l'univers de Zedelghem du journal provoque un effet de télescopage entre le point de vue du jeune musicien et le nôtre. Les déductions du lecteur à l'affût d'indications, ici mises en scène des dates aux personnes en passant par les lieux, offrent un miroir aux nôtres, jusque dans nos incertitudes : le point d'interrogation entre parenthèses constitue un clin d'œil à qui aura reconnu dans le paragraphe de l'éditeur, au détour d'une note de bas de page, les initiales du fils de Ewing, sans vouloir tirer de conclusions hâtives. Si elle provoque un effet de reconnaissance immédiat, cette mise en abyme de la lecture a cependant avant tout une fonction ironique, au-delà de l'agacement qu'elle prête au personnage vis-à-vis de ce manuscrit interrompu (« To my great annoyance... »), et que nous nous souvenons avoir éprouvé quelques dizaines de pages plus haut. L'auto-satisfaction de Frobisher, sa conviction tranquille d'avoir vu ce qu'Adam lui-même ne savait pas voir, ironise notre propre place de lecteur, et l'inquiète. Ainsi, l'indication en italiques « sic » pointe la grossièreté des ressorts ironiques que nous avons pris plaisir à relever. Elle fonctionne également contre le personnage lui-même, fier à peu de frais, et qui à son tour s'avérera aveugle à l'arrangement mis en place avec Ayrs par sa dangereuse maîtresse Jocasta (*sic*) pour exploiter ses talents musicaux et finir de le ruiner. Ce n'est là que le premier passage où le lecteur se voit rétrospectivement pris au piège d'indications lancées dans le seul but qu'il les relève, et moqué d'avoir tiré de son sens de l'observation une fierté déplacée : ce schéma se reproduit à de multiples reprises, en particulier dans le passage d'un monde fictionnel à l'autre. Ainsi lorsque Cavendish envisage un plan de publication pour *Half-Lives*, il pointe le ridicule de certaines clefs du récit, en particulier la circulation du motif de la comète :

I set about giving the thing a top-to-bottom edit. One or two things will have to go: the insinuation that Luisa Rey is this Robert Frobisher chap reincarnated, for example. Far too hippie-druggy-new age. (I too, have a birth-mark, below my left arm-pit, but no lover ever compared it to a comet. Georgette nicknamed it Timbo's Turd.) (CA, 373)

La réapparition fugitive du motif, indication visuelle dans laquelle semblait résider l'une des clefs du roman, est sévèrement jugée pour son caractère à la fois banal et galvaudé, et présentée comme un défaut à faire disparaître sans plus de cérémonie. Le ton pragmatique et désinvolte avec lequel l'éditeur fait verser le motif vers une tonalité grotesque – la tache de naissance n'est plus au creux de la clavicule, lieu érotique, mais sous l'aisselle, et la poussière lumineuse de la comète laisse sa place à une métaphore beaucoup moins poétique, mais très mémorable par son jeu sur les rythmes et les sons) – privent l'image de son aura, lui ôtent tout mystère. Toute tentative de contourner le point de vue du focalisateur, de le dépasser en se situant à un niveau supérieur, est ainsi délégitimée par la narration elle-même, qui réintègre ce niveau d'observation à un moment ultérieur du récit et tourne en dérision nos prétentions à établir un point de vue stable d'où comprendre ce qui se présente à nous. Le comble de l'ironie vis-à-vis du lecteur-

chasseur semble atteint dans le roman de Mitchell lorsque, dans un renversement ultime de son récit, Sonmi ~451 pointe les défauts du « scénario » que constituait toute son aventure – défauts qui avaient échappé à son auditeur, et sans doute au lecteur dès lors inclus dans l'accusation de myopie formulée contre l'archiviste. Lorsque ce dernier demande, sans être sûr de bien comprendre, ce qu'elle suggère en disant que toute son « ascension » n'était qu'une mise en scène, la réponse de la clone hésite entre incrédulité et impatience : « Didn't you spot the hairline cracks? » (CA, 364). Enfin le personnage qui incarne peut-être de façon la plus marquante cette ironie face au lecteur est Mr Meeks, un patient et congénère de Timothy Cavendish à la maison de retraite, qui avec l'âge a vu son vocabulaire se réduire à une exclamation unique : « Je sais ! » – « Mr Meeks screwed up his gnomish features, and ground out the only two coherent words he had retained: 'I know! I know!' » (CA, 376). Leitmotiv de « The Ghastly Ordeal », cette assertion devenue formule vide, et qui dans son dédoublement paraît plus vaine encore, enferme l'absoluité du savoir dans un personnage dont la lucidité semble irrémédiablement perdue, et dont on n'aura justement jamais le point de vue – puisqu'il ne tient, et ne pourrait supposément tenir dans son état, qu'un rôle mineur.

Dans la façon dont elle se retourne contre le lecteur, dont l'autonomie et le libre-arbitre apparaissent a posteriori comme autant d'illusions produites par la narration elle-même, l'ironie à l'œuvre dans *Cloud Atlas* semble se détacher du modèle classique pour s'inspirer des romantiques. Dans « The Rhetoric of Temporality »¹, Paul de Man propose une lecture de la tradition ironique ouverte par le romantisme. Pour lui, l'ironie ne vise pas à conter l'histoire d'une erreur rectifiée par le discours, mais à manifester une crise au cœur du sujet lui-même. Partant d'un commentaire de l'essai de Baudelaire, *De l'essence du rire*, De Man analyse la façon dont l'ironie divise le sujet en deux instances, dont l'une rit en prenant conscience de la « chute » à laquelle est promise l'autre tant qu'elle croit encore à sa propre souveraineté sur la nature et sur autrui. Loin que l'ironie permette d'atteindre un niveau supérieur de lucidité, cependant, ou que sa distance réflexive rende le sujet à la possibilité d'une existence plus authentique, elle manifeste l'impossibilité pour lui de se départir tout à fait de son illusion. La disjonction entre deux regards du sujet, si elle implique le rire, n'est absolument pas rassurante, mais rappelle la mascarade qui nous laisse croire tous les jours à notre intégrité d'instance percevante et pensante :

Irony is an unrelieved *vertige*, dizziness to the point of madness. Sanity can exist only because we are willing to function within the conventions of duplicity and dissimulation [...] Once this mask is shown to be a mask, the authentic being underneath appears necessarily as on the verge of madness².

L'ironie ainsi comprise engendre toujours plus d'ironie, le sujet s'interdisant de penser sa propre

¹ Paul de Man, « The Rhetoric of Temporality », in *Blindness and Insight* (1971, Londres, Routledge, 1989).

² *Ibid.*, p. 215-16.

réconciliation avec un point de vue surplombant, un niveau de rationalité supérieur. Regard réflexif et à jamais scindé, l'ironie provoque un vertige dans l'emboîtement systématique qu'elle construit de points de vue mis en abyme. Ironie au carré, « ironie de l'ironie », elle trouve sa source dans la définition qu'en offrait Schlegel en 1797, dans le fragment 668 de *L'Athenaeum*, comme parabase sans cesse réitérée : « eine permanente Parekbaze »¹. Cette dernière renvoie, dans le théâtre grec antique et dans celui des romantiques allemands, à un équivalent de la « métalepse » du récit de fiction : dans sa forme simple, elle est intrusion d'une figure auctoriale, qui perturbe l'illusion fictionnelle. Ici, son caractère systématiquement réitéré défait l'illusion selon laquelle cette figure d'autorité saurait fixer le sens : la dialectique d'auto-destruction et d'auto-invention qui caractérise l'esprit ironique ne mène à aucune synthèse. Pour Szondi, analysant l'ironie romantique selon Schlegel, la récurrence à l'infini de la réflexivité ironique s'apparente à la perte d'un point de vue unique, central, transcendant – celui de la perspective linéaire :

The subject of romantic irony [...] nostalgically aspires towards *unity* and *infinity*; the world appears to him divided and finite. What he calls irony is his attempt to bear up under his critical predicament, to change his situation by achieving distance toward it. In an ever-expanding act of reflection he tries to establish *a point of view beyond himself* and to resolve the tension between himself and the world on the level of fiction »².

Mais cette fiction de transcendance reste irrémédiablement irréconciliable avec le sujet empirique : au lieu d'en offrir une compréhension qui assure sa souveraineté rationnelle, comme le proposait le système cartésien, elle rappelle sans relâche la distance et la lucidité qui lui font défaut.

Dans *Cloud Atlas*, le jeu ironique qui met en abyme chaque point de vue se relance systématiquement, et nous refuse l'assurance confortable d'une situation surplombante par rapport au récit. La mise en échec de nos efforts pour passer outre la focalisation, et voir au-delà de ce qu'on nous montre, s'apparente à un démontage du système perspectif linéaire en ce qu'elle va jusqu'à créer un regard supposé originaire, encadrant, pour mieux le dérober à notre lecture. Dans la mesure où il ouvre et clôt le roman, le journal d'Adam Ewing constitue un cadre dans lequel viennent s'inscrire tous les récits ultérieurs. Or cette portion du récit travaille à inventer, pour mieux le subtiliser à nos yeux, un point de vue surplombant qui saurait situer l'origine du récit. Au-delà de l'interruption spectaculaire, au milieu d'une phrase, de la première moitié de journal, la description de Frobisher nous rappelle au caractère fondamentalement lacunaire du document : « it begins on the 99th page, its covers are gone... » (CA, 64). Nous attendons qu'une

¹ Friedrich Schlegel, « Fragment 668 », cité dans de Man, « The Rhetoric of Temporality », *op. cit.*, p. 218. Au théâtre, la parabase désigne un moment où la représentation est brisée pour laisser place au commentaire : les comédiens quittent la scène et le choryphée vient s'adresser directement au public.

² Peter Szondi, « Friedrich Schlegel und die romantische Ironie », cité dans de Man, « The Rhetoric of Temporality », *op. cit.*, p. 219-220 (je souligne).

suite, une deuxième moitié vienne compléter l'histoire que nous avons entamée – mais le début du journal, les couvertures chargées d'encadrer le volume et de lui conférer son unité en tant qu'objet, sont mentionnées ici précisément parce qu'elles ne seront jamais retrouvées¹. De façon similaire, le paratexte rattaché au journal présente, sans nous laisser en profiter, l'éventualité qu'un point de vue critique existe sur le journal, et nous renvoie à des pages introductives introuvables. En cela il produit deux idées de l'origine dont il a d'ores et déjà assuré la disparition, et les agite devant nos yeux comme un leurre. Quand Adam raconte sa découverte inattendue de dendroglyphes moriori, une note de bas de page précise : « My father never spoke to me of the dendroglyphs and I learnt of them only in the manner described in the Introduction. Now that the Moriori of Chatham Island are a race over extinction's brink, I hold them to be beyond betrayal. – J. E. » (CA, 21). Le paratexte manifeste l'intervention, sur ce récit encadrant, d'un point de vue critique et extérieur à celui d'Adam. Mais au moment de lever le mystère qui plane sur la publication de ce récit, et avant elle sur sa transmission alors qu'Adam avait décidé d'en conserver le secret, on nous renvoie en une pirouette au cadre du cadre : l'introduction écrite par l'éditeur lui-même, qui pour être désignée par un article défini reste évidemment fictive. Chaque discours étant encadré par un autre, le moment ultime d'encadrement narratif mais aussi scientifique, épistémologique, ne figure que comme une possibilité : un indice du fait que la structure d'emboîtement est supposée reconductible à l'infini. À plusieurs reprises, la présence de l'éditeur dans le récit d'Adam suspend toute lisibilité – c'est le cas lorsque, se croyant perdu et s'adressant à son fils dans un ultime effort, Adam s'interrompt et qu'une note précise : « Here my father's handwriting slips into spasmodic illegibility » (CA, 521). L'intervention de l'instance qui offrirait au récit un cadre de compréhension clair défait la possibilité même de la communication, et dissocie visibilité et lisibilité.

Si *Cloud Atlas* construit, pour mieux la soustraire à notre regard, la fiction d'un point originaire d'où le récit serait explicable, analysable, *Clear* multiplie les conversations autour de l'origine pour mieux remettre en question sa pertinence supposée. Marqué par une conversation entre Jalisa et Solomon, Adair a lu Kafka et Primo Levi sur les conseils de la jeune femme. Le fait de penser l'origine de Blaine – juive, en l'occurrence – lui a permis de placer la performance

¹ En cela la référence à la matérialité fragmentaire de l'ouvrage rappelle les difficultés soulevées, à la lecture, par ce qui est littéralement une ouverture *in medias res*, sans commencement qui lui fournisse de véritable ancrage. On se souvient notamment des mentions de Rafael, entre parenthèses et sans précision, qui ne seront élucidées que dans la deuxième partie du journal : « ... (Rafael was not in the debauchers' number) » (CA, 7), et « ... (I own that my first emotion was relief, that not Rafael but another has fallen to his death) » (CA, 28). À chaque fois, le prénom est mentionné comme en passant, mais son caractère apparemment incident, sa marginalisation dans la parenthèse, attirent l'œil et attisent la curiosité pour mieux la frustrer. La troisième mention de Rafael promet le récit de sa rencontre avec Adam, mais précède immédiatement, à la page 39, le passage abrupt aux lettres de Frobisher. Le lecteur devra se contenter, pour plusieurs centaines de pages, d'une moitié de phrase : « Reading my entry for 15th October, when I first met Rafael » (CA, 39). L'effet de cet espacement du texte, qui sollicite l'attention du lecteur, fera l'objet d'une analyse dans le chapitre 4 de ce travail : voir « “Hold out your hands. Look” : théâtralité chapitrée et métalepse dans *Cloud Atlas* ».

dans un nouvel espace visuel, analysable et compréhensible. À Solomon, il affirme : « It's given me a whole new perspective on this stuff » (C, 164). Pourtant lorsqu'il se confie dans les mêmes termes à celle dont il est désormais le « disciple intellectuel » (C, 164), tout ce système et l'élucidation qu'il promettait s'effondre : l'origine n'était pas le point géométrique autour duquel tout le sens allait s'organiser pour de bon, mais une simple provocation lancée par Jalisa à son interlocuteur et adversaire, Solomon. Adair répète : « The whole Jew stuff's really put this whole thing into perspective for me », mais la jeune femme l'enjoint à plus de lucidité : « 'You do realize,' she says carefully, 'that my entire diatribe the other night was simply for effect' » (C, 196). Sans rien pour prouver l'hypothèse de l'origine, le raisonnement se montre pour ce qu'il était : un tour de passe-passe, une machine de guerre contre un petit ami qui se trouve être un hâbleur impénitent. Cela n'est pas du tout pour satisfaire Adair, qui refuse l'évidence et veut conserver à toute force la perspective qu'il s'était construite – ce cadre rassurant dans lequel les choses prennent sens pour lui, et s'agencent en un ensemble mathématiquement et logiquement cohérent : « that's what makes *sense*. That's how it all adds up » (C, 197). Quelques pages plus loin, Bly lui reproche à la fois son attachement à cette interprétation et sa volonté de conserver sur les événements un point de vue surplombant : penser en termes d'origine, c'est passer selon elle à côté du projet de Blaine, qui ne doit pas s'appréhender du haut d'une position morale supérieure, mais implique qu'on reste plongé dans la marée humaine. Le conseil qu'elle donne à Adair, de descendre de son promontoire¹ pour nager avec les autres, et demeurer à un degré d'altitude zéro, rappelle l'association étroite des impératifs moral et épistémologique dans le fonctionnement d'un point de vue central, transcendant et fédérateur.

Si Bly reproche à Adair, comme elle pourrait la reprocher au lecteur lui-même, son éternelle quête de perspective, le pouvoir de conviction prêté à la perspective centrale paraît néanmoins évident : chacun des personnages tâche en effet, en construisant une interprétation, d'inscrire Blaine dans un ordre spatial dont la profondeur suppose une hiérarchie et un sens stables. Ainsi Solomon, lorsqu'il tente de contrecarrer l'ascendant de Jalisa sur son colocataire, met en avant sa superficialité, son attirance pour une visibilité spectaculaire mais facile et sans véritable profondeur : « Jalisa is [...] [a] magpie. She loves nothing better than to line her nest with all that sparkles in the culture. But the dull stuff? The flat stuff? The dates? The facts? The context? Uh-uh. Nothing. Zilch. Nought. Zero » (C, 167). Les notations visuelles qu'apportent la comparaison avec la pie voleuse, et le système d'opposition entre le brillant (« sparkle ») et le mat (« dull ») servent à reprocher à la jeune femme son absence de recul historique : dans la dichotomie élaborée entre surface et profondeur, Solomon se place, contre Jalisa, du côté de la

¹ « You were hoping to take the moral high ground over this whole Jew farrago, but the water's suddenly risen and now you've found yourself stranded on some rocky little promontory, feeling like a complete *dick*. But the truth is, you can swim. You're a good swimmer. So why not just *jump in*? » (C, 210).

perspective – « what's the point of reading the Kafka if you can't set it into some kind of historical *perspective*, huh? » (C, 168). C'est évidemment là une économie visuelle que l'on pourrait retourner contre son auteur : Solomon est un orateur brillant, qui oublie ici que quelques pages plus tôt il ne savait pas que Kafka n'était pas allemand – Jalisa, au reste, connaît tous les éléments de contexte qu'il convoque.

Dans cette opposition terme à terme de discours qui prétendent construire une perspective centrale, la mise en avant ironique de l'arbitraire du point de vue – chaque perspective ayant pour unique fonction d'assurer au sujet la victoire dans une joute oratoire – manifeste la déconstruction sans cesse réitérée de l'illusion fondationnaliste. Si l'ironie présuppose, selon le système classique, un sens qui la sous-tende, elle se résout ici en un doute radical, jamais écarté par une solution univoque. On retrouve ici une orientation que la fiction des dernières décennies a donnée, selon Linda Hutcheon, au mode ironique¹. Apparue après que le sujet a déserté son poste d'interprète universel, cette nouvelle forme de l'ironie constitue pour Hutcheon une pratique d'indirection : la tâche de l'interprète ne peut se résumer à un simple décodage ou dévoilement d'un sens caché mais accessible *derrière* le sens obvie, sens « réel » selon le principe de stabilité défini par les pratiques classiques de l'ironie. L'ironie a lieu, d'après elle, *entre* le dit et le non-dit, et nécessite les deux pour se produire. Ainsi le sens ironique ne serait pas caché – selon l'analyse de Booth –, mais inclusif, relationnel et composite : le dit et le non-dit y coexistent. Linda Hutcheon voit dans cette ambivalence fondamentale, jamais corrigée par la puissance fédératrice d'un sens transcendant, le signe que l'ironie ne peut garantir aucune stabilité herméneutique, et doit nécessairement plonger celui à qui elle s'adresse dans l'incertitude : « This is why irony cannot be trusted: it undermines stated meaning by removing the semantic security of "one signifier: one signified" and by revealing the complex inclusive, relation and differential nature of ironic meaning-making »². La « sécurité » sémantique du lien entre signifiant et signifié est aussi celle qui fonde en nature l'unité supposée du sujet : on comprend dans cette mesure que Linda Hutcheon convoque des analyses selon lesquelles l'ironie jaillit de la reconnaissance de l'arbitraire qui préside à la construction sociale du sujet.

Cette ironie non-fiable, qui ne fonctionne pas par antiphrase, par occultation d'un sens derrière un autre, mais par la contradiction de sens tous mis sur un même plan, c'est bien celle qui préside aux discussions houleuses des personnages attachés à imposer leur interprétation de Blaine par souci de supériorité pragmatique plutôt que de rigueur intellectuelle. À nouveau, le déploiement d'une ironie incapable d'offrir un recul critique stable souligne l'hypocrisie des personnages quand ces derniers tâchent de revenir à des métaphores visuelles et à une pensée de

¹ Linda Hutcheon, *Irony's Edge* (Londres, Routledge, 1995).

² *Ibid.*, p. 13.

la vision plus propres à leur assurer leur victoire herméneutique. Après avoir convoqué la notion d'ironie, Jalisa détourne la conversation, et Solomon revient à la charge, la défiant de la *situer* de façon stable :

‘So *where’s* the actual irony here?’ ‘I’m still working it out,’ Jalisa snaps, ‘if you’ll just give me a *moment*. And anyway,’ she continues, ‘I didn’t *say* it was ironic, I said that there are signs of some kind of interesting art *legacy*...’ (For you information – and so you don’t need to backtrack to figure out this girl’s inherent *duplicity* – she *did* mention irony before... *What? Bitter? Me?*» (C, 85)

En contrant la dénégation de Jalisa, Adair ne stabilise pas le sens mais relance l’ambivalence propre au mode ironique : s’il n’apporte pas de réponse à la question de Solomon, il présente le double jeu de Jalisa comme une caractéristique paradoxalement essentielle, mouvement qui amène immédiatement, en miroir, un commentaire ironique sur les raisons qui ont présidé à ce jugement. Les remarques d’Adair ayant constitué un aparté, Jalisa poursuit sur sa lancée en pillant le vocabulaire de la philosophie classique pour tâcher d’appuyer ses dires : « “This is just high-spirited *speculation*, she says, but the powerful parallel between Blaine’s ‘stunts’ and the sense of physical extremity in Herzog’s cinematic oeuvre seems more than self-evident to *me*...” [...] “Nope.” Solomon is obdurate. “I’m not linking the dots” » (C, 85). La spéculation (« *speculation* ») et l’évidence (« *self-evident* »), idée claire et distincte, sont revendiquées pour couper court à la conversation, mises au service de la lutte des points de vue sur Blaine. Leur inefficacité se révèle dans le refus par Solomon de faire les associations qu’on essaie de lui imposer. Dans la lutte d’une volonté contre l’autre, le sens de la performance reste dispersé entre des points éparpillés (« I’m not linking the dots »), cantonnés à leur dimension unique à la surface de la page – des points qui ne produiront jamais, faute de lignes pour leur donner un ordre, l’illusion heuristique d’une vue en profondeur.

II. A. 2. Du théâtre au spectacle

Dans cet aplanissement du visible, on reconnaît la superficialité que Fredric Jameson attribuait aux formes de visibilité postmodernes. Dans ce changement de paradigme, où la profondeur s’efface pour rendre le visible aux deux dimensions de la surface, le monde n’est plus comparable à une scène de théâtre, immédiatement lisible dans la structure hiérarchique qu’elle soumettait au regard du prince¹. Accumulation de simulacres tous projetés sur le même plan, elle

¹ Il faut rappeler ici les origines de la représentation en perspective, qu’Edgerton associe à l’usage de la géométrie dans l’art de la scénographie antique. Il évoque notamment Vitruve, architecte romain du I^{er} siècle, et la constitution encore plus ancienne par les Grecs de toiles de fond illusionnistes mettant en œuvre une sorte de proto-perspective linéaire. Si la *perspectiva artificialis* doit pouvoir servir l’Église selon la thèse qu’il développe dans *The Mirror, the Window, and the Telescope* (op. cit.), c’est notamment par l’application de cette branche oubliée de la géométrie à la mise en scène, ainsi revivifiée, des miracles. Dans *Qu’est-ce que le théâtre ?* (op. cit.), Christian Biet et Christophe Triaud rappellent que la référence scénographique du théâtre classique se fonde, dans l’Italie du XVI^e et la France du XVII^e, sur des travaux inspirés de Vitruve : architecte sculpteur et théoricien

ne construit pas le sujet comme souverain de la représentation, mais l'assujettit à un ordre visible sans aucune profondeur, où seule lui est permise une forme de fascination passive. Comme l'indiquait Guy Debord dans *La Société du spectacle* :

Thèse 12. Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que "ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît". L'attitude qu'il exige par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence.¹

Le spectacle est tautologie, comme l'indique l'affirmation en chiasme « ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît ». En tant que tel, il fait jouer des éléments de sens interchangeables, et pose leur confirmation réciproque de surfaces simples, sans signification sous-jacente (« une énorme positivité », « Il ne dit rien de plus ») comme loi logique, absolue (« indiscutable et inaccessible »). Loin de donner le pouvoir au sujet maître de la perspective, il l'inscrit dans un ordre de visibilité totalitaire, entièrement univoque puisque « sans réplique », dont le fonctionnement unilatéral réduit le spectateur à la passivité la plus totale.

Ici, à nouveau, la perversion du regard dans sa fonction herméneutique résulte d'un enfermement dans une structure de visibilité qui refuse au sujet une position transcendante par rapport à elle. Le paradigme spectaculaire n'apparaît pas avec la postmodernité : bien au contraire il constitue, à travers l'histoire du lien métaphorique entre voir et savoir, l'envers nécessaire du statut privilégié prêté à la vision. L'un des lieux les plus marquants de cette ambivalence est bien sûr l'allégorie de la Caverne développée au livre VII de la *République*². À réexaminer ce texte fondateur, on en vient à associer la crise contemporaine du visible, qui réduit à un jeu illusoire d'images sans profondeur, à la disparition du schéma initiatique que permettaient l'espace de la caverne et le rôle métaphorique de la lumière dans le récit. Ce que nous aurions perdu, selon la fiction contemporaine, ce serait l'espoir qu'un sage, un jour, puisse échapper à l'illusion lumineuse qui nous distrait de la vérité, et ayant fait l'expérience d'une lumière et d'un savoir authentiques, sache revenir nous en parler. Une fois encore, la perte du point de vue éclairé, non subjugué par le spectacle, coïncide avec la perte d'un sujet supérieur : la figure du visionnaire qui saurait voir et comprendre plus que nous ne le faisons d'ordinaire³.

invité à la cour de François I^{er}, Sebastiano Serlio reprend les écrits du Romain à la lumière des découvertes de la Renaissance italienne. Inscrit dans un *Traité d'architecture* consacré aux scènes et théâtres, son *Second livre de perspective* développe la possibilité de représenter la profondeur sur une surface plane (la perspective de la toile de fond) en l'appliquant à l'espace praticable de la scène, pour mieux susciter, par des spectacles illusionnistes, la stupeur et l'admiration face aux productions commandées par le prince en Italie, et le roi en France.

¹ Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 20.

² Pour les références à la *République* : éd. et trad. Robert Baccou (Paris, Garnier Flammarion, 1966).

³ C'est ici la figure du mage et du guide qui se défait, et avec elle l'ensemble des développements qu'elle a pu engendrer, du mage romantique à l'artiste du tournant du XX^e siècle, qui saurait nous faire voir ce dont nous faisons couramment l'économie sensible – selon l'évocation qu'en offre Bergson dans *Le Rire* (1900, Paris, Garnier Flammarion, 2013), dans « L'âme et le corps » (in *L'Énergie spirituelle*, 1919, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1999, p. 29-60) et dans « La perception du changement » (in *La Pensée et le mouvant*, 1938, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2003, p. 143-176), en rapprochant la position de l'artiste et celle du fou face au réel.

La caverne se construit comme un dispositif optique : théâtre d'ombres, elle réduit le commun des mortels à l'ignorance de la vraie lumière et de la connaissance : « la lumière leur vient d'un feu allumé sur une hauteur, au loin derrière eux ; entre le feu et les prisonniers passe une route élevée : imagine que le long de cette route est construit un petit mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent devant eux, et au-dessus desquelles ils font voir leurs merveilles » (514 b). Le philosophe, après avoir dépeint la scène de l'allégorie, affirme sa pertinence dans notre recherche de la vérité en rapprochant les hommes qu'il a imaginés de ses propres interlocuteurs et de lui-même : « Ils nous ressemblent » (515 a). Dans cette assertion de ressemblance se déploie une fiction qui nous fait *reconnaître*, et donc comprendre, quelque chose de notre propre condition. Les images de la fiction peuvent en d'autres termes nous faire voir et savoir les choses (position qu'on a, plus haut, attribuée à Aristote et non à Platon), à condition qu'elles soient construites par le sage qui travaille à voir la vérité.

Dans la progression des ombres à la lumière, pour le sujet libéré de ses chaînes et parti vers le monde extérieur, l'œil sera tout d'abord blessé par la lumière trop crue de la vérité ; incrédule, il aura besoin de s'accoutumer à voir les choses telles qu'elles sont, pour finir par supporter de regarder « le soleil lui-même à sa vraie place, qu'il pourra voir et contempler tel qu'il est » (516 b). Ce qu'il faut penser avec la disparition de cette figure qui nous guide, dans des romans qui doutent qu'il y ait quelque chose à « découvrir » hors de la caverne, un sens supérieur à dévoiler par les moyens d'une vision plus parfaite c'est l'impossibilité de l'*éducation*, qui correspond selon Platon à l'apprentissage d'un regard authentique. Le problème posé par le récit allégorique est bien celui de l'éducation : Socrate affirme qu'il faut interdire à ceux qui auront fait l'ascension de rester en haut, oublieux de leurs compagnons d'ignorance. Le fait de transmettre son savoir correspond donc non seulement à une possibilité, pour celui qui sait ce qu'il faut voir, mais à une obligation, une vocation.

L'éducation est donc l'art qui se propose ce but, la conversion de l'âme, et qui recherche les moyens les plus aisés et les plus efficaces de l'opérer ; elle ne consiste pas à donner la vue à l'organe de l'âme, puisqu'il l'a déjà ; mais comme il est mal tourné et ne regarde pas là où il faudrait, elle s'efforce de l'amener dans la bonne direction. (518 d)

Pour Bergson, notre perception ordinaire est limitée pour nous permettre de vivre : nous portons des œillères, et c'est ce rétrécissement de notre champ de vision qui fait de nous des sujets agissants, des centres d'impulsion. L'artiste comme le fou sont des figures marginales dans la mesure où cette restriction du point de vue, « simplification pratique », ne s'impose pas à eux. Pour les auteurs de notre corpus, la faculté de voir plus ou mieux ne serait pas nécessairement liée aux notions d'auteur et d'autorité, et n'offrirait plus de garantie herméneutique. Ainsi que la réflexion de Bergson le laissait envisager, la sensibilité accrue de l'artiste lui ouvrirait au mieux une place marginale ; au pire, elle constituerait un mensonge et le désignerait ainsi comme imposteur. C'est en ce sens que l'on peut interpréter l'anecdote convoquée par Adair pour justifier la méfiance du public face à Blaine : « (Blaine cut off his own *ear* in the pre-publicity stunt, didn't he – in front of dozens of reporters? And it was all just a trick, a joke. [...]) » (C, 62). Si l'inauthenticité de la posture de vulnérabilité est perçue comme une offense par ceux chez qui elle a suscité un malaise ou une compassion inutiles, il semble que la gravité du crime réside ici dans l'identification feinte à un peintre qui incarne précisément le visionnaire moderniste et fou : se jouer du mythe Van Gogh pour mieux tromper son monde, voilà qui n'est pas acceptable.

La présence de l'œil intérieur en chaque âme indique bien que l'accès au savoir n'est pas affaire d'acuité, ce que suggère l'ambivalence du passage des ténèbres à la lumière et vice versa : en sortant de la caverne on est désorienté parce qu'on n'est pas habitué à vivre en pleine clarté ; en y redescendant on ne distingue pas ce que les autres voient parfaitement, eux qui n'ont jamais quitté l'obscurité. Pour arriver à contempler la vérité, il faut ainsi dépasser le seul critère de la clarté apparente, et supporter un moment d'éblouissement face à la bonne lumière. À l'opposé de cet arbitrage entre la lumière du soleil et celle dont jouait le dispositif de projection en place dans la caverne, on trouve chez le commun des spectateurs une absence totale de choix : enchaînés qu'ils sont de façon à faire face à la paroi de la caverne, incapables de tourner la tête, ces derniers ne peuvent adopter sur ce qu'ils voient un autre point de vue.

II. A. 2. a. Emboîtement des structures spectaculaires : d'une caverne à l'autre

Aux espaces théâtraux séparant nettement extérieur et intérieur – de part et d'autre du quatrième mur, mais aussi entre l'intérieur et l'extérieur de la salle – se substituent dans la fiction contemporaine des lieux de visibilité spectaculaire qui coupent court à tout trajet initiatique. Là où la structure visuelle de la caverne reposait sur des oppositions pertinentes entre haut et bas, intérieur et extérieur, lumière humaine factice et lumière solaire divine, révélatrice, les espaces de visibilité dans lesquels évoluent nos personnages se soustraient à cette organisation hiérarchique et invalident d'emblée l'idée que leur trajectoire puisse les mener à une plus grande lucidité. Cette remise en cause se manifeste particulièrement dans le cas de protagonistes qui semblent acquérir une forme de sagesse visuelle. Ainsi Sonmi ~451, après avoir vécu au neuvième sous-sol d'un gratte-ciel corpocratique dans un décor entièrement conditionné, avec pour seule promesse de sortie le voyage ultime vers l'île imaginaire d'Xultation – « a sony-generated simulacrum dijied in Neo Edo » (CA, 360) –, parvient à s'évader et, contrairement à ses sœurs, découvre le monde. En prenant l'ascenseur vers la surface, et en sortant du restaurant de fast-food où elle a toujours vécu, elle part sur les pas du sage platonicien, vers un dehors qui est aussi au-dessus. Mais son retour n'apporte d'autre éclairage à sa condition que de pointer son absurdité. Reparti vers les profondeurs de la terre, le clone fait jouer un nouveau motif mythique (et actualisé, en particulier, dans le discours psychanalytique) dont la logique spatiale entre en contradiction avec celle de la caverne : la katabase. Si Sonmi ~451 décide de revenir à l'origine, c'est moins pour initier ses sœurs d'infortune que pour trouver à propos d'elle-même une vérité qu'elle a laissée enfouie sous terre, dans les profondeurs où elle a toujours vécu. Lorsque qu'Hae-Joo déconseille une démarche qui risquerait de ramener ces choses à la surface – « it might “unearth buried things” » (CA, 239) –, elle affirme que c'est précisément ce qu'elle recherche : « I had buried too much of myself » (CA, 239). Lorsqu'elle arrive au restaurant, sa nouvelle lucidité lui laisse

désormais percevoir les illusions d'optique et jeux de lumière trompeurs qui composaient autrefois tout son univers :

I stood, stunned, at how misleading my memories had been. [...] That spacious dome: so poky. Its glorious reds and yellows: stark and vulgar. [...] Papa Song stood on its Plinth; greeting us. [...] He winked at us, tugged himself skywayrds by his own nikestraps, sneezed, oopsied, and plummeted down to his Plinth. Children screamed with laughter. How had an inane hologram inspired such awe in us? (CA, 240)

La perception a été corrigée par les mois que Sonmi a passés en dehors du dôme, sous une autre lumière – l'erreur et son dépassement se disent en termes visuels, de l'évaluation négative des couleurs à la prise de distance vis-à-vis d'une figure d'autorité vide, simple sculpture lumineuse qui se livre pour la clientèle à des acrobaties grotesques. Pour autant, le sens de cette révélation se dérobe, Sonmi découvrant finalement pour toute vérité l'absurdité d'une condition qui lui refuse le statut même de sujet : « I suppose the key was, there was no key. In Papa Song's I had been a slave; at Taemosan I was a slitley more privileged slave » (CA, 241). À son retour dans la caverne, l'initiée perçoit que tout son voyage n'a fait que la conduire à une autre caverne – un monde où elle n'a pas perçu la vérité en pleine lumière, mais connu sous une autre forme la même vie aliénée.

L'ensemble de la section « An orison of Sonmi ~451 » travaille à défaire notre confiance dans les pouvoirs herméneutiques de la vision. Pourtant à plusieurs reprises, le récit fait mine de déjouer les ressorts du spectacle en revenant à une forme de représentation visuelle propre à produire une révélation : le coup de théâtre. Ainsi Sonmi est dans un amphithéâtre, en pleine séance de cinéma, lorsque se produit le premier renversement narratif de la section : « The man I had known as Postgrad Hea-Joo Im, backdropped by a long-dead actor playing a character conceived a century ago, looked into my eyes and said my name. 'I am not exactly who I said I am' » (CA, 245). Cette première expérience de fiction cinématographique pour Sonmi produit une forme d'épiphanie paradoxale, la juxtaposition de l'acteur sur l'écran et du compagnon de route offrant, dans un rapprochement de l'arrière- et du premier plan, une forme de révélation sur ce dernier. Si l'aveu de la vérité se fait sur un mode négatif, par le retrait du mensonge qui précédait, et ne produit par la suite aucune vérité positive sur le sujet – Sonmi et Hae-Joo entrent à ce moment du récit dans la clandestinité, et multiplient les masques et fausses identités¹ – il semble bien que la fiction visuelle, en manifestant ce que la vie implique de mensonge, contribue à dévoiler une forme de vérité. De la même façon, lorsque le mouvement de la résistance anti-corpocratique initie Sonmi, c'est en l'« exposant » à une scène : celle de l'abattage des fabricants

¹ L'entrée de Sonmi dans la clandestinité du mouvement de résistance « Union » se marque par un changement de nom – le clone est renommé « Yun-Ah Yoo », variation delphique sur la désignation anonyme « You Know Who » – et une visite chez une artiste de la métamorphose. La bien nommée Madam Ovid est « facescaper » : elle pratique une forme de chirurgie esthétique très en vogue à Nea So Copros, mais illégale pour une clone qu'elle permettra de faire passer pour une citoyenne.

arrivés au terme de leurs années de service, et qui se croyaient partis vers l'île paradisiaque d'Xultation mais sont en fait recyclés en nourriture pour clones. Si elle manifeste l'absurdité de la vie des fabricants, cette vision se présente également dans le cadre d'un théâtre de la révélation qui déjoue les artifices visuels de Papa's Ark (CA, 357) : c'est depuis les cintres qui surplombent la pièce, derrière les pans d'un rideau qui isole l'une après l'autre, pour les détruire en toute discrétion, les candidates au départ vers Xultation, que Sonmi découvre la destination ultime de ses sœurs.

Malgré ces révélations, cependant, les aventures de Sonmi consacrent l'emboîtement de structures spectaculaires qui ne laissent aucun espoir d'échapper un jour à une perspective aliénée. L'ensemble du récit est encadré par deux passages où la relativité absolue du point de vue et l'omnipotence du spectacle s'affirment pour achever de défaire l'idée même de vérité. Ainsi en ouvrant leur entretien l'archiviste prévient Sonmi : « This isn't an interrogation, remember, or a trial. Your version of the truth is what matters », à quoi le clone répond : « No other version of the truth has ever mattered to me » (CA, 187). Contrairement à ce qu'évoque, par proximité graphique, le nom de l'« orison », il ne s'agit plus ici d'établir une ligne d'horizon, repère spatial à partir duquel dessiner une vue claire, évidente, de ce qui s'est passé. Ne persiste qu'une version des événements, l'archiviste et le clone semblant s'entendre pour diluer irrémédiablement dans ce relativisme l'idée même de vérité. Ainsi la vérité absolue, ou au moins socialement partagée, qui doit servir le fonctionnement de la justice, est obsolète : le procès est fini, la condamnation a d'ores et déjà décidé que Sonmi était coupable. L'éloignement de la notion de vérité se fait d'autant plus grand, cependant, que tout le récit du clone, de son évasion à son arrestation et à son procès, s'avère avoir été mis en scène. Ce renversement ultime réinscrit l'intégralité de cette section dans l'économie spectaculaire que le récit avait pu prétendre mettre en échec. On sait déjà que le procès, après l'arrestation de Sonmi, a été un triomphe de mise en scène, une mascarade médiatique où la vérité n'avait aucune place. « I must reiterate, Archivist: my 'trial' was no such thing, but an exercise in opinion-forming » (CA, 360), affirme Sonmi, qui se présente sur le banc des accusés comme une actrice, grimée pour son dernier rôle : « Unanimity refaced me for my peaktime courtroom appearances. The star actress had to look the part » (CA, 337). Mais alors que le lecteur (et l'archiviste) établissaient un contraste entre ce moment de manipulation visuelle et les événements précédant l'arrestation de Sonmi, reversant tout le pouvoir de révélation du côté du témoignage livré par cette dernière, ils apprennent finalement que l'ensemble du récit constituait le script d'un film de propagande. Au moment où le clone va être arrêté, la description des événements leur prête un tour dramatique que l'archiviste finit par relever, établissant que tout s'inscrivait dans une mise en scène :

Once my function was fulfilled [and I had written the *Declarations*] it was hazardous to let me run free. My arrest was dramatized for Media. I handed my *Declarations* on sony to Hae-Joo. We looked at each other for the last time; nothing we could say was as eloquent as nothing. [...] At the edge of the property a small colony of wild ducks survived pollution [...] I fed them bread, watched waterwalkers dimple the chrome-brite surface, then returned to the house to watch the show from inside. Unanimity didn't keep me waiting long. Six airos sharked over the water; one landed in the back garden. Agents jumped out, priming their colts, and bellysnailed towards my window with much hand-signing and fearless bravado. I had left the doors and windows open, but my captors contrived a spectacular siege with snipers and megaphones.

You are implying that you expected the raid, Sonmi?

Once I had finished my manifesto, the next stage could only be my arrest.

What do you mean? The 'next stage' of what?

Of the theatrical production, set up while I was still a server in Papa Song's.

Wait, wait, wait. What about ... well, everything? Are you saying your whole ... confession is composed of ... scripted events?

Its key events, yes. Some actors were unwitting [...] but the major players were provocateurs. (CA, 364)

De la présence des médias à l'approche inutilement spectaculaire des autorités (« hand-signing [...] contrived a spectacular siege »), l'arrestation se transforme en une émission à sensation dont Sonmi est l'héroïne involontaire mais consentante. Dans son économie visuelle, le vocabulaire de la scène fait de ce moment un miroir de tout ce qui précède : ainsi l'archiviste qui reprend les mots de Sonmi (« The 'next stage' of what ») isole, pour mieux nous laisser l'entendre, l'homonymie qui rapproche chaque développement narratif d'un moment théâtralisé, porté sur la scène. L'idée même d'étape, en ce qu'elle suppose une suite connue d'avance, contrevenait à la temporalité non-téléologique de la confession, genre dans lequel est censé se déployer la vérité du sujet. Ici le récit scénarisé, pré-écrit, arrache le sujet à elle-même, et en fait rétrospectivement l'actrice d'une vie qui ne mérite plus ce nom, car elle n'a jamais été qu'un rôle. Là où nous pensions accompagner le clone vers la vérité, nous sommes forcés de constater que la fiction nous a pris dans un jeu de double-fonds. Nous captivant, elle nous a empêchés de voir la mise en scène à l'œuvre, l'instrumentalisation d'une émancipation illusoire, dont l'histoire est destinée à une fonction commerciale et d'affermissement idéologique. Tout théâtre de révélation est récupéré par une mise en scène mensongère, et projeté sur l'écran d'un cinéma consensuel.

Une logique similaire semble présider, dans *Clear*, à la cooptation par le spectacle d'une performance destinée à exposer le sujet dans sa vérité nue. Si la boîte de plexiglas devait faire de la mise en scène un instrument herméneutique, l'ensemble du dispositif déployé pour assurer sa visibilité dévoie ce projet, et tend à faire disparaître la personne de David Blaine derrière une multiplicité d'images qui le réduisent à une simple surface, un objet culturel en deux dimensions. Dès l'ouverture du roman, la première phrase où Adair fait mention de *Above The Below* nous

impose un filtre de perception, et attire notre attention sur le potentiel déceptif de ce qui sera la catalyse visuelle du récit : « We're only in the second week of Master Illusionist David Blaine's spectacular Public Starvation Pageant, *Above the Below* » (C, 6). La mention de la profession de Blaine, et l'affectation volontaire dont relève la désignation de l'homme et de son projet par des termes capitalisés, soulignent la dimension théâtrale de l'événement. Le genre de la parade ou du défilé (« pageant ») devrait nous renvoyer à une forme de théâtralité aux prises avec l'idée de révélation religieuse – comme le ferait un mystère ou une procession. Mais il est ici pensé par association avec la prestidigitation, et, via l'adjectif « spectacular », identifié comme une manifestation visuelle au service d'une forme d'évergétisme culturel : une distraction destinée à réduire le public à une contemplation passive. Et comme le suggère le reste du récit, l'échec de la performance à atteindre une forme de présence brute est lié au public que le dispositif rassemble. Par sa formation d'acteur et le métier auquel il doit sa renommée, Blaine est assigné à une place spécifique en tant qu'artiste visuel : ses spectateurs composent un public pour lequel voir, c'est forcément être trompé.

La suspicion provoquée par sa seule mise en scène est en outre décuplée par la médiatisation de la performance : rappelant que Blaine a suivi une formation d'acteur, Adair s'interroge sur l'authenticité de sa performance dans la boîte (C, 160). S'il remet en question l'authenticité du performeur, le métier d'acteur n'est cependant jamais si suspect que lorsqu'il collabore avec la production télévisuelle du spectacle, et détermine l'appréhension par le public des gestes les plus spontanés de l'artiste. En proie aux hallucinations provoquées par la faim, Blaine semble rappelé à une forme d'existence élémentaire, animale : il se jette contre les murs de sa boîte – qui évoque alors plus une cage qu'une scène individuelle – et aboie. Coupant court à l'empathie du lecteur, le commentaire d'Adair cultive la distance, le soupçon, en supposant une scénarisation de la performance :

Hmmm. Call me cynical (if you will), but doesn't it seem a mite convenient for this poignant little spectacle to have been timed for a Saturday – during his peak viewing period ? We know how the boy went to drama college, after all (and probably magicked himself a nice, neat, grade A there.) (C, 277)¹

La vue de Blaine à son plus vulnérable est irrémédiablement récupérée par le spectacle, assimilée à un simulacre : le public ne croit plus pouvoir voir l'homme dans toute la cruauté de sa souffrance, mais suppose nécessairement que s'offre à lui une mise en scène réchauffée², montée

¹ La chaîne qui a obtenu le contrat de médiatisation pour Blaine est Sky, chaîne de direct. On ne saurait trop souligner l'importance de ce développement du champ télévisuel dans l'économie du roman. L'authenticité supposée de ces émissions « live », dans lesquelles on suppose que rien n'est préparé ou modifié, nous renvoie à des problèmes similaires à ceux de la télé-réalité – on pense en particulier aux procès dans lesquels les candidats de l'émission « L'Île de la tentation » ont revendiqué d'être payés comme des acteurs puisque leur contrat impliquait de suivre un scénario et des scripts.

² Je fonde cette antithèse sur la lecture, inspirée par les travaux de Claude Lévi-Strauss, du « cru » et du « cuit » chez Artaud par Daniel Mesguich dans *L'Éternel éphémère* (Paris, Seuil, 1991).

dans un but médiatico-financier. Le rappel de la scolarité de Blaine, de sa formation d'acteur, intervient dans le contexte déjà établi d'un coup monté télévisuel, d'un tour de passe-passe. Comme le suggère la parenthèse, Blaine n'est pas même un véritable acteur : sa capacité à tromper³ précède sa faculté à jouer un rôle, et mine ainsi la possibilité pour ce dernier de produire, fût-ce par le détour d'une fiction, la moindre vérité.

Comme dans « An Orison of Sonmi ~451 », *Clear* s'achève sur l'occultation d'une structure optique désireuse de se faire théâtre d'une vérité, relayée puis masquée par un écran. Lors de la dernière journée, la disparition des palissades de sécurité ne laisse pas longtemps l'espoir d'une plus grande immédiateté, puisqu'elle est immédiatement suivie de l'apparition d'un écran géant : « Soon the fences come down. / They erect a huge screen » (C, 336). La visibilité de Blaine est transférée de la boîte à l'écran lui-même : « The angle of the box has been readjusted, to give a larger crowd a much better view of it, and on the massive screen a static image of Blaine is being projected » (C, 336) : le repositionnement de la boîte ne permet que sa propre visibilité, le portrait de Blaine sur l'écran prenant petit à petit le pas sur le performeur lui-même. L'écran, au lieu de permettre une meilleure visibilité, introduit une distance entre le public et ce qui se passe : il est en partie caché par un arbre, et ne diffuse que très peu d'images en direct : « a tree obscures the big screen where a documentary is being played [...] Only very rarely does the huge screen project live images of him » (C, 338-9). Pour finir, il le dérobe tout à fait à la vue par les reflets qu'il engendre : « we can't see him (not from here, not with the naked eye), because the TV lights reflect off the box, so he's just this hunched black shadow, like a fly swatted against the glass, a smear » (C, 339) Réduisant Blaine à une ombre, un insecte écrasé, et lui ôtant finalement toute forme humaine ou vivante pour une tache, le dispositif du spectacle finit de saper ses efforts pour réconcilier voir et comprendre dans la rencontre d'un homme et de son public.

II. A. 2. b. Du visible comme transaction : spectacle sans profondeur et capitalisme tardif

Dans *Cloud Atlas* comme dans *Clear*, le travail de récupération du théâtre par le spectacle, et l'aplanissement que nous avons signalé, la personne étant réduite à une pure apparence,

³ Alors que Blaine affirme son ambition ancienne d'atteindre une forme de magie sans trucage, « real magic » (« “real” magic wasn't about boxes with false bottoms in them, it was something more true, more “grown up”, more powerful... », C, 293), Jalisa dément l'authenticité de cette position elle-même. Pour elle, le prestidigitateur a déjà fait le deuil de ce qui n'était qu'un rêve d'enfant : ses performances sont réalisées avec une conscience nette de la solidarité entre magie et illusion, et du lien entre son talent de magicien et une certaine prédisposition à tromper son public : « this terrible realisation finally dawned on him that magic was an illusion. It disappeared when he realised that there was no such thing as real magic. Only a clever combination of cunning, luck and manipulation. I mean he openly states himself that the psychology of magic is the same as the psychology of a small-time con. Magic is just a combination of pre-planning, deception and a powerful ego » (C, 294).

s'inscrivent dans un système économique où se rencontrent culture visuelle et intérêts financiers. Ici encore, on est en droit de repenser à l'analyse de Guy Debord sur la société du spectacle, et à celle de Fredric Jameson sur l'implication du capitalisme tardif dans l'apparition de formes culturelles sans profondeur. Au procès de Sonmi comme sous le Tower Bridge, le doute radical face au spectacle s'exprime dans le contexte des « heures de grande audience » : « peaktime courtroom appearances » (CA, 337), « peak viewing period » (C, 277). Le public dont il est question ici, l'immense majorité du public, n'aura jamais été en présence de ceux qu'il observe. Les différences entre dispositifs optiques, du tribunal à l'installation conçue pour *Above the Below*, sont écrasées dans le relais que leur assure la télévision, l'écran signalant métaphoriquement l'interchangeabilité d'images littéralement toutes présentées sur le même plan.

Les médias, qui favorisent la circulation d'images en deux dimensions, sans aucune profondeur, manifestent dans *Clear* l'impossibilité pointée par Jameson de jamais subvertir l'ordre visuel postmoderne associé au régime de capitalisme tardif. L'ambivalence des deux événements est ici liée à leur inscription dans les dispositifs optiques et la logique commerciale du « show-business ». C'est là un autre détail par lequel *Clear* rapproche la performance de Blaine du projet impossible dépeint par Kafka dans « Un Artiste de la faim ». Dans le cas de ce dernier, en effet, la question du mécénat et des intérêts économiques à l'œuvre dans toute production artistique se pose par le biais de l'agent du jeûneur. Incarnant l'emprise de l'esprit capitaliste sur l'art, ce personnage reste très ambigu : sa prudente gestion de l'artiste relève de l'exploitation, mais constitue l'ultime garde-fou de ce dernier, qui sans son encadrement finit par pousser le jeûne jusqu'à mourir de faim. De façon similaire, Blaine en vient à être désigné par Bly comme le geste capitaliste par excellence de l'anti-capitalisme (C, 144). Jamais l'expérience esthétique ne peut faire simplement l'impasse sur l'infrastructure économique qui la détermine. Tout rapport à l'objet artistique s'inscrit dans le cadre de pratiques de consommation – on suit notamment le trajet des livres qu'Adair a décidé de lire sur les conseils de Jalisa, du site Bookfinder jusqu'à leur livraison par la poste, alors que son propre colocataire en possédait certains qu'il aurait pu lui prêter. Lorsque Solomon s'insurge contre la récupération par la grande diffusion de son rappeur favori, il formule une question rhétorique : « 'since when did an economic system have any significant bearing on the dissemination of genius?' » (C, 131), qui peine à emporter l'adhésion de son interlocuteur et du lecteur, en particulier dans le contexte des réflexions provoquées par la performance en cours. De même l'indignation de Bly contre l'omniprésence de ces logiques de consommation individualistes peut faire sourire, par son caractère affecté et son recours à des artifices rhétoriques faciles :

“They think that just by *owning* something, by buying *into* something – a car, an idea, a certain type of boot, a Boxfresh *jacket* [...] that they're defining themselves against 'the system'. But the

system is all *about* people defining themselves through certain objects, or fads, and summarily rejecting others. That's capitalism at its zenith. That's the *disease* which consumes us..." She pauses, dramatically. "And which we, in turn, consume" (C, 118).

Pourtant le retournement convenu qu'elle a travaillé à mettre en scène trouve un écho quelques pages plus loin, lorsque la biographie de Kafka précise, rappelant l'homonymie sur un mode on ne peut plus sérieux : « He died of consumption » (C, 120).

Dans le capitalisme tardif, le visible ne s'inscrit plus que dans une logique de transaction : seule persiste la valeur d'échange des images, de sorte que ceux-là même qui dénoncent leur inauthenticité profitent, en premier chef, de leur diffusion. Ainsi avant même de mentionner la télévision, Adair fait de la presse à sensation la première instance de mise en accusation du prestidigitateur :

he's headlining it in most of the tabloids today. They're calling him a fake, a cheat, a freak, a liar [...] And it's a *moral* issue, apparently. Because it's in Very Bad Taste to starve yourself if you have the option not to – *yeah*, so why not go and tell all those fucked-up, deviant *Anorexics* that? – especially (*especially*) if you're calling it Art (and pocketing a – purely coincidental – 5 mill. payout). Cynical? *Moi?* (C, 9).

En reportant le discours médiatique, dont la désignation métonymique rappelle son format en deux dimensions – de la page du journal (« tabloids ») à la ligne que représente la Une (« headlining it ») –, Adair signale par son ironie la collusion des détracteurs de Blaine avec le système de consommation pervers dont il semble devoir endosser l'entière responsabilité. Par la mention de l'anorexie, son aparté renvoie à une pathologie de la consommation qui touche particulièrement les pays riches, dans lesquels l'offre ne manque pas, et qui peut être liée à un refus de toute épaisseur du corps allant jusqu'à rechercher sa disparition¹. Par son ton insupportable, le narrateur offre un miroir au « mauvais goût » reproché à Blaine par la presse de caniveau, mais aussi à la réputation de cette dernière pour ses choix éditoriaux souvent douteux. Dans la suite de la phrase, la reduplication de certains termes – « *especially* » est non seulement repris, mais souligné ironiquement par Adair dans sa deuxième occurrence – et les interruptions introduites par les parenthèses et les tirets entraînent une confusion quant à la teneur exacte de chaque discours. Tout en faisant mine de relayer les propos des tabloids, Adair insiste sur leurs propos pour mieux ouvrir un écart ironique entre leur contenu apparent et les enjeux qui le sous-tendent : si c'est *surtout* le contrat à six chiffres qui gêne la presse à sensation, c'est que la question de principe que représentait le « bon goût » ne constituait en fait qu'une façade, aussi grossièrement artificielle que les majuscules censées lui donner plus de poids. L'innocence feinte par le narrateur (« cynical, *moi?* ») rejaillit enfin sur la position moralisante de journaux tout

¹ On pense notamment au titre du roman graphique de Katie Green consacré à l'expérience de l'anorexie, *Lighter than my Shadow* (Londres, Jonathan Cape, 2013), et à sa manifestation graphique : la surface de la page est envahie de marques noires, rappel étouffant de la bidimensionnalité du médium au moment même où le corps de la protagoniste semble s'effacer.

disposés à profiter, de leur côté, de l'attrait médiatique que présente la performance de Blaine en tant que scandale de corruption visuelle et morale. Comme Adair lui-même, ils prêtent à Blaine un esprit mercenaire qu'ils ne voient pas à l'œuvre quand ils rentabilisent l'événement par force photos et commentaires imprimés (« The press are still very much in attendance, having their field day, "making" all their pictures, "writing" all their commentaries.. », C, 9).

À l'opposé d'une économie de la représentation qui cherche à faire voir la profondeur, le règne du spectacle détache le visible de la question du sens. L'échec de Blaine repose en partie sur un contresens quant à ce qui institue sa propre visibilité : non pas le contenu philosophique d'un message humaniste (celui qu'il tente d'écrire sur les parois de sa boîte) mais une notoriété qui se dit à travers une métaphore visuelle (le « star-system »), et se traduit immédiatement en termes financiers et médiatiques. Dans ce cadre le divorce est consommé entre voir et savoir, la visibilité s'appréhendant avant tout comme multiplication de simulacres, de surfaces trompeuses et interchangeableables. C'est ainsi que l'omniprésence perçue du performeur à Londres, durant toute la période où la presse a annoncé puis suivi le déroulement du jeûne, conduit Adair à le comparer, via un proverbe, à une fausse pièce de monnaie : « there he was, like the proverbial bad penny, hanging around town » (C, 114). Alors que l'expression renvoie avant tout au retour systématique du renégat¹, la reformulation d'Adair marginalise le sens premier du proverbe : l'origine de la comparaison est contenue dans l'adjectif « proverbial », mais l'adage lui-même n'est pas cité verbatim et le verbe de mouvement est remplacé par une indication évoquant la présence constante, et non intermittente, de l'objet gênant. Seul demeure le cœur de la comparaison, où le motif de la contrefaçon permet d'assimiler Blaine à une effigie en deux dimensions, à la fois véhicule par excellence de toute transaction financière et symbole de l'irruption du mensonge dans ce système d'échange horizontal.

Le motif de la contrefaçon, comme le commentaire ironique d'Adair sur les réactions outrées d'un public tout aussi adepte que Blaine à profiter des avantages financiers des formes de visibilité post-modernes, suggère que la collaboration du capitalisme tardif dans l'évolution de la culture visuelle ne conduit pas seulement à l'aplanissement et à la multiplication des images, mais doit être envisagé comme processus d'indifférenciation, de nivellement des valeurs qui transforme durablement la production et la diffusion des arts : à nouveau, une hiérarchie laisse sa place à un réseau d'échange entre valeurs interchangeableables dans un même plan. Ce travail d'indifférenciation se manifeste en particulier dans le cas de Blaine, par la façon dont certains événements, qui auraient pu se faire allégoriques de l'authenticité de l'individu ou de la noblesse

¹ Voir « bad penny » : « 'a bad penny always returns' [...] (now esp.) in similitive or *fig.* use in allusion to this, with reference to the predictable, and often unwanted, return of a disreputable or prodigal person after some absence, or (more generally) to the continual recurrence of someone or something », *OED*, www.oed.com, consulté le 18 février 2015.

de son projet, sont rabattus sur des questions de gestion d'image. Pour Adair, tout commence et finit avec les « public relations » dont l'omniprésence justifie leur apparition sous la forme d'un simple acronyme : « PR ». À de multiples reprises dans la narration, l'évocation d'une possible valeur esthétique ou éthique sans lien direct avec l'économie ou la production concertée d'une image est interrompue par une référence aux « PR ». C'est le cas entre les pages 103 et 104. Au bas de la première, Adair évoque la genèse de la performance par le biais d'un attachement esthétique : « Apparently – now I *like* this – Blaine absolutely loves Tower Bridge. Always has. That's why he's doing the stunt here ». La valeur artistique suscite une attention sincère dans la mesure où elle emporte un instant l'assentiment de l'affect : ainsi dans la bouche d'Adair l'insistance sur « like » fait écho à l'amour de Blaine pour le chef-d'œuvre architectural et promet un intérêt réel pour cet élément d'élucidation. Cependant ces phrases sont directement suivies d'une parenthèse ironique, la page suivante s'ouvrant sans transition sur cette réflexion : « (*Hmmn*. Think this 'loves Tower Bridge' thing has that distinctively *feculent* aroma of a big ol' pile of wheedling PR) » (C, 104). La capacité de l'art à créer de la beauté et à émouvoir, sa valeur esthétique et affective, est toujours déjà matière à lancer une campagne de communication.

Dans *Cloud Atlas*, ce nivellement des valeurs dans la médiatisation et la diffusion des arts en temps de capitalisme tardif s'associe aussi à la gestion de l'image et à la communication. Il prend une place vraiment importante dans la narration de Timothy Cavendish, dont la profession se prête particulièrement à dresser un état des lieux de l'industrie du livre à l'époque contemporaine (mais avant la diffusion massive du livre numérique). Le protagoniste brosse le tableau d'un système où l'écriture et la diffusion du livre imprimé sont tout à fait intégrés à l'ordre capitaliste. Les prix littéraires qu'il évoque rappellent de façon à peine déguisée ceux qui, à notre époque, portent le nom de leur sponsor. Ses aventures commencent un soir de gala, « the Night of the Lemon Prize Awards » : d'un agrume à l'autre, il n'y a qu'un pas à faire pour reconnaître un événement familier de la scène littéraire contemporaine¹. Lors de cette soirée, le transfert d'arbitrage des questions de valeur esthétique vers l'industrie des télécommunications se manifeste dans sa solidarité étroite avec une logique de visibilité médiatique affranchie de toute loi éthique. En effet le meurtre spectaculaire d'un critique très en vue par Dermot Hoggins s'inscrit parfaitement dans un monde de l'édition où la plus grande publicité l'emporte : pour Cavendish grand amateur de ces « coups de pub » (« publicity stunts »), la tragédie assure au dernier ouvrage qu'il a publié une couverture médiatique sans précédent, le meurtre est immédiatement perçu comme une opportunité financière². Dans la section suivante, le régime

¹ Il faut noter cependant que l'ancien Orange Prize est désormais sponsorisé par le groupe Bailey's, et a ainsi changé de nom depuis 2014.

² « I will not deny a nascent sense of a silver lining to this tragic turn [...] Hardcover, ladies and gentlemen. Fourteen pounds ninety-nine cents a shot. A taste of honey! » (CA, 152). Plus tard, la machine médiatique s'emballe avant qu'il puisse y faire quoi que ce soit : « Dermot's family counterattacked on chat-shows, Finch's

corpocratique, stade ultime du capitalisme tardif, le travail de nivellement des valeurs associées au domaine artistique se situe dans la disparition consommée de tout original : dans l'appartement où Sonmi est installée après son évasion, plusieurs « Rothko » sont suspendus : « “Molecule-for-molecule copies of the originals,” he assured me, though I had no idea what “Rothko” meant, “though one may argue no originals remain in our world” » (CA, 227). Le degré de précision de la copie, qui implique un clonage cellule par cellule, va de pair avec l'effacement ultime de la notion d'original – ce que souligne ici l'ignorance par Sonmi du nom de l'artiste.

offending review was pored over, BBC2 commissioned a special documentary in which the lesbian who interviewed me edited my witticisms wholly out of context. Who cared ? The money pot bubbled away – no, it boiled over and set the entire ruddy kitchen alight » (CA, 153).

II. A. 2. c. *Sous les feux de la rampe : éblouissements et illusions*

Dans le dispositif qui assure la visibilité constante de Blaine, la lumière artificielle joue un rôle central – sans elle, il ne serait plus possible de filmer de nuit : « He's magnificently lit. *Blaine*. [...] At night you can see his bright little glass pod from miles around » (C, 144-5). Rappelant l'attachement de l'artiste de la faim à l'éclairage, Adair rapproche les deux situations pour mieux pointer l'ambiguïté métaphorique de la lumière : « Kafka says how the Artist loves to have the full glare of artificial light upon him. [...] He *loves* the light. He wants everything to be seen. He wants the light – he *needs* the light – to dispel all doubt. Blaine is also lit – day and night – for TV. [...] The light brings truth and it brings validation » (C, 145). Si la lumière trouve une place centrale dans le travail du jeûneur, c'est comme véhicule de vérité ; mais elle intègre celui qu'elle éclaire au « star system ». Elle se révèle alors comme une pièce essentielle du dispositif spectaculaire, dans lequel elle n'ouvre pas de perspective éclairante, mais réduit les êtres à de pures apparences prises dans les projecteurs, et plonge le public dans la sidération. Ainsi juste avant de réaffirmer le rôle épistémologique que les deux artistes de la faim prêtent à la lumière, Adair sape la confiance que nous serions tentés de lui accorder, en rappelant que notre époque contemporaine est préoccupée d'une tout autre façon de penser la lumière, destinée avant tout à définir les contours de la célébrité – la lumière qui éclaire Blaine, ce sont les feux de la rampe, la lumière des projecteurs : « Blaine is also lit [...] I suppose this masochistic urge to be focused upon is all very much part and parcel of the modern idea of celebrity. Why else would they call it 'the limelight'? The light brings truth and it brings validation » (C, 145). Dans la tension entre une lumière qui éclaire la vérité et une autre qui produit des illusions, on retrouve l'opposition qui entraine en jeu dans l'allégorie de la caverne. Mais il semble qu'on ne puisse plus distinguer l'une de l'autre : non parce que la lucidité nous manque, mais sans doute plutôt parce que ces deux fonctions antithétiques attribuées à la lumière sont inextricablement liées, et produisent pour la fiction contemporaine une métaphore conceptuelle paradoxale avec laquelle il lui faut composer.

Parmi toutes les sections de *Cloud Atlas*, « Half-Lives » est celle qui met en jeu le plus explicitement la mise en tension de ces deux façons d'envisager la lumière. L'affaire de corruption sur laquelle Luisa enquête combine en effet des éléments scientifiques, énergétiques et environnementaux, qui gravitent tous autour d'une même question : celle de l'énergie nucléaire. Le lien persiste, entre la recherche scientifique dans ce champ, et l'étude de ces objets lumineux premiers que sont les astres – on se rappelle que l'énergie atomique, et la lumière qui en résulte, sont produites par fusion nucléaire dans les étoiles. Le personnel narratif incarne d'ailleurs discrètement ce lien : Megan, la nièce de Rufus Sixsmith, ingénieur atomique et auteur d'un

rapport sur les équipements nucléaires de Seaboard Power, est astrophysicienne. Mais tandis que l'astronomie classique avait partie liée avec un système idéologique dans lequel la lumière manifestait la perfection rationnelle des lois mathématiques et divines, et avec une économie humaniste de la représentation centrée autour du sujet rationnel, le roman suggère que dans leurs manifestations contemporaines les sciences de la lumière s'associent en partie à un mouvement de retour critique sur l'héritage des Lumières, et à un examen prudent des enjeux que présentent leurs propres découvertes. En cela, elles sont cependant parfois dépassées par des intérêts économiques dont l'écrasante influence se dit et agit par le biais du spectacle : là où l'énergie atomique présente une ambiguïté, et semble pouvoir se prêter à un usage éclairé comme à des attaques violentes contre l'humanité et l'environnement, la propagande spectaculaire écrase toute nuance sous une lumière crue, et subjugué ses spectateurs incapables de l'appréhender avec le recul critique nécessaire. Le passage où se tient la conférence d'ouverture du projet Swanekke B. est particulièrement parlant à cet égard. La salle de conférence est perçue par les yeux d'un chargé de la sécurité, et ainsi démultipliée par les écrans de surveillance :

Joe Napier watches a bank of CCTV screens covering a lecture theater [...] His gaze flits from screen to screen to screen. One shows a technician doing a sound check ; another, a TV crew discussing angles and lights [...] waitresses pouring wine into hundreds of glasses ; a row of chairs beneath a banner reading *SWANNEKKE B – AN AMERICAN MIRACLE* (CA, 102-103).

Tout, des éclairages prévus pour la diffusion télévisuelle de la cérémonie jusqu'aux reflets de l'alcool versé dans des centaines de verres, indique la dimension spectaculaire de l'événement, lui-même organisé pour célébrer un *miracle* – on se souvient de l'étymologie du mot. Le caractère mensonger du dispositif dans son ensemble se laisse voir clairement lorsqu'apparaissent sous les yeux de Napier des scientifiques pris dans cette logique de propagande, caution savante mais pas éclairée du projet :

The real miracle, Joseph Napier ruminates, *was getting eleven out of the twelve scientists to forget the existence of a nine-month inquiry*. A screen shows these very scientists drifting onstage, chatting amicably. *Like Grimaldi says, every conscience has an off-switch hidden somewhere* (CA, 102)

La lumière intérieure est devenue électrique : à ce titre, elle est toujours déjà impliquée dans les luttes d'influences menées autour de l'énergie, de l'économie et de la politique dans le contexte de la guerre froide. Se remémorant certaines des stratégies d'intimidation adoptées pour faire taire les conseillers éclairés, et « éteindre » leur conscience comme par un interrupteur, Napier évoque des conversations où des métaphores lumineuses prêtent plus de poids aux menaces formulées : « *Between us, Dr Franklin, the Pentagon's lawyers are itching to try out their shiny new Security Act. The whistle-blower is to be blacklisted in every salaried position in the land* »

(CA, 103). Entre « shiny »¹ et « black(listed) », le scientifique est pris en otage – sa décision d’enterrer les évaluations négatives des équipements, au contraire, lui vaudra une place d’honneur, sur scène, lors de la conférence : « those VIPs to be honoured with a seat on stage » (CA, 103). Quant à Sixsmith, son refus de compromettre ses résultats par complaisance est bien présenté comme un mouvement de retrait par rapport au spectacle, à la mise en scène : « Sixsmith’s rôle was to give the project his imprimatur, but he hadn’t read the script and identified lethal design flaws. In response, Seaboard buried the report and denied its existence » (CA, 116). Donner un résultat conforme à son observation scientifique, et non à ce qu’on attend de lui, c’est montrer qu’il n’a pas compris le scénario dans lequel on lui proposait de jouer.

L’ouverture de la cérémonie proprement dite confirme qu’il s’agit là d’une mascarade : Grimaldi, patron de Seaboard Inc., fait un discours parsemé de pauses pour plus d’intensité dramatique, dont le but unique est de manipuler son auditoire, ainsi que le rappelle le sens littéral de l’expression que sa vue lui inspire : « Albert Grimaldi scans his audience. *In the palm of my hands* » (CA, 104). Derrière lui, projetées sur un écran, les images participent de la supercherie, et il est lui-même nimbé de lumière : « He is gilded by the podium lights » (CA, 104). Son adversaire et partenaire, le ministre de l’énergie Lloyd Hooks, est également décrit en des termes qui impliquent une forme de pureté visuelle : « An immaculately groomed man strides onstage to great applause » (CA, 105). L’accolade qu’ils échangent est destinée aux photographes, comme l’indique le contraste entre leurs paroles haineuses et les gestes qu’ils offrent aux caméras :

Look Hooks and Albert Grimaldi grasp each other’s forearms in a gesture of fraternal love and trust. ‘Your scriptwriters are getting better,’ Lloyd Hooks murmurs, as both men grin broadly for the audience, ‘but you’re still Greed on Two Legs.’ Albert Grimaldi backslaps Lloyd Hooks and replies in kind, ‘You’ll only wrangle your way on to this company’s board over my dead body, you venal sonofabitch!’ Lloyd Hooks beams out at the audience. ‘So you *can* still come up with creative solutions, Alberto.’ A cannonade of flashes opens fire. (CA, 105)

La rupture entre être et paraître est consommée ici, l’aigreur des propos étant contredite par le sourire des deux hommes, artificiel et destiné au public : « grin for the audience », « beams out at the audience ». De façon intéressante, cette fausse manifestation de contentement se rapproche, par homonymie et dans le dispositif où elle s’inscrit, d’une isotopie liée à la lumière : les sourires sont photogéniques, et attirent les flash des reporters (il noter que le verbe « flash » peut aussi, en anglais, avoir pour objet un sourire) ; et dans le passage de « grin » à « beam », on entend une allusion au faisceau lumineux qui projetait une image plus tôt : « A slide-projector beams a fish-eye aerial shot of Swanekke B » (CA, 103).

¹ Plus bas, l’éclat lumineux est également associé à la stratégie d’intimidation des scientifiques par les instances de pouvoir, via la métonymie topique qui relie autorité et cuivre en américain familier : « ‘Professor Keene, the Defense Department brass are a little curious. Why voice your doubts now? Are you saying your work on the prototype was ... somehow ... slip-shod?’ » (CA, 103).

La coïncidence entre les deux sens possibles de « beam » fait de ce terme un motif privilégié pour désigner les fausses promesses du spectacle. De façon récurrente, dans *Cloud Atlas*, le sourire radieux et l'aurore signalent, via une allusion métonymique ou métaphorique à la lumière, le caractère trompeur d'une promesse qui ne sera pas tenue. Le sourire vendeur de Lloyd Hooks trouve chez Fay Li, agent double à Seaboard Inc., son équivalent. Face à une journaliste on voit que « Fay Li turns her beam on full » (CA, 132), formulation où l'ambiguïté entre sourire et lumière artificielle est encore renforcée par le verbe instrumental (« turn on ») et la nominalisation de « beam ». De même que la conscience avait un interrupteur, de même le sourire se règle comme un projecteur. Par opposition à ces sourires volontairement éblouissants, Isaac Sachs se présente à Luisa comme une personne terne : « the dullest of the dull » (CA, 133) – compte tenu du crédit à accorder à Hooks et Fay Li, il semble que cet aspect moins scintillant soit plutôt à priser. Tout comme le sourire, l'aurore figure comme un leurre lumineux, qui masque toute nuance d'ombre – ainsi lorsque Luisa disparaît dans sa voiture par-dessus un parapet, le soleil levant lui sert de toile de fond : « Back away, sixty-seventy feet down, a VW's front bumper vanishes beneath broken ovals of foamy wavelets into the hollow sea. *If her back didn't snap, she'll have drowned in three minutes.* [...] The American sun, cranked up to full volume, proclaims a new dawn » (CA, 144). Le « réglage » du soleil rappelle celui du sourire adressé par Fay Li à son interlocuteur. En pleine guerre froide, dans un contexte de compétition internationale systématique et de course à l'armement, en particulier nucléaire, la source de toute vie terrestre se voit cooptée par une nation, et sa lumière sert l'élaboration d'un décor propagandiste, d'une publicité criarde. L'aurore qui nous est promise est doublement trompeuse : du point de vue de la diégèse, c'est pour défendre les intérêts de l'industrie nationale que Luisa devait mourir ; du point de vue de la narration, nous arrivons ici à un changement de section, et ne verrons ainsi pas le jour se lever. Le motif de l'aurore est amené à jouer un rôle similaire dans les aventures de Timothy Cavendish et celles de Sonmi ~451. Ainsi la maison de retraite où Cavendish se voit enfermé après l'avoir prise pour un hôtel s'appelle « Aurora House » – outre le lien établi ici avec la mort supposée de Luisa, on note que c'est là un nom parfaitement hypocrite pour ce qui relève bien plutôt, pour les résidents, d'un crépuscule.

L'ambiguïté du cadre à Aurora House est également liée au traitement qui y est fait de la lumière. Cavendish décrit le tout en des termes qui nous laissent entrevoir la supercherie dont il est victime : « I scaled the ramp up to the imposing glass doors. The reception area glowed grail gold. I knocked, and a woman who could have been cast for the stage musical of Florence Nightingale smiled at me » (CA, 174). La transparence des portes, l'éclat du décor intérieur dissimulent le caractère « imposant » de la porte, qui ne se rouvrira plus. La triple assonance en [g], la symétrie sonore de « glowed » et « gold » contribuent à suggérer un espace magique, où le

graal lui-même se trouverait. La phrase suivante, dans un changement de registre caractéristique du style de Cavendish, convoque la figure héroïque de Florence Nightingale sur un ton résolument parodique : la comparaison valorisante renvoie ironiquement à une incarnation spectaculaire du personnage, plutôt qu'à ses qualités essentielles. Le discours du narrateur continue de multiplier les indications d'éclairage (« The hotel was modern, spotless, with very soft lighting in the sleepy corridors ») jusqu'à son arrivée dans sa chambre, où se formule la promesse d'un lendemain meilleur : « In the morning life would begin afresh, afresh, afresh » (CA, 175). Encore une fois, l'aube apporte avec elle tout autre chose que ce qu'on en attendait la veille, comme on l'apprend au début du paragraphe qui suit : « 'In the morning'. Fate is fond of booby-trapping those three little words » (CA, 175). Le même motif de l'aurore fait partie des leurreurs qui composent, dans la section suivante, l'environnement visuel de Sonmi. Ainsi tout, de la décoration à l'organisation du restaurant Papa Song, repose sur un système de valeurs indexé à des formes de lumière. Outre ses fausses fenêtres « ouvrant » sur des écrans publicitaires – « Instead of windows, AdVs decorated the walls » (CA, 187) –, la salle est ornée d'un montage visuel associant les motifs qui donnent son nom au drapeau américain (stars and stripes) et un soleil levant, ce qui évoque immédiatement pour le lecteur l'accident de voiture de Luisa Rey : « The décor is starred and striped in reds, yellows and the rising sun » (CA, 187). Au neuvième sous-sol, l'atmosphère est créée de façon entièrement artificielle, la vie des serveuses étant rythmée par de faux objets lumineux, du soleil clinquant à l'aube artificielle (« yellow-up », 188), en passant par le service lui-même – Yoona reçoit un blâme pour ses salutations « ternes », « lackluster greetings » (CA 199) –, et les cérémonies d'étoilement ou de dés'étoilement : c'est après avoir gagné douze étoiles pour autant d'années de loyaux services qu'elles auront le privilège de partir pour Xultation. Dans le récit dystopique que construit Sonmi, l'existence des clones se fait allégorie des conditions de vie déshumanisantes et de l'asservissement sur lesquels les régimes totalitaires assoient leur autorité. Du restaurant Papa Song au bateau censé les transporter vers Xultation, Papa's Ark, la docilité des sœurs de Sonmi est assurée par le conditionnement absolu de leur environnement, entièrement régi par le spectacle. Quand on découvre le sort qui attend les serveuses, les enjeux morbides des mises en scène qui règlent la vie des clones, et de l'illusion qu'elles suscitent chez elles, sont propres à nous rappeler d'autres mises en scène meurtrières, et des moments de l'histoire où le spectacle a pu servir au bon fonctionnement d'une autre industrie de la mort.

II. A. 2. d. Macabres mascarades de l'univers concentrationnaire : spectacle et déshumanisation

Lorsqu'il évoque l'organisation et la logistique de la Solution Finale, Amis nous remet

ainsi en mémoire les parades et décors mensongers qui figurent dans les témoignages des rescapés des camps de la mort¹. La place de ces mensonges visuels dans l'économie de l'univers concentrationnaire est d'ailleurs mise en avant à un stade du récit qui préfigure le départ vers Auschwitz. Après avoir traversé l'Atlantique, à une époque qui nous laisse craindre le pire quant au secret de Tod (devenu John, puis Hamilton entre temps), le narrateur réside quelque temps au Portugal. C'est là qu'en réponse aux multiples changements d'identité du personnage, l'aspect kitsch et faux du lieu coïncide avec l'évocation d'un autre camp. Le lieu où Hamilton est installé constitue un cadre de pacotille, où le stuc le dispute aux couleurs ostentatoires : « havens of plaster and flora. I like it here. The villas loom pink and yellow on the arid land, like sweetshops on the planet Mars. The light has the colour of fake gold » (*TA*, 111). La comparaison avec un magasin de sucreries pointe le caractère artificiel et dangereusement séduisant de ces villas de contes de fée. La lumière est contaminée, qui n'est plus réservoir de couleurs, véhicule de visibilité, mais se voit colorée elle-même d'un ton qui fait écho à ceux des façades. De « yellow » à « fake gold », le mouvement est ambigu : si le métal est plus noble, son éclat est explicitement faussaire. La dimension inauthentique de tout cet environnement visuel est d'autant plus marquante qu'elle trouve de nombreux échos dans l'évocation d'une des activités principales auxquelles Hamilton se consacre pendant son séjour² : la visite d'un camp de tziganes. Rosa, petite fille du camp qui vient faire le ménage chez lui, incarne le lien entre les deux univers. Son nom l'associe bien à la description d'embrée offerte d'un cadre édulcoré, empreint d'une beauté factice, tout comme le confirme le retour constant, dans sa description, de la couleur rose : « pink and dirty », « rosy » (*TA*, 113). Comme elle, le camp rappelle le décor évoqué plus haut –

¹ La douche constitue l'emblème de cette duperie dans sa complicité avec l'horreur – le lieu ultime du génocide se présente comme un lieu de purification. Voir à cet égard les témoignages de survivants publiés par le *Guardian* à l'occasion du 70^e anniversaire de la libération d'Auschwitz, le 27 janvier 2015, en particulier les propos d'Irene Fogel Weiss : « [Auschwitz] was full of this sort of deception. It counted on people's normal perception of things. Thinking we were going to a work camp. Thinking that you were going to take a shower when in fact you were going to the gas chambers – that was the ultimate deceit » (propos recueillis par Kate Connolly, www.theguardian.com/world/2015/jan/26/tales-from-auschwitz-survivor-stories, consulté le 27 janvier 2015).

² Si elle n'associe pas l'or à une forme d'artificialité, une autre occupation éveille rapidement les inquiétudes du lecteur : il s'agit de la façon dont Young amasse (mais dépense en fait, pour nous) de l'or en toutes petites quantités. « Our other hobby is gold. We collect it. We amass it. About once a month, with the Agent, we motor to Lisbon and pay a call on an elderly Spaniard [...] We count the florid banknotes and hand them over across the desk. Then [...] we get our gold, in little ingots the size of collar studs. Lassitude and shame and a dreamy disgust provide the medium for these transactions. We sit there, leaden. [...] Senor Menini: his eyepiece, the solder in his teeth, his dusty scales. Hamilton and I grow rich in gold » (*TA*, 113). La taille des « lingots », le processus d'alchimie inversée par laquelle l'or pèse comme le plomb sur la conscience du personnage, le détail des amalgames (plus communément, plombages) visibles dans la bouche de l'agent de change fonctionnent de concert pour suggérer au lecteur la provenance sinistre de cette richesse. Cette dernière sera au reste confirmée au chapitre 5 : « to prevent needless suffering, the dental work was usually completed while the patients were not yet alive. [...] every German present, even the humblest, gave willingly of his own store – I more than any other save "Uncle Pepi" himself. I *knew* my gold had a sacred efficacy. All those years I amassed it, and polished it with my mind: for the Jews' teeth » (*TA*, 130). Dans ce contexte, le commentaire satisfait du narrateur (« I *knew*... ») tue dans l'œuf par son caractère monstrueux toute velléité pour le lecteur de prendre plaisir à sa propre intuition, et à l'effet de sens construit vis-à-vis du chapitre précédent. La même logique préside à l'interdiction d'adhérer à l'ensemble du chapitre 5, où tout pour le narrateur semble soudain prendre sens. L'illumination ne serait pas plus digne de confiance, ici, que les ors artificiels de la villa portugaise.

It's the camp he loves. The fierce and sentimental music and the ignorant colours, the prettiness and the disease under the fake-gold light, the tuberculosis and syphilis, the fires showing through the branches like illuminated brains, the glamorous nomas of eye and mouth, the childishness and all the valueless trash. He wants to do something to the camp. What? Here in Portugal he pretends not to be a doctor [...] But he wants to do something to the camp. He wants to doctor it. (TA, 115)

Le mensonge des apparences règne sous la forme des mêmes couleurs criardes et de la même lumière de cinéma, l'adjectif « fake » étant ici précédé et renforcé par une caractérisation corollaire des couleurs : « ignorant », qui combine l'absence de discernement esthétique et une forme peut-être plus générale d'aveuglement. Mais là où la villa de Hamilton dissimulait la duplicité malade du protagoniste, et préservait le secret qui nous sera bientôt révélé, le kitsch du camp est l'envers d'une pathologie plus immédiatement ancrée dans le corps, qui se donne à voir et qui affecte la vue – on notera en particulier que les infections « de toute beauté » que sont les nomas sont ici volontairement localisées sur les yeux, ce qui ne correspond pas à leur manifestation la plus courante. Dans ce contexte, où le cadre du camp et le décor de carton-pâte vont de pair avec des formes spectaculaires de dégradation physique, le métier de médecin est à la fois associé à ce monde de faux-semblant (on fait mine de ne pas être médecin) et porteur de connotations terrifiantes. C'est en particulier l'effet produit par la dérivation verbale que propose le narrateur, dont on connaît depuis longtemps l'incompréhension scandalisée face à l'action des services hospitaliers pour détruire la santé publique. « Médeciner » un camp, ne serait-ce pas, dans la perversion introduite par l'inversion chronologique, l'éradiquer – et faire du docteur un de ces « anges de la mort » qui contribuèrent à l'entreprise génocidaire de la Shoah ?

Après la découverte du rôle d'Odilo à Auschwitz, l'extermination s'organise grâce à une mascarade macabre où la médecine joue un rôle central. Le narrateur décrit le gazage massif de victimes enfermées dans des camions maquillés pour faire croire à une intervention humanitaire : « the work also had its creative dimension. We used vans, vans marked with the Red Cross » (TA, 149). Les bourreaux, quant à eux, affichent les signes propres à les faire prendre pour des docteurs, blouses et stéthoscopes : « [we] stood waiting by the van on the approach road while the carbon monoxide went about its work. All my men were dressed as doctors, with their white smocks, their dangling stethoscopes » (TA, 149-50). Le déguisement atteint ici le fond de l'horreur, puisque ce sont les signes d'assistance sanitaire eux-mêmes qui sont employés pour masquer le massacre. Dans l'usage mensonger de la croix rouge et des uniformes médicaux, la perversion d'un symbole visuel manifeste la dégradation de tout principe, de toute imagination créatifs (« creative dimension »), en une forme de spectacle monstrueux. Si pour le narrateur le « travail » du monoxyde de carbone consiste à *ranimer* un monceau de cadavres récupérés dans une fosse commune, l'expression « go about its work » est assez ambivalente pour nous rappeler avec netteté son action meurtrière. La seule créativité que nous pouvons attribuer aux SS réside

dans l'invention d'une mise en scène abjecte.

À l'extérieur du camp, l'extermination procède sous un déguisement ; à l'intérieur, elle est dissimulée par un décor, qui présente le spectacle dans sa forme la plus destructrice, la plus obscurantiste et la plus inhumaine. Ce dispositif ne semble plus servir à masquer un monde réel mais insupportable à voir : il indiquerait bien plutôt qu'il n'y a rien hors de lui-même. Démontrant qu'il n'y a rien à voir ou rien à comprendre, il rend caduque tout don de double-vue, toute prétention à percer les apparences. L'appartement réservé aux officiers lors de visites familiales constitue un élément clef de cet espace : « a delightful apartment (with its own kitchen and bathroom) beyond whose patterned lace curtains stood a high white fence. Beyond that, unseen, the benign cacophony of the Kat-Zet » (*TA*, 138). La fenêtre, à travers le réseau linéaire de la dentelle, fait mine d'ouvrir une perspective, mais cette dernière est immédiatement bloquée par la haute palissade, de sorte que l'apposition (« unseen ») semble ensuite présenter l'invisibilité du KZ comme une caractéristique essentielle. Cette disparition matérielle, cet effacement de ce qui est « au-delà » du décor est consommée dans la visite de Treblinka :

As with Auschwitz, no memorial would mark the spot. But I wasn't too late. I got to see the famous 'railway station' – which was a prop, a facade. Looked at sideways on, it rose like a splint into the winter sky. The idea was, of course, to reassure the Jews – the Jews of Warsaw, Radom, and the Bialystok district whom the camp had serviced. There were signs and so on, saying Restaurant and Ticket Office and Telephone, and informing passengers where to change for their onwards journey, and a clock. Every station, every journey, needs a clock. When we passed it, on our way to inspect the gravel pits, the big hand was on twelve and the little hand on four. Which was incorrect! An error, a mistake: it was exactly 13:27. But we passed again, later, and the hands hadn't moved to an earlier time. How could they move? They were painted, and would never move on to an earlier time. Beneath the clock was an enormous arrow on which was printed: Change Here For Eastern Train. But time had no arrow, not here.

Indeed, at the railway station in Treblinka, the four dimensions were intriguingly disposed. A place without depth. And a place without time. (*TA*, 151)

Le camp d'extermination est en cours de construction (de démontage, pour le narrateur) lorsqu'il le visite. Dans la temporalité qui est la sienne, le camouflage par les nazis de leur folie génocidaire a fonctionné : faute d'un signe, d'un repère visuel, c'est la mémoire elle-même qui sera effacée. Au milieu de cet oubli organisé, les éléments du décor qui persistent (les premiers construits) nous disent, plus que jamais, l'élaboration par la logique concentrationnaire de mises en scènes sophistiquées autour de son entreprise d'anéantissement. L'usage de la mise en scène repose en ce sens sur une perversion des enjeux herméneutiques associés à l'origine au dispositif théâtral, où la perspective devait servir d'outil herméneutique. Dans le décor de la gare, les leurres que constituent les pancartes prétendent faire signe (« there were signs [...] saying [...] and informing ... »), et donner un sens, dans le temps et dans l'espace, à un voyage qui n'en a pas puisqu'il s'achève sur un cul de sac, sur la mort, et sur la déshumanisation totale que recherche le camp. Dans le suspens du temps et de l'espace, on ne peut espérer voir « derrière » le décor – de

côté, nous voyons la gare se réduire aux deux dimensions de sa façade, mais ce point de vue nouveau ne nous promet aucune révélation : l'objet, dans son mouvement ascendant, évoque plutôt une agression, comme s'il s'agissait de crever le ciel. À nouveau, la remise en question du voir, et de notre capacité à comprendre en voyant, procède d'une marginalisation du point de vue qui écrase la perspective et nous laisse percevoir le caractère illusoire de la profondeur. Au-delà de cet aplanissement, cependant, la visite de Treblinka cristallise à travers une image et un symbole visuels une crise épistémique qui s'étend à la quatrième dimension elle-même. Outre l'orientation dans l'espace, c'est l'idée d'une direction temporelle qui est suspendue par le décor et son horloge peinte. L'image figée, dont l'aiguille ne répond plus à aucun mécanisme caché, défait la notion même d'erreur, et la possibilité que cette dernière soit corrigée. Placée juste au-dessus d'un panneau indicateur, elle vide de son sens la flèche, symbole qui prête au temps une forme conceptuelle et visible au moins depuis les travaux de l'astrophysicien A. S. Eddington dans les années 1920¹. Là où l'est aurait pu représenter le levant, et désigner la source de la lumière pour mieux vectoriser ensemble l'espace et le temps à travers l'itinéraire quotidien de cette dernière, la flèche ne pointe plus rien que sa propre appartenance à un trompe-l'œil dont la facticité ne se dissimule même plus. Elle manifeste ainsi, dans le spectacle, l'urgence d'une crise qui affecte à la fois les deux dimensions supposées propres à nous offrir un point de vue critique, et à nous permettre de déjouer les illusions de la perception : la profondeur et le temps.

En associant, dans l'illusion organisée par un décor en trompe-l'œil, l'incapacité du regard à construire un sens dans l'espace et dans le temps, la flèche sans but nous renvoie à une pensée du sujet concurrente, à certains égards, de celle qui lui donnait la place du prince face à la représentation en perspective. Dans *Downcast Eyes*, Martin Jay nous présente le sujet cartésien et albertien comme une entité rationnelle affranchie de l'expérience et de la contingence : doté d'un point focal au lieu de deux, le sujet dont le regard régit le tableau est arraché au temps. C'est dans cette mesure que la mesure de la parallaxe² binoculaire en 1833, et ses retombées technologiques – on pense à l'invention et à la popularisation du stéréoscope dans les années 1850 – et

¹ L'expression « flèche du temps » fit son apparition dans le champ scientifique lors d'une série de conférences données par l'astrophysicien Arthur S. Eddington et publiées en 1928 sous le titre de *The Nature of the Physical World*. Eddington, connu pour avoir effectué en 1919 des observations qui confirmèrent certaines des prédictions d'Einstein, et pour avoir été le premier représentant de la théorie de la relativité dans le monde anglophone, utilisa l'image de la flèche pour représenter le caractère irréversible du temps tel que le prévoit la deuxième loi de la thermodynamique, qui décrit le caractère inéluctable de l'entropie dans un système physique fermé. Sur la référence à cette branche de la physique, voir Richard Menke, « Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis's *Time's Arrow* » (*Modern Fiction Studies*, vol. 44 n°4, 1998, p. 959-80).

² Selon Jonathan Crary le stéréoscope ne se répandit commercialement qu'après 1850, mais ses origines puisaient dans les recherches des années 1820 et 30 sur la vision subjective et dans la physiologie du XIX^e, dont les travaux de Wheatstone et Sir David Brewster, sur les illusions d'optique, la couleur, les images rémanentes et autres phénomènes visuels. La vision binoculaire présentait pour Wheatstone un intérêt tout particulier, notamment pour le phénomène de parallaxe qu'elle impliquait, et qui fut mesurée en 1833.

esthétiques semblent participer de la remise en cause du régime scopique de la perspective linéaire. En effet la technique de la stéréoscopie, en se fondant sur l'existence de la parallaxe, élabore un espace dont la profondeur, la hiérarchisation du proche au lointain, repose sur un travail d'ajustement et de synthèse qui associe espacement et délai *temporel*¹. Ce mouvement qui incarne la vision et la réintègre à une forme de temporalité ne semble cependant pas devoir nécessairement nous heurter à une crise absolue du rapport entre voir et savoir : il rappelle, dans ses enjeux, la critique empiriste qui était déjà menée dès le XVII^e siècle contre un régime de l'intellection trop affranchi des phénomènes, trop soupçonneuse vis-à-vis des sens.

Pour les lumières empiristes britanniques, l'expérience participe du progrès rationnel du sujet dans la mesure où elle s'inscrit dans le temps. Au lieu d'attribuer une fonction heuristique à une forme de transcendance spatiale, l'empirisme pense l'émergence du sens dans la multiplicité et la contingence de l'expérience elle-même : ce sont le temps et l'observation² qui produisent des idées pour l'entendement, et quand les sens se trompent c'est à force d'observations répétées qu'une impression peut, petit à petit, être corrigée, et que le sujet peut prétendre accéder à une forme de savoir³. Même chez un sceptique comme Hume, la meilleure forme de connaissance à laquelle nous pouvons prétendre repose sur une coutume, une habitude déployée dans notre rapport sensoriel, et notamment visuel, au monde. La remise en cause sceptique qu'il formule à l'encontre de l'entendement dans la section IV de *An Enquiry Concerning Human Understanding*⁴, puis la loi d'induction qui lui répond à la section suivante, s'articulent à un motif visuel qui représente l'écoulement du temps dans sa forme la plus élémentaire : le lever du soleil. Aucune démonstration mathématique n'interdit a priori de dire que le soleil « ne se lèvera pas demain matin », car ce n'est pas une contradiction dans les termes de supposer que le cours de la

¹ Dans *Downcast Eyes* (*op. cit.*, p. 184-185), Martin Jay associe découverte de la stéréoscopie et inscription du temps dans la perception visuelle : la technique qui consiste à sélectionner des images ou impressions assez différentes pour qu'elles ne donnent pas l'impression d'un mouvement, mais assez proches pour permettre de construire un motif discernable, dépend pour lui d'un espacement spatial et temporel, dans la mesure où la coordination des images réclame un petit délai, et implique ainsi une perception non immédiate.

² Dans sa critique des idées innées, Locke affirme le rôle primordial joué par le temps et l'attention, seuls susceptibles de rendre familières au sujet les impressions qui se proposent à lui. Les principes et concepts mathématiques n'étant pas plus pré-existants dans l'esprit de l'individu que l'idée de chat ou de belette, « he must stay till Time and Observation have acquainted him with them » (*An Essay Concerning Human Understanding*, *op. cit.*, Livre I, chapitre 2, « No innate Principles in the Mind », paragraphe 16, p. 56).

³ Voir ici, en prologue à l'*Essay*, l'épître au lecteur qui décrit l'entreprise de l'entendement comme une partie de chasse et établit un lien entre l'attention soutenue de l'œil dans le temps et la découverte progressive, avec tout le plaisir que procure son éclaircissement. « Its searches after Truth, are a sort of Hawking and Hunting, wherein the very pursuit makes a great part of the Pleasure. [...] For the Understanding, like the Eye, judging of Objects, only by its own Sight, cannot but be pleased with what it discovers, having less regret for what has escaped it, because it is unknown. Thus he who has raised himself above the Alms-Basket, and, not content to live lazily on scraps of begg'd Opinions, sets his own Thoughts on work, to find and follow Truth, will (whatever he lights on) not miss the Hunter's Satisfaction; every moment of his Pursuit, will reward his Pains with some Delight » (*ibid.*, p. 6, je souligne). On notera le jeu d'homonymie par lequel « light on », qui indique au départ une position dans l'espace, semble ici faire allusion à la lumière projetée par l'entendement à l'affût.

⁴ David Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748, éd. Peter Millican, Oxford, Oxford University Press, 2008). La section IV est intitulée « Sceptical Doubts concerning the Operations of the Understanding », la suivante « Sceptical Solution of these Doubts ».

Nature puisse changer¹. Dès lors, seule l'*habitude* de voir le soleil se lever et remplacer l'obscurité de la nuit peut nous laisser penser qu'il se lèvera à nouveau tous les matins, et suggérer ainsi que nous connaissons quelque chose du fonctionnement de l'univers². Pour qu'on en arrive, dans l'histoire du milieu du XX^e siècle et dans la fiction du tournant du XXI^e, à une véritable mise en crise de la fonction épistémique du voir, il ne suffit pas dès lors d'envisager le trouble où le temps de l'expérience plonge le sujet cartésien. Il faut pouvoir penser un moment critique pour l'économie du savoir empirique, lorsque ni la durée ni l'expérience ne semblent plus promettre au sujet de pratiquer, dans son observation des phénomènes et de lui-même, les retours et ré-visionnaires nécessaires à son progrès.

II. B. Expérience et illusion : crise du sujet empirique

Dans un passage de *Gut Symmetries* Alice décrit l'aliénation progressive de son père, jeune homme ambitieux d'origine modeste, à une éthique de travail qui se manifeste, dans son discours, par un impératif de visibilité absolue, sans aucune nuance.

He became a cartoon of his vigorous positive self. [...] He dragged himself out of shadow into a twenty-four-hour day. [...] He was admirable, my father, admirable and brave, and unable to see that the shadow he so feared was his own. During the seeming sunshine years his shadow lengthened. Fixedly gazing ahead, my father pretended not to notice. He did not notice that the sun on the sun-dial told a different story to the one he was telling himself. He had to be a hero under a high noon. The light should not waver or wane. He forgot that time processes. (GS, 145)

L'aveuglement du personnage est directement lié à son refus de reconnaître à l'obscurité sa place – dans sa propre intimité de sujet, mais aussi en tant qu'elle est associée au passage du temps, et aux ombres qu'il construit dans ses allers-retours entre l'avenir – signalé par sa lumière déclinante – et le passé. Alice critique l'attachement acharné de David pour une pensée de la subjectivité qui se rapproche du modèle de Descartes ou d'Alberti : la peur de l'ombre conduit à nier à la fois la part inacceptable du sujet³, et à suspendre indéfiniment la temporalité où il se trouve plongé, le soleil de midi effaçant à la fois toute obscurité et toute durée. L'erreur que produit ce jour permanent, qui n'alterne plus avec aucune nuit, est signalée par l'aliénation du

¹ « *That the sun will not rise to-morrow* is no less intelligible a proposition, and implies no more contradiction, than the affirmation, *that it will rise*. We should in vain, therefore, attempt to demonstrate its falsehood. Were it demonstratively false, it would imply a contradiction, and could never be distinctly conceived by the mind » (Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, op. cit., section IV, partie 1, paragraphe 2, p. 25).

² « Custom, then, is the great guide of human life. It is that principle alone, which renders our experience useful to us, and makes us expect, for the future, a similar train of events with those which have appeared in the past. Without the influence of custom, we should be entirely ignorant of every matter of fact, beyond what is immediately present to the memory and senses. We should never know how to adjust means to ends, or to employ our natural powers in the production of any effect » (*ibid.*, section V, partie 1, paragraphe 6, p. 32-33).

³ Cette tentative de dissimulation reste inutile : dans le cas de David, un tremblement involontaire, un tic (« twitch ») s'installe, signe flagrant d'une part de lui-même qui refuse de rester dissimulée.

sujet, figé dans une posture qui nous rappelle celle du spectateur passif, de la caverne aux dispositifs spectaculaires contemporains : David regarde droit devant lui, il oublie le temps, et finit par disparaître lui-même au profit du masque qu'il a choisi de présenter au monde. Ne reste de lui qu'un simulacre de la personne qu'il était : « Person and persona, the man and his mask had separate identities then, he knew which was which. Later, the man my mother married died before his death and the man who had come to be his counterfeit wore his clothes » (*GS*, 54).

Si l'oubli du temps expose le sujet à l'ignorance, aveugle qu'il est à ce que recèle l'ombre, il semble que repartir de l'alternance nécessaire entre jour et nuit permettrait de défaire la logique spectaculaire dans laquelle il se trouve enfermé. En cela la critique d'Alice ne semble pas *a priori* incompatible avec l'exercice d'un autre régime scopique du savoir, qui privilégie l'expérience du sujet empirique en tant qu'elle se produit dans la durée – la tension qu'elle propose entre ombre et lumière rappelle bien le passage de Hume mentionné plus haut. Mais il ne s'agit pas simplement ici pour le personnage de reconnaître que la sensation, inscrite dans la durée, produit sa propre rationalité, qu'une issue possible s'offre dans le temps même de l'expérience, qui permet de voir et de corriger ses erreurs. Chez Winterson, la nécessité de se soustraire à une lumière omniprésente et absolue amène les protagonistes à se confronter à une lumière ambiguë : celle de la lune. Ainsi Stella décrit son désir d'apprendre à déchiffrer l'obscurité comme l'envoi d'une sonde lunaire :

There is a thin line of me, wavering and not strong, that wants to learn the language of beasts and water and night. [...] What is in there? The thin line is weak but curious. I have to send out my courage like a moon probe but as yet I cannot decode the incoming signal. [...] Let the sun come. I shall have to take the nights more slowly. (*GS*, 43-44)

S'il s'agit d'explorer l'ombre au lieu de ne regarder que le soleil, cette entreprise s'apparente à une aventure occultiste, qui prend la mesure de mystères plutôt qu'elle ne saisit d'objets à véritablement éclairer – il est fait référence ici à Ishmael, et à la tradition kabbalistique que sa fille a découverte à son contact, comme elle le rappelle : « I come from a people to whom the invisible world is everyday present » (*GS*, 44). La lumière de la lune, si elle offre une alternative au soleil dont elle reflète et médiatise ainsi la lumière, occupe une place ambiguë¹ : à la fois envers du soleil et double fantomatique de la Terre, elle promet tantôt un équilibre par rapport à une lumière solaire trop forte, trop éblouissante, tantôt le risque d'une exploration qui pourrait

¹ L'observation télescopique et la représentation en perspective de la Lune contribuèrent à l'établissement de la perspective comme système de représentation, et au dépassement d'une cosmologie géocentrique qui séparait selon un principe binaire les mondes sublunaires de la perfection des astres et des cieux (voir *The Mirror, The Window, and the Telescope*, *op. cit.*, Introduction : « Picturing the Mind's Eye »). Associée pourtant à l'élément liquide, et à une lumière froide et indirecte, elle occupe en ce sens une place ambivalente par rapport à l'économie du savoir qui se dessinait dans l'adéquation entre rayons solaires, ordre géométrique et savoir mathématique. Comme le narrateur de *Time's Arrow*, qui aime la regarder, elle a l'inconsistance d'un fantôme : « The moon I actually like looking at. Its face, at this time of the month, is especially craven and chinless, like the earth's exiled or demoted soul » (*TA*, 24).

verser dans la folie. Le lien qu'elle établit avec l'élément liquide, et avec le motif de la métamorphose, se dit en particulier dans les deux chapitres de *Gut Symmetries* pendant lesquels Stella et Jove se trouvent perdus en mer : « The Moon », puis « Knave of Coins ». Sous le signe de la lune, le premier de ces chapitres engage un tournant dans la narration qui va de pair avec un renversement visuel, un changement de point de vue, mais aussi l'inversion de la rationalité en folie, la transformation du scientifique en loup-garou prêt à se nourrir du corps de sa femme. À un moment où tout espoir semble perdu pour eux d'être jamais secourus, le rapport métaphorique qui associe traditionnellement l'œil au soleil cède à une nouvelle image : « At night, our white deck in the black space makes a landing pad for the moon. Moonlight in the portholes and in washes on our bunks. We lie under it, eyes like craters, moon-filled » (*GS*, 182). Baignés de lumière lunaire, il ne semble pas que les yeux aient gagné en acuité, que le regard promette l'élaboration d'une vérité plus forte d'avoir connu l'alternance du jour et de la nuit. Au contraire, depuis les « cratères » des orbites, il n'est plus sûr que ses yeux creux perçoivent autre chose que la folie intérieure du sujet.

Ainsi lorsque la fiction contemporaine remet en question la souveraineté visuelle d'un sujet albertien, ce n'est pas pour lui substituer une instance à laquelle le temps et l'observation promettent une connaissance rationnelle des phénomènes, et une supériorité herméneutique similaire, également garantie par la vue. En cela, elle rend compte d'une crise qui touche deux régimes scopiques concurrents, mais tous deux fondés sur la figure d'un sujet qui voit et comprend parce qu'il voit. Si le temps et l'expérience individuelle deviennent centraux dans la façon dont le XIX^e siècle conçoit la vue, ce n'est pas tant en effet pour conforter un modèle empiriste qui comptait sur eux pour penser la recherche de la vérité, mais bien pour suggérer une scission entre le contenu de la perception et le monde des phénomènes : à mesure que la physiologie de la vision éclaire la part d'invention individuelle qui intervient dans l'expérience sensorielle, on accorde une confiance moins grande au regard du sujet. C'est notamment cette évolution que Daston et Galison relèvent dans leur histoire de l'objectivité : cette dernière apparaît pour eux, en tant qu'idéal épistémique, en réaction à des siècles de confiance absolue dans le génie scientifique, et son don de double vue¹. Préconisant une captation des phénomènes qui échappe autant que possible au filtre de la vision humaine, l'objectivité scientifique recherche la sécurité de mécanismes sans intériorité, plus susceptibles de permettre un accès authentique à la réalité empirique – au point de préférer à l'acuité de l'œil et à la précision du dessin les défauts et le flou d'une technologie photographique encore naissante².

¹ Voir Daston et Galison, *Objectivity*, *op. cit.*, en particulier le chapitre 4, « The Scientific Self » (p. 197-251).

² Pour Daston et Galison, le succès du daguerréotype, du calotype et de la photographie dans la conception d'images scientifiques s'explique, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, par la recherche de techniques propres à prévenir autant que possible l'intervention de l'individu dans la production de l'image. « What was key was neither the medium nor mimesis but the possibility of minimizing intervention, in hopes of producing an

Ainsi la remise en cause du voir comme outil épistémologique s'inscrit aussi dans une crise du sujet empirique, hérité des lumières et central dans le fonctionnement des sciences expérimentales. À nouveau la descendance de Newton est sujette à caution – non en tant qu'elle constaterait l'obéissance de l'univers à des principes géométriques, mais en tant qu'elle est chargée de traiter le sensible comme objet premier d'investigation scientifique, et de faire de ses pouvoirs d'observation l'outil fondamental du savoir. On trouve en ce sens dans la fiction contemporaine d'autres éléments de filiation avec ces frères ennemis des Lumières que furent les romantiques. Leur ironie reniait l'inauthenticité d'un point de vue résolument transcendant, affranchi de toute contrainte et garant de sa propre rationalité ; leur appréhension de la perception quant à elle remet en partie en question la confiance positiviste que la pensée empirique place dans l'expérience sensible soumise à une analyse rationnelle¹. En ce sens il n'est pas étonnant de trouver chez Winterson le rappel d'un motif présent chez Blake, et qui oppose à l'observation analytique des sciences une perception qui dépasse les limites des sens. Lorsque Stella avance : « What Papa wanted was to widen the gateways of perception. To see as much as it was possible to see while inside the limitations of consciousness. [...] I know that occasionally I too could look through the cleanness of him and see the kick of joy in the universe² » (*GS*, 178), elle identifie le projet de son père à celui que propose Blake dans *The Marriage of Heaven and Hell* :

image untainted by subjectivity » (*ibid.*, 43). La volonté de rester au plus près des phénomènes est telle que les auteurs d'atlas scientifiques en viennent à privilégier ces technologies analogiques nouvelles en dépit des défauts qu'elles présentent encore : « Better to present the object just as it was seen, to the point of leaving scratches left by lenses or accepting distortions in perspectives introduced by the two-dimensional plane of the photograph » (*ibid.*, 45). Un cliché, même presque illisible, serait toujours plus souhaitable selon cette logique qu'une image dans laquelle l'imagination et l'affect du scientifique aurait une part égale à celle de l'observation.

¹ Si la réception par les romantiques des idées et méthodes scientifiques héritées des Lumières ne peut être considérée comme univoque, il semble intéressant de noter les rapports de filiation qui, de Goethe à Keats, inscrivent au programme d'une certaine vision romantique la remise en cause de l'héritage analytique de Newton. Ainsi l'accusation formulée dans « Lamia » (1820) contre la « philosophie froide » qui a « détricoté l'arc-en-ciel » apporte une voix supplémentaire à une controverse ouverte par Goethe, un siècle après la décomposition du spectre lumineux par Newton dans son *Opticks* (1704). Démentant le caractère composite de la lumière, *Zur Farbenlehre* (1810) s'attachait à redéfinir la couleur comme produit de l'interaction entre deux principes indivisibles, ombre et lumière. D'un poète à l'autre, une résistance à l'esprit analytique du scientifique se transmet, qui trouve encore des résonances aujourd'hui chez un auteur comme Winterson. Les vers de « Lamia » auxquels nous faisons allusion se trouvent dans la deuxième partie du poème ; le rejet qui s'y exprime concerne une méthode associant à la froideur et à la rigueur du géomètre une forme de profanation analytique : « Do not all charms fly / At the mere touch of cold philosophy? / There was an awful rainbow once in heaven: / We know her woof, her texture; she is given / In the dull catalogue of common things. / Philosophy will clip an Angel's wings, / Conquer all mysteries by rule and line, / Empty the haunted air, and gnomèd mine— / Unweave a rainbow, as it erewhile made / The tender-person'd Lamia melt into a shade » (v. 229-238). A ce sujet, et pour une mise en regard avec des célébrations littéraires de l'œuvre de Newton, voir Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (Oxford, Oxford University Press University Press, 1953), principalement le chapitre intitulé « Newton's rainbow and the Poet's ». Pour une réponse de scientifique à ces résistances, voir Richard Dawkins, *Unweaving the Rainbow: Science, Delusion, and the Appetite for Wonder* (London, Penguin, 1998). L'ouvrage de Mary Midgley, *Science and Poetry* (Londres, Routledge, 2001) offre une lecture littéraire actualisée de ces questions, qui prend notamment en compte cette analyse par Dawkins de l'histoire des rapports entre sciences expérimentales et poésie.

² Il ne semble pas absurde d'entendre ici un écho à la vision prônée par Blake dans les deux premiers vers de « Auguries of Innocence » (c. 1801-03) : « To see the world in a grain of sand / And a heaven in a wild flower ». Multipliant les formulations paradoxales, oscillant entre les échelles cosmique et microscopique, le poème maintient en tension l'innocence et la culpabilité de l'enfance.

« If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is: Infinite »¹. Ailleurs le poème est cité verbatim par Stella : « How do you know but every bird that cuts the airy way / Is an immense world of delight, closed by your senses five? » (*GS*, 78²), et la fascination d'Alice pour l'alchimiste Paracelse rappelle son apparition à la planche 22 du poème. Le mépris du romantique pour la « vision unique »³ de Newton trouve un pendant dans la façon dont Alice déconstruit sa cosmologie, et nous rappelle qu'Einstein, juché sur ses épaules – pour reprendre l'expression de Newton lui-même –⁴, a su voir plus loin. Pointée de façon plus explicite à travers la référence à une histoire littéraire déjà aux prises avec le modèle idéologique et épistémologique des lumières, la crise du sujet empirique se traduit par la dévaluation de l'observation comme pratique herméneutique, et par l'élaboration d'un temps qui ne saurait plus permettre au sujet de revisiter pour revoir, et corriger, le contenu de la perception. Elle affecte les dispositifs narratifs de genres littéraires amenés à faire une place, dans le récit, à la confiance empiriste dans l'intelligence des sens, et qui tendent à mener leur protagoniste à plus de lucidité – le roman policier, la romance. Enfin elle pointe le lieu paradoxal atteint par les sciences contemporaines de la vision et de la lumière, lorsque ces dernières en arrivent à mettre en avant, dans le système nerveux comme au bout de l'univers, le fond invisible de toute visibilité.

II. B. 1. Impossibles enquêtes : remise en cause de l'observation

La mise en doute des pouvoirs du sujet empirique comme herméneute passe d'abord par une évocation ironique de la méthode par laquelle ce dernier progresse vers la vérité : dans les romans de notre corpus, les enquêtes⁵ piétinent, et même leur avancée peine à produire le

¹ William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Geoffrey Keynes, éd. (1790-1793, Londres, Oxford University Press, 1975), planche n°14 (n.p.).

² La citation est tirée de la 7^e planche du poème.

³ Si sa critique de Newton et de ce qu'il représente ne s'inscrit pas directement dans le droit fil de celles d'autres romantiques, ces dernières se focalisant essentiellement sur la décomposition du spectre, Blake représente très tôt l'un des détracteurs les plus sévères de la méthode scientifique. Dans une lettre à Thomas Butt datée du 22 novembre 1802, il met en accusation son rationalisme empiriste, et identifie sa vision trop univoque à une forme d'aveuglement volontaire : « Now I a fourfold vision see, / And a fourfold vision is given me; / 'Tis fourfold in my supreme delight / And threefold in soft Beulahs night / And twofold Always. May God us keep / From Single Vision & Newton's sleep! » (Geoffrey Keynes, éd., *The Letters of William Blake*, New York, Macmillan, 1956, p. 79). Dans la partie de *Jerusalem* (1804-1820) intitulée « Bacon, Newton and Locke », ces trois humanistes modernes, représentants du positivisme scientifique, sont présentés comme une trinité profane, voire satanique : « I see the Four-fold Man, The Humanity in deadly sleep [...] For Bacon & Newton sheath'd in dismal steel. their terrors hang / Like iron scourges over Albion, Reasonings like vast Serpents / Infold around my limbs bruising my minute articulations / I turn my eyes to the Schools & Universities of Europe / And there behold the Loom of Locke, whose Woof rages dire / Washd by the Water-wheels of Newton » (*Jerusalem: the emanation of the Giant Albion*, Morton D. Paley, éd., Londres, William Blake Trust/Tate Gallery, 1991, planche 15, n.p.). Pour une analyse des critiques formulées par Blake vis-à-vis de Newton et de la tradition scientifique qu'il représentait, voir Donald Ault, *Visionary Physics: Blake's Response to Newton* (Chicago, University of Chicago Press, 1974).

⁴ L'une des affirmations les plus célèbres de Newton figure dans une lettre adressée à Robert Hooke et datée du 5 février 1676 : « If I have seen further it is by standing on ye sholders of Giants » (*The Correspondence of Isaac Newton*, H.W. Turnbull, éd., Cambridge, Cambridge University Press, vol. 1, 1959, p. 416).

⁵ On se souvient que les philosophes empiristes présentaient leurs travaux sur l'entendement humain comme autant d'enquêtes : c'est ce qu'indique le titre de *An Enquiry Concerning Human Understanding* de Hume, mais

moindre éclaircissement.

II. B. 1. a. Vanité de la chasse au détail

L'inaptitude de l'observateur à établir une connaissance des phénomènes est mise en avant par des récits qui voient s'effondrer le « paradigme cynégétique » dont parlait Ginzburg² : loin de produire un texte lisible, la chasse au détail nous confronte à une réalité indéchiffrable. Ainsi *Clear*, tout en multipliant les indications visuelles, n'offre jamais de description véritablement éclairante de Blaine. Ce dernier se présente plus comme une énigme visuelle que comme un ensemble de données visibles à rassembler en un tout cohérent d'une observation à l'autre – ne serait-ce que dans la mesure où un certain nombre des personnages qui prétendent l'analyser ne vont en fait jamais le voir sur place. Aphra est le personnage dont l'attention se rapproche le plus du paradigme de la chasse, mais ses habitudes de spectatrice laissent douter de la précision avec laquelle elle décrit le prestidigitateur : elle va toujours voir Blaine de nuit. Lors d'une conversation avec Adair, sa passion déclarée pour le détail semble s'écarter très vite de toute observation concrète pour laisser la part belle à l'invention. L'attrait de l'indice est d'abord très net, qui se dit dans l'insistance sur son caractère en apparence insignifiant, minuscule : « 'It's the tiniest things...' she continues (warming to her subject now), 'the way he *holds* himself as he sleeps. I find such amazing *comfort* in that. And in all the insignificant stuff. All the details' » (C, 156). Déjà, cependant, la captation du détail est plus ancrée dans une économie de l'affect que dans une entreprise de déchiffrement. La réaction d'Adair à cette affirmation nous confirme d'ailleurs qu'aucune observation précise ne saurait être effectuée dans ces conditions d'éclairage : « I gaze up at the magician myself, hunting for the minutiae. I see a dark blob in a bag. The lights. The glass » (C, 156). Dans la nuit, le performeur est réduit à une forme visuelle entièrement dénuée de détail. Son image, sa physionomie se sont effacées : simple tache noire, il se rapproche plus d'un défaut apparent de la vision que d'un objet à décrire. Quant au dispositif supposé favoriser l'observation, il s'impose ici à la vue plutôt qu'il ne permet d'examiner l'objet : le verre, la lumière sont mis sur le même plan que Blaine lui-même, et se présentent

aussi l'introduction de *An Essay Concerning Human Understanding*, quand elle indique d'emblée : « all the Light we can let in upon our own Minds; all the Acquaintance we can make with our own Understandings, will not only be very pleasant; but bring us great Advantage, in directing our Thoughts in the search of other Things » (*op. cit.*, p. 43).

² Dans « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice » (in *Le Débat*, nov. 1980, p. 3-44), Carlo Ginzburg voit s'établir entre histoire de la médecine, histoire de l'art et histoire de la littérature un paradigme commun, à savoir une lecture des signes fonctionnant sur le mode de l'enquête. Dans une étude comparative des méthodes développées par Morelli (pour l'authentification et l'attribution des œuvres), par Sherlock Holmes (pour la résolution de crimes) et par Freud (pour l'exploration de l'inconscient), il pointe au cœur de leurs approches l'attention à des détails a priori insignifiants, mais qui s'avèrent plus éclairants quant à l'objet étudié que bien d'autres signes plus apparents. Ginzburg associe enfin cette méthodologie fondée sur la perception du détail au patrimoine cognitif de l'espèce humaine, lié selon lui à son ancien statut de chasseuse. C'est dans ce cadre que la capacité à déchiffrer les signes s'inscrit pour lui dans une logique cynégétique – qui relève de la chasse.

comme lui sous la forme d'une présence massive – ce que relève l'absence totale de précision syntaxique des deux dernières phrases, non seulement nominales mais réduites au seul couple article-nom. Lorsqu'Aphra reprend la parole pour préciser sa pensée, son observation achève de s'arracher à la réalité des phénomènes pour verser du côté de la fiction : « 'I imagine him just gazing up at the sky, at the stars, at the vapour trails at dawn, or having these astonishing *dreams*. Oh my *God*. The hallucinations ... Can you imagine how wild they must be by now?' » (C, 156). L'attention au détail n'a pas pour but de construire l'image la plus précise possible de l'objet du regard : elle se donne pour but ultime d'investir Blaine jusque dans son intimité visuelle. Cette dernière nous éloigne de plus en plus de l'observation empirique, à mesure qu'on passe d'objets cosmiques réels mais plus ou moins évanescents (le ciel, les étoiles, les traînées de vapeur) à la vision intérieure du rêve, puis à l'image trompeuse de l'hallucination. Elle présente en outre au regard un obstacle fondamental, que seule l'imagination saurait franchir. Il ne s'agit pas de rechercher la plus grande acuité, mais bien de lancer sa fantaisie vers des objets insaisissables, qui nous conduisent vers une forme de folie plutôt que vers une expérience rationalisable – ce qu'indique le contraste entre les deux occurrences du verbe « imagine », de l'affirmation à l'interrogation. Ainsi plutôt que d'offrir à son public un objet visible et analysable, le prestidigitateur confronte l'observation minutieuse à un mystère qu'elle ne saurait pénétrer : celui du regard de l'autre. Là où Aphra voudrait investir les yeux de Blaine, Adair s'intéresse au regard d'Aphra elle-même : c'est alors le spectateur qui devient énigme, quand le narrateur le compare à la sphynge : « Like a riddlesome Sphinx. Totally rapt » (C, 151). Le pouvoir de sidération semble s'étendre du performeur à ceux qui l'entourent, défaisant le lien heuristique entre voir et savoir pour faire de la vision une expérience indéchiffrable. Ainsi ni la quantité de détail, ni leur acuité, ni leur pertinence inattendue ne sauraient rendre compte de ce que produit la boîte en plexiglas : « [it]'s a kind of magic there's no palpable explanation for. You can't just hire the video and watch it all in slo-mo (look for the sleight of hand, the cut in the *flow*). Nope. You simply have to *be* there. It's subtle. It's perplexing. It's pretty fucking *intangible* » (C, 51). La performance renoue avec la profession première de Blaine pour créer une sorte de magie paradoxale, qui ne repose pas sur l'illusion où elle plonge les sens, mais suspend plutôt l'usage herméneutique que nous en faisons d'habitude en brisant la chaîne logique qui conduit du contenu de la sensation à une signification. Il n'y a rien de palpable ou de tangible dans le saut qualitatif qui sépare le dispositif lui-même, avec tout son appareillage de captation et d'observation, de l'effet produit par la performance de Blaine.

II. B. 1. b. Portrait de Sherlock en Madame Soleil

La remise en cause du paradigme de l'enquête se loge également dans la reprise parodique

d'une figure qui représente, par excellence, la chasse au détail, et dont la méthode se situe dans le droit fil de celle privilégiée, après Newton, pour les sciences expérimentales : Sherlock Holmes¹. Parmi les personnages qui gravitent autour de Potters Fields Park, Hilary offre la première caricature de l'enquêteur. Doté d'une grande capacité d'observation, il est en mesure de formuler sur les différents personnages des pronostics et analyses qui, à leur grand étonnement, se vérifient toujours. Le lien avec le personnage de Conan Doyle se manifeste dans l'écart qui distingue sa puissance de perception et de déduction de celle des autres, mais aussi dans la façon dont il rend compte de cet écart. Lors d'une conversation à propos de lui, l'interlocuteur d'Adair lui explique :

You should see him at the shelter [...] just *reading* people. He's got it down to a fine art now. Every time there's a new face in the place, he bides his time for a few nights, keeps his eyes peeled, then just *totally* shits them up. Basically tells them all this stuff that they didn't even know about themselves. Astonishing details. Amazing predictions. Of course he plays it down a lot. Just says it's "kind of *mathematical*"...' (C, 219).

La perspicacité de Hilary associe bien une très grande acuité visuelle et une méthode quasi scientifique de traitement du contenu de ses observations : deux expressions métaphoriques ancrent son attention dans une économie du regard, de la « lecture » à l'art de garder les yeux bien ouverts (« eyes peeled »), et il analyse lui-même son approche déductive par la référence aux

¹ Plus généralement, les romans de notre corpus jouent sur les codes du roman de détection, notamment en faisant fonctionner le détail comme un leurre. Ainsi *Cloud Atlas* revisite, pour mieux le subvertir, le fonctionnement cynégétique du policier et la visibilité particulière qui lui est associée. C'est le cas par exemple lorsque la narration compte sur notre reconnaissance hâtive et imparfaite d'un détail entrevu plusieurs centaines de pages auparavant. À plusieurs reprises, le récit transgresse le contrat implicite qu'évoquait Barthes, en citant Tomachevski, dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » (*Communications*, n°8, 1966, p. 1-27) : « L'achat d'un revolver a pour corrélat le moment où l'on s'en servira (et si l'on ne s'en sert pas, la notation est retournée en signe de velléitarisme, etc.), décrocher le téléphone a pour corrélat le moment où on le raccrochera » (*ibid.*, p. 8). Il est à noter que l'exemple du téléphone s'inscrit dans le cadre d'une analyse sur le thriller *Goldfinger* : c'est James Bond qui doit y répondre). La narration se joue en cela de nos habitudes vis-à-vis du policier, et de notre confiance dans ce qu'on appelle couramment en anglais « Chekhov's gun », selon le principe d'économie édicté par le dramaturge : « Remove everything that has no relevance to the story. If you say in the first chapter that there is a rifle hanging on the wall, in the second or third chapter it absolutely must go off. If it's not going to be fired, it shouldn't be hanging there » (cité dans Valentine T. Bill, *Chekhov: The Silent Voice of Freedom*, New York, Philosophical Library, 1987, p. 79). Ainsi quand Luisa reçoit une clef dans une enveloppe p. 435, il est aisé d'omettre dans l'enthousiasme de la reconnaissance le fait que p. 110, lorsqu'elle a été postée par Sixsmith, cette clef devait ouvrir un casier d'aéroport, et non un coffre-fort. Il est dès lors peu probable qu'on prévoie la suite : le dossier ayant été déplacé, Luisa se jette dans un guet-apens. Un peu plus tôt, le plan d'évasion de Cavendish et de ses comparses reposait également sur un leurre, une sorte de pistolet chargé à blanc. C'est après avoir noté, par agacement plus que par stratégie, que le fils d'une autre patiente laissait toujours sa clef dans le contact, qu'ils décident de voler sa voiture pour s'échapper : « 'What gets my goat about [Hotchkiss] is how he leaves his keys in the ignition. Every time. He'd never do that out in the real world. But we're so decrepit, so harmless, that he doesn't even have to be careful when he visits » (CA, 378). Mais quand arrive le moment de l'évasion, c'est la femme d'Hotchkiss qui a conduit : la clef n'est pas à la place attendue, et quand Veronica la trouve c'est par une sorte de miracle et sans qu'on nous précise, dans le rythme haletant du dialogue, d'où elle l'a sortie : "What are you waiting for?" asked Ernie. My fingers insisted there was no key. "Hurry, Tim, hurry!" "No key. No ruddy key." "He always leaves it in the ignition!" My fingers insisted there was no key. "His wife was driving! She took the keys! The ruddy female took the keys in with her! Sweet Saint Ruddy Jude, what do we do now?" [...] "Excuse me," said Veronica. "Is this a car key?" Ernie and I turned, howled, "No-ooooo," in stereo at the Yale key [...] "How about this one?" Was Veronica dangling a car key in front of my nose? With a Range Rover logo on it. Ernie and I howled, "Yeeeeee-sss!" » (CA, 396).

mathématiques. L'effet produit sur les personnes qu'il observe, la disproportion entre l'insignifiance apparente du détail et sa capacité à les noter pour en tirer des conclusions spectaculaires, sa propre distance par rapport à l'ensemble du processus, évoquent inmanquablement le contraste entre l'admiration suscitée par Sherlock et sa réponse légendaire face à ce qui est, après tout, « élémentaire ». Cependant c'est bien sous un jour parodique que nous sommes invités à appréhender ce prétendu détective, ne serait-ce que par l'usage qu'il fait de ses pouvoirs de déduction. Ce n'est pas en effet à résoudre des intrigues que Hilary s'emploie : l'usage avisé de l'observation empirique sert à le faire passer pour un médium, et quand Adair le rencontre près du lieu de la performance il propose, moyennant rétribution, ses services de voyant extra-lucide. La méthode scientifique ne sert ainsi qu'à produire l'illusion d'un pouvoir de divination. La figure de l'enquêteur se trouve tout à fait désavouée, enfin, quand on apprend le type de déductions auxquelles le personnage consacre son effort d'analyse. Adair est un moment impressionné lorsque Bly lui assure qu'un accident du travail prédit par lui a effectivement eu lieu. Un autre personnage a cependant tôt fait de lui laisser entendre à quel point l'incident était prévisible, la victime étant un ouvrier agricole alcoolique amené à manier la moissonneuse batteuse :

“Ever happen to *meet* [Bly's] dad?” Punk's Not¹ asks (a single brow raised, satirically). I shake my head. “You?” He shakes his, too. “Nope. But Hilary knew all about him from Bly's idle chat in the office. A hopeless alcoholic, apparently. Works...” He pauses, for effect. “On a *threshing* machine.” “*Fuck.*” I nearly snort tea all over him. (C, 216)

Le même discrédit rétrospectif affecte les dons supposés d'Hilary lorsque ce dernier prévient Adair qu'il va perdre son emploi (C, 331). Si la mise à pied du protagoniste est confirmée à la page suivante, le mystère quant à l'extra-lucidité du voyant est vite levé. Ce dernier a en effet formulé sa prophétie un mardi, après avoir passé la veille un entretien d'embauche pour remplacer Adair : « Thursday, Bly pops around to see me and casually lets slip how Hilary got his job back. / But in *my* department. / Did the fucking interview *Monday* » (C, 333). Multipliant les entourloupes faciles, embobinant son monde autant qu'il peut, le personnage se rapproche plus de Madame Soleil que d'un gentleman inspecteur praticien de la méthode scientifique.

De son côté, Adair a aussi des velléités de s'improviser détective, mais contribue également à cette inversion grotesque du paradigme de l'enquête. Après un échange énigmatique avec la sœur d'Aphra, il s'interroge sur l'état de santé de cette dernière, mais son travail d'enquête verse, avant même d'avoir commencé, vers une élaboration fantasmatique où la scientificité de la recherche d'indices cède le pas à l'expression par l'« inspecteur » d'une

¹ Le personnage, dont le nom nous demeure inconnu, est surnommé ainsi par Adair parce qu'il arbore toujours le même t-shirt, sur lequel s'étale le slogan « Punk's Not Dead ».

satisfaction aussi égocentrique qu'injustifiée². Parti d'une allusion discrète à la vulnérabilité d'Aphra, Adair se lance dans une recherche sur Google. On sait à quel point l'outil informatique tend actuellement à inverser la logique qui préside à la formulation du diagnostic. Au savoir-faire du médecin, formé à associer les symptômes pour en tirer l'hypothèse la plus économique, le moteur de recherche substitue une pléthore d'indications non hiérarchisées, qui encourage les interprétations les plus hypocondriaques du moindre symptôme. La conclusion ne se fait pas attendre, Adair se lançant en trois clics dans une histoire qui implique dialyse et don d'organes, et où il s'attribue bien sûr le rôle du héros salvateur : « I even consider donating a kidney of my own ... play this fantastic little film backwards and forwards in my head for a while – the white hospital robe, the brave smile, the hospital trolley, the incredibly sexy nurse, the powerful anaesthetic... » (C, 204). La mention finale de l'anesthésiant parachève l'inversion ironique du motif de l'enquête dans le fantasme du personnage, le diagnosticien finissant par s'endormir sur la table d'opération. Il ne s'agit pas ici d'un cas isolé – à plusieurs reprises dans la suite du récit, Adair vante sa propre perspicacité et se voit ridiculisé par un interlocuteur beaucoup plus habile à interpréter le moindre détail de son apparence. C'est notamment un élément récurrent de sa relation avec Leyland, dont il tente en vain de deviner la boisson de prédilection. À la première hypothèse qu'il formule, son interlocuteur ricane et répond par une liste d'indications dont le narrateur ne sait expliquer comment il a pu les rassembler³. D'un moment à l'autre, la satisfaction d'Adair, qui nous confiait : « (it's a great knack of mine to guess a person's tippie. People are, after all, the brew they consume) » (C, 280) est invalidée par l'explication de Leyland, dans laquelle le talent particulier n'est guère plus qu'un simple outil de conversation, évoqué dans un hochement d'épaules : « 'Wasted a lot of time sitting in bars with complete strangers over the years.' He shrugs. 'It's one of the few useful knacks I gleaned from the experience' » (C, 280).

II. B. 1. c. Loupes et longue-vues : l'inspecteur privé de ses instruments d'optique

Si les pouvoirs d'observation du détective sont sujets à caution, cette mise en garde s'étend aux extensions technologiques généralement destinées à le seconder dans son travail. Ainsi les outils et dispositifs qui sont les attributs traditionnels du détective ou du scientifique ne

² Le lien entre la figure de l'enquêteur et celle du médecin a été notée à de multiples reprises – notamment, dans le cas de Sherlock, du fait de la profession médicale de son auteur Conan Doyle. Carlo Ginzburg produit une analyse de cette relation dans « Signes, traces, pistes » (*op. cit.*).

³ « 'Johnny Walker, Black Label,' I say (it's a great knack of mine to guess a person's tippie. People are, after all, the brew they consume). He snorts, derisively. Then he lifts his mask for a second and points at me. 'Jim Beam,' he says, 'with an inch of ginger wine.' *Jesus Christ*. He pauses. 'You have a powerful appetite for anything fortified.' (What? So *which* of you bastards told him about my weakness for sherry?) 'Favourite artist...' he muses, 'Jackson Pollock.' He smirks: 'Because he "*lived*" it. [...] 'Favourite *food*...' He frowns. 'White sliced, spread with ketchup, doubled over. Definitely no butter.' 'Good *God*'. I lick my lips, anxiously. (Reckon he might know how I shagged his wife this afternoon on HMS *Belfast* in the communications centre?) 'Wasted a lot of time sitting in bars with complete strangers over the years.' He shrugs. 'It's one of the few useful knacks I gleaned from the experience.' » (C, 280).

semblent plus devoir éclairer les objets, mais produire des impressions visuelles indéchiffrables. Comme on le notait plus haut avec le fonctionnement du spectacle, la lumière artificielle ne favorise pas tant l'appréhension rationnelle des phénomènes qu'elle plonge le sujet observateur dans la sidération. De façon similaire, le verre, le miroir, le télescope sont des instruments destinés à capter l'attention ou à produire un excès d'information visuelle impossible à organiser et analyser. Cette dévaluation des instruments qui servent normalement à associer voir et savoir est particulièrement sensible dans *Cloud Atlas*. La première aventure la plus explicitement associée au paradigme de l'enquête est celle de Luisa Rey. Tout, de l'homophone de son nom à sa profession de reporter, rappelle le lien métaphorique entre voir et savoir. Mitchell joue à signaler les différents éléments de ce tableau. Au téléphone on interprète le nom de Luisa comme un homonyme de « rayon » – « Ray who? Oh, Miss R-E-Y, so sorry » (CA, 121), – comme si l'homophonie seule ne suffisait pas à éveiller l'attention du lecteur. Le rédacteur en chef du magazine pour lequel elle travaille tourne en dérision son ambition de journaliste d'investigation en faisant l'éloge ironique de son intuition supérieure : « everyone got it wrong except Luisa Rey, ace cub reporter, whose penetrating insight concludes the word-famous number-crusher was assassinated just because he'd pointed out few hitches in some report, a report nobody agrees exists » (CA, 119). Luisa ne s'est en fait pas trompée ; mais le cadre dans lequel elle tente de mener son enquête de terrain manifeste le rôle ambigu du voir dans sa recherche. La jeune femme semble effectivement dotée d'un grand talent d'observation : elle a l'art de noter le détail qui détonne, et refuse ici de regarder ce qu'on lui montre pour se lancer dans la recherche d'un document dissimulé, dont l'existence même est sujette à caution. Pourtant son investigation est mise en péril, et non facilitée, par le dispositif visuel que constitue le magazine pour lequel elle écrit : *Spyglass*¹. Si son titre évoque la longue-vue ou le télescope, outils optiques célébrés pour avoir étendu les capacités perceptives de l'œil, la publication trahit cet héritage heuristique et favorise une approche sensationnaliste associant invention et voyeurisme. Découragée par une réunion du comité de rédaction, Luisa est tentée de fabriquer de toute pièce le contenu d'un reportage : « Go home and just dream up your crappy three hundred words for once. People only look at the pictures, anyhow » (CA, 99). Au lieu de travailler en collaboration avec l'enquête, l'image détourne l'attention², et occulte par son aspect spectaculaire l'absence de fondement de

¹ Il serait intéressant de comparer le destin de cet outil dans *Cloud Atlas* et celui qui lui est réservé dans le troisième tome des *Dark Materials* de Philip Pullman, *The Amber Spyglass* (Londres, Scholastic, 2000). Dans le roman de Pullman, qui propose une interprétation merveilleuse des conclusions avancées par les sciences physiques contemporaines, la lunette a atteint un degré de précision qui lui permet d'accompagner ces avancées. Elle permet aux jeunes protagonistes d'observer des particules de matière noire, qui constituent l'une des hypothèses centrales de l'astrophysique contemporaine. Ainsi l'instrument optique manifeste l'hésitation du récit, entre poursuite et remise en cause du rêve empiriste : s'il permet un travail d'observation, c'est à condition de faire de l'hypothèse scientifique une fiction, d'admettre l'intervention du merveilleux dans un champ épistémique qui l'écarte a priori. Pour une analyse de ce travail d'assimilation, voir Mary et John Gribbin, *The Science of Philip Pullman's His Dark Materials* (Londres, Hodder Children's, 2007).

² Un soupçon similaire se manifeste dans *Clear*, lorsque Solomon reproche à l'article journalistique, ou « story »,

ce qui est avancé dans l'article. Dans *Spyglass*, Luisa est publiée mais pas vue, pas lue, comme l'un de ses collègues le lui rappelle charitablement : « You're a fucking *gossip columnist* in a magazine that like *no-one ever reads!* » (CA, 91). C'est contre la politique de publication du magazine, et en rupture totale avec sa fonction de chroniqueuse « people », qu'elle finit par dénoncer le scandale, et non grâce aux outils qui l'entravaient, imposant à son travail une forme visuelle qu'elle rejette.

Dans la suite du roman, le recul progressif du savoir humain est manifesté par l'obsolescence de dispositifs optiques qui auraient autrefois collaboré à l'étude et à l'analyse des phénomènes. Dans les neuf vallées qui servent de cadre à l'histoire de Zachry, le verre et le miroir sont devenus des objets rares et précieux, dont l'apparition provoque une forme de fascination plutôt qu'elle ne permet un usage éclairé ou scientifique de la vision. Ainsi l'école est dotée des dernières vitres subsistant encore depuis la Chute des civilisations corpocratiques, mais le lien semble moins confirmer le rôle de l'outil optique dans l'élaboration d'un savoir, que manifester la disparition presque totale des connaissances fondées sur un rapport analytique et distancié au monde : « The school'ry room was touched with the holy mist'ry o' the Civ'lized Days. Ev'ry book in the Valleys sat on them shelves, saggy'n'wormy they was gettin' but, yay, they was books and words o' knowin'! [...] School'ry windows was glass still unbusted since the Fall » (CA, 257). Au « mystère » des civilisations anciennes, entouré d'une aura sacrée, répond le quasi miracle d'un verre dont la préservation se formule négativement – l'état normal du verre, après la rupture et l'effondrement des cultures occidentales, c'est d'être brisé, et dès lors inutilisable comme outil de transitivity visuelle. Comme par contamination, les vitres qui subsistent ici deviennent elles-mêmes remarquables, un « 'mazement » (CA, 257) : le terme suggère la paralysie des facultés, dans cet endroit où les livres et les mots du savoir sont rongés aux vers, et l'aphérèse contribue à associer cette neutralisation de l'entendement au labyrinthe, motif visuel compliqué où le regard se perd. De même le miroir n'apparaît jamais que sous forme d'éclats, ce qui prête un pouvoir d'envoûtement à celui que Meronym offre à Jonas, le petit frère de Zachry : « Jonas got a hole square mirror what fass'nated him, brighter'n any busted shard what you still see now'n'again » (CA, 262). La lumière reflétée n'est pas remarquable pour la précision des images qu'elle forme : la scène semble renouer ici avec un paradigme colonial dans lequel le colonisé est aisément acheté, et sa méfiance endormie, par des objets à l'éclat trompeur. Dans le même passage, les sœurs de Zachry se voient offrir des colliers de perles scintillantes, « necklesses what twinkled starry » (CA, 262) : le verre est mis au service d'une coquetterie futile,

de dénaturer ce qu'elle évoque en reposant essentiellement sur une image qui déplace les enjeux du sujet. La conversation porte, page 128, sur un billet portant sur le rappeur Dizzee Rascal. Le court texte consacré au succès de l'artiste est écrasé par une photographie en grand format du rappeur et de son professeur blanc. Ce détail visuel, qui n'aurait pas été mentionné dans un texte, manifeste pour Solomon une volonté claire de faire rentrer un sujet à la trajectoire non conventionnelle dans les rangs de la culture dominante.

et on est en droit de craindre une manœuvre de manipulation de la part de Meronym.

Coupés de leur vocation épistémologique, les instruments d'optique sont intégrés à un système idéologique diamétralement opposé au positivisme empiriste et à sa pratique de l'observation. Dans le discours de Zachry ils participent à l'ordre mystique du monde, un ordre dont les secrets ne seront jamais dévoilés. Lorsque le narrateur, parti pour guider Meronym jusqu'au sommet d'une montagne, atteint un ancien observatoire, il le décrit comme un mausolée et sur un mode prétéritif – les mots lui manquent pour dire des formes et des outils de savoir dont la mémoire même s'est effacée, avec leurs noms :

Describin' such Smart ain't easy. Gear there was what we ain't mem'ried on Ha-Why so its names ain't mem'ried neither, yay, almost nothin' in there could I cogg. Shimmr'in' floors, white walls'n'roofs, one great chamber, round'n'sunk, filled by a mighty dish wider'n ten men laid end to end what Meronym named a *rad'yo tel'scope* what was, she said, the furthest-seein' eye Old'uns ever made. (CA, 290)

La majuscule confère à la connaissance le statut d'allégorie, sorte de divinité dont le temple apparaît ici dans toute son étrangeté anachronique, et tout son mystère (« almost nothing in there could I cogg »). La blancheur éblouissante du cadre et son dépouillement font de la « chambre » une sorte de sanctuaire, et prête une aura sacrée au télescope, que l'explication de Meronym élève du rang d'instrument technologique à celui d'organe vivant.

Dans *Gut Symmetries*, une logique similaire préside à la réutilisation des instruments d'optique dans un contexte contemporain où ils ne contribuent pas au rassemblement et à l'analyse de données sensorielles, mais s'associent à une expérience mystique. Partie dans la nuit en laissant son mari à ses débats kabbalistiques, Uta, la mère de Stella, voit depuis le port une lumière tremblante :

She strained her eyes, she tried to make a telescope of her retina, to track the quick flashes as they moved. [...] She fancied that these hard bright things were souls like her. Souls joining the bodies that had gone ahead of them, in rags, in sorrow, in haste, unwilling, dead bodies over the sea, leaving their souls behind. (GS, 90)

Uta n'est pas astrophysicienne : le télescope ne lui offre pas une image plus détaillée de la lumière stellaire (« stellated brightness ») qu'elle contemple, mais ouvre via l'imagination du personnage un espace de correspondances entre la vie qu'elle porte – l'« étoile » Stella, qui porte un diamant au bas de la colonne vertébrale –, et la mort des disparus en mer. Les reflets sur l'eau ne sont pas décrits pour la façon dont ils apparaissent, mais immédiatement incorporés à une interprétation, métaphysique – alter ego d'Uta, ils répondraient au clignotement de son âme –, ou fantaisiste – en évoquant cette scène, Alice avance que Uta aurait vu reluire les plaques de cuivres que sa grand-mère était préposée à briquer dans le port de Liverpool, et dont l'éclat était si vif qu'on disait qu'il se voyait jusqu'à New York : « What was it Uta saw ? [...] Perhaps it was my

grandmother polishing her plaques, light of her skipping sea miles and common sense » (*GS*, 217). La découverte relève ici du mystère, la lueur se présentant comme un reflet impossible : celui d'une étoile, ou d'un métal précieux poli à des milliers de kilomètres. Dès lors tout déchiffrement s'avère vain ; avant de s'évanouir sous l'effet des contractions, Uta perçoit le clignotement comme un message de morse sans traduction : « She saw the Morse uncoded light once more and fainted » (*GS*, 91). Encore une fois, une méthode dans laquelle science et technologie collaborent pour faire de la lumière un signal signifiant, un moyen de communication obvie, est évoquée et ses enjeux déplacés. Le terme de « morse » ne désigne ici que le caractère intermittent de la lumière, le préfixe privatif du participe passé prévenant comme inutile toute ambition de décryptage, et mettant comme sous rature l'apparition du nom : le clignotement produit un message sans code, une apparition faite de lumière et d'obscurité irréductible à la formulation claire de quelque sens que ce fût.

II. B. 2. Ne plus (sa)voir où l'on va : crise du temps et crise du sens

II. B. 2. a. Défilement du temps et trajet de la lumière : un sens à donner à la perception

Lorsque le sujet échoue à faire du contenu de l'expérience la matière d'une enquête productrice de vérité, ce n'est pas seulement le modèle de l'observation empiriste qui est remis en cause, mais au-delà de lui le temps lui-même, catégorie qui devait permettre à l'intelligence des sens de se déployer. Forme de l'expérience¹, le temps est la condition élémentaire de notre existence et le prérequis de l'idée même de sens. Il constitue à ce titre un lien fondamental entre sensation visuelle, indication d'une direction, et élaboration d'une signification qui ne peut que s'élaborer petit à petit. L'impossibilité de se reposer sur les modèles de savoir empiristes relève ainsi d'une crise non seulement de la perception mais aussi du temps qui permettait de prendre vis-à-vis de cette dernière une distance critique, pour mieux la corriger. C'est bien de cette double atteinte portée aux pensées empiristes de la connaissance qu'Adair se saisit, lorsqu'il relie l'incapacité de Blaine à construire un dispositif visuel qui produise une vérité, sur lui-même ou sur son travail. Dans le discours du narrateur, la pratique de la magie, les tours de passe-passe sur lesquels ils reposent, mettent en échec la logique inductive, qui s'enferme dans un paradoxe : « In terms of inductive knowledge – i.e. basing your views on what's gone before – Blaine's looking like a pretty poor bet to all those cynical Outsiders out here » (*C*, 62). La reformulation du principe de l'induction donne la part belle à la chronologie², et la logique sceptique de ce public

¹ J'emprunte l'expression à la *Critique de la raison pure* d'Immanuel Kant.

² Une définition logique aurait plus spécifiquement fait mention de la forme que prend le rapport entre observations particulières et principe général : la déduction progresse du général au particulier, l'induction dans l'autre sens. Ici seule la dimension temporelle subsiste.

« cynique » se rapproche en cela du pari élémentaire proposé par Hume sur l’alternance du jour et de la nuit. Il semble au reste qu’on entende, dans le récit d’une révélation soudaine offerte au performeur, un écho à la formulation de ce pari sceptique : « [Blaine] had this strangely powerful revelation in which he suddenly realized that life was just a series of sunrises and sunsets. Nothing more » (C, 321). Dans le jugement formulé par Adair, la temporalité est encore au cœur du lien entre sensation et savoir. De même que le trajet de l’obscurité à la lumière formait le schéma d’expérience fondamental d’où pouvait émerger notre meilleur espoir de connaissance, de même l’expérience de ce qui a été précédemment permet de se forger une vision (« view »), de se situer correctement face aux phénomènes pour en produire une interprétation perspicace (« [it is] looking like... »). Mais ici, toutes les occurrences passées rappellent que Blaine est avant tout un maître de l’illusion. Ainsi les observations précédentes ne peuvent que conduire à une mise en doute du point de vue qu’on pourrait espérer se constituer à l’instant présent – puisque l’art du prestidigitateur repose précisément sur un brouillage du regard, sur notre incapacité à nous construire un angle de vue à l’abri de tout mensonge. C’est justement le passé du performeur qui retourne contre elle-même la loi d’induction, pour en faire un principe de doute et non de confiance herméneutique : « How can we possibly *believe* in a person whose very career (their wealth, their celebrity) is entirely based on casual deception? » (C, 63). Avoir été berné ne laisse pas espérer qu’on puisse enfin corriger la perception, mais suggère au contraire qu’on peut, et qu’on devra probablement, l’être à nouveau, indéfiniment¹ : le temps ne fait que perpétuer l’erreur.

Crise du temps et crise de la visibilité sont donc associées – ce que nous rappelle la fiction contemporaine quand elle nous engage à faire le deuil des systèmes de savoir fondés sur la perfectibilité de la perception. Ainsi dans *Gut Symmetries* la rupture avec l’ordre scientifique hérité de Newton, et confirmé dans son autorité par l’allégeance que lui prêtèrent les Lumières britanniques, se matérialise dans l’image désormais obsolète de la flèche du temps : « Newton visualized time as an arrow flying towards its target. Einstein understood time as a river » (GS, 104). Chez Newton, une forme visuelle était volontairement imposée au concept et lui prêtait une univocité confinant à la téléologie – la flèche allait trouver sa cible –, de sorte que la vue et la compréhension étaient, ensemble, vectorisées par le temps, conduites vers un ordre supérieur de lucidité. À ce travail de visualisation s’oppose, dans le modèle de la relativité, une

¹ En ce sens, la profession de Blaine lui ôte toute crédibilité en tant qu’artiste performeur, dans la mesure où la performance suppose l’authenticité d’une présence non feinte, sans trucage. C’est ainsi que dans le documentaire de Matthew Akers et Jeffrey Dupre, *Marina Abramović: The Artist is Present* (Dogwoof, 2012), on voit l’agent de cette performeuse icônique lui déconseiller formellement toute collaboration avec Blaine – le doute pesant sur lui risquerait de contaminer le dispositif intime qu’elle tente de produire en invitant le public du MoMA à venir s’asseoir face à elle pour un échange de regards. Dans le quatrième chapitre nous reviendrons sur le rapport problématique du travail de Blaine au genre de la performance, notamment à partir de cette rencontre étrange entre le prestidigitateur et Abramović.

métaphore qui apporte au scientifique une forme de compréhension mais a perdu le sens imposé par la flèche. La rivière n'est pas un objet mathématique, et quoique son cours lui imprime une direction elle connaît, à une échelle plus locale, des courants contraires, des retours et des tourbillons – de même que l'eau courante perd sa transparence, elle n'offre pas à la vue de direction claire.

L'ensemble de notre corpus est bel et bien traversé par ce sentiment d'une crise visuelle et épistémique qui procède d'un manque de direction. Ainsi dans *Time's Arrow*, le doute est d'emblée instauré lorsque le narrateur associe désorientation et perte des repères élémentaires de succession temporelle : « Wait a minute. Why am I walking backwards into the house? Wait. Is it dusk coming, or is it dawn? What is the – what is the sequence of this journey I'm on? What are its rules? [...] Where am I heading? » (*TA*, 14). Dans tout le reste du roman l'inversion chronologique continue de se manifester ainsi par la façon dont elle trouble notre capacité à donner un sens à ce que nous voyons. L'interrogation qui ouvre le passage, et dont la formulation impose de suspendre le temps un moment (« Wait a minute ... wait »), fait apparaître ici un motif qui deviendra récurrent : dans le monde du narrateur, on ne regarde jamais où on va – même si dans le contexte de ce passage le narrateur se voit rentrer dans la maison, l'orientation inattendue et incompréhensible de ses pas (« backwards ») rend imprévisible le but ultime du trajet que constitue, à une plus grande échelle, l'ensemble de la narration. L'impossibilité de savoir où l'on va s'associe à une forme de confusion visuelle pour matérialiser une crise du temps qui est crise de la successivité. La transition de la lumière vers l'obscurité pourrait aussi bien signaler le crépuscule qu'une aube inversée – de la même façon que dans les premiers mots du roman, « I moved forward, out of the blackest sleep... », le narrateur n'était pas porté de l'ombre à la lumière par sa naissance, mais par le retournement de sa propre mort.

Le dispositif narratif viole les lois empiriques et physiques les plus fondamentales, de l'induction aux principes de la thermodynamique, et les conséquences de ce geste sur le rôle de la vision se disent de la façon la plus frappante dans l'impossibilité où l'on se trouve de suivre ce qui se passe. Ainsi le chapitre qui succède directement à l'expérience d'Odilo à Auschwitz s'ouvre sur une question rhétorique du narrateur : « Well, how do you follow that? », à laquelle il répond tout de suite : « The answer is: you can't. Of course you can't » (*TA*, 146). Le suspens du temps, qui marque l'impossibilité de penser ce qui vient après l'événement, rencontre dans la narration inversée l'invisibilité recherchée par les nazis pour leur projet génocidaire, le secret étant assuré par une remontée dans le temps qui fait effectivement disparaître les camps, et jusqu'au projet de leur conception. Tout en explorant ainsi jusqu'au bout les enjeux que présente, dans l'histoire, cette ambition d'effacer toute trace de ce qui fut, l'inversion temporelle nous

confronte à notre propre incapacité à *suivre* : à la fois à inscrire dans un ordre de succession ce qui se présentait comme une aporie de l'histoire, une solution « finale », et à comprendre ou concevoir un événement qui défait le temps et s'enferme ainsi dans un espace absurde, qui a évacué tout sens. C'est bien par son intention de détruire toute trace visible qu'Auschwitz met en crise le temps et le sens – ce que le narrateur associe à la gare à sens unique, lieu sans issue, cul-de-sac où toute trajectoire vient s'abîmer dans la mort :

Auschwitz Central was no mere spur or siding. It was the biggest station I have ever seen, and served all Europe, direct. One of our last shipments went straight to Paris: Special Train 767, to Bourget-Drancy. Auschwitz was a secret. It covered 14,000 acres, and it was invisible. It was there, and it wasn't there. It was outside. So how can you follow it? (*TA*, 147)

La question demeure cette fois sans réponse, qui prend acte de l'incommensurabilité, de la disproportion d'un secret dont la taille ne saurait le soustraire tout à fait à la vision. Les camps présentent cette aporie sensorielle d'une réalité dont la visibilité s'étend à l'échelle de tout un continent, depuis l'immensité des terrains couverts en Pologne jusqu'aux confins de l'Europe occidentale, et qui demeure cependant invisible. L'incompatibilité logique de ces deux modes d'être dans le champ visuel se dit dans une phrase qui les met en tension, et viole ainsi la loi logique de non-contradiction : « It was there, and it wasn't there ». Dans ces conditions la représentation ne peut se concevoir que sur un mode prétéritif : elle fait sans faire, montre sans faire voir. Elle convoque les choses pour les mettre sous rature, et réaffirmer son impuissance à les appréhender pleinement. Malgré l'inversion chronologique et les enjeux particuliers qu'elle présente, le récit aborde un moment traumatique de l'Histoire en reprenant la question qui s'impose de façon récurrente, de l'écriture du témoignage à celle de la fiction : « [H]ow do you follow that? » Dans l'ordre suivi par le narrateur cependant l'interrogation prend un sens particulier, puisqu'en tâchant d'y répondre le lecteur voit se profiler une autre guerre mondiale, un moment historique antérieur où le conflit prit la forme d'un massacre à l'échelle industrielle, et confronta les survivants à la contradiction entre nécessité et impossibilité du témoignage¹.

Dans *Cloud Atlas*, le problème de déchiffrement que pose le temps lorsqu'il sort de ses gonds, et se défait de la direction claire que lui imposait la flèche, constitue un point crucial des dernières réflexions couchées sur le papier par Isaac Sachs avant de mourir dans l'explosion de

¹ La dissolution du sens dans l'irreprésentable, combinée pour l'écrivain avec l'impératif éthique et politique du devoir de mémoire, imposait alors déjà de repenser la représentation – dans les romans allemands et français comme dans les écrits des « War Poets » britanniques. C'est notamment en référence à ces derniers, et à la rhétorique de la prétérition propre au récit de l'horreur (voir Aude Leblond, « "Il ne peut y avoir là-dessus que de mauvaise littérature" : le récit impossible de *Prélude à Verdun* et *Verdun* », *Roman 20-50* n° 49, juin 2010, p. 35-50), que la fiction contemporaine s'est également confrontée à ce moment de l'Histoire – de la trilogie *Regeneration* (Pat Barker, 1991) à *C* (Tom McCarthy, 2010) en passant par *Birdsong* (Sebastian Faulks, 1993). Nous explorerons au chapitre 3 le rôle que jouent, dans l'impossible témoignage, des images qui mettent en question le voir plutôt que de l'exclure ou de nier sa pertinence. Voir en particulier « Quelque chose à voir : droit de regard et témoignage ».

l'avion à bord duquel il se trouve. Les notes de l'ingénieur en énergie atomique formulent une nouvelle modélisation du temps, dans laquelle l'image visuelle, comme dans le contraste entre celle de Newton et Einstein relevée par Winterson, trouble et suspend notre confiance dans l'expérience plutôt qu'elle ne lui offre un ancrage sûr. C'est en particulier le cas lorsque son évocation du passé et de l'avenir confère à des moments contrefactuels, coupés du présent, la qualité illusoire de simulacres. Ainsi au fur et à mesure que les témoins oculaires meurent, le passé réel s'effrite et disparaît, tandis qu'un passé virtuel, mélange de fiction, de souvenirs réinventés et de compte-rendus journalistiques, occupe le devant de la scène :

the workings of the actual past + the virtual past may be illustrated by an event well known to collective history such as the sinking of the Titanic. The disaster as it actually occurred descends into obscurity as its eyewitnesses die off [...] The actual past is brittle, ever-dimming + ever-more problematic to access + reconstruct: in contrast, the virtual past is malleable, ever-brightening + ever-more difficult to circumvent/expose as fraudulent. (CA, 408)

De façon symétrique, l'avenir existe sous forme virtuelle, dans ce que nous envisageons, mais quoique cet avenir virtuel puisse influencer l'avenir réel, ce dernier finira par l'« éclipser ». Occultés la plupart du temps par leur homologue virtuel, le passé et l'avenir réels apparaissent au mieux sous la forme d'une perspective atmosphérique, lieu où le fond d'une représentation en perspective se perd dans la brume. Ils offrent une vision sans ancrage dans le présent et qui n'a ainsi aucune vertu pragmatique dans notre vie : « *Like Utopia, the actual future + the actual past exist only in the hazy distance, where they are no good to anyone* » (CA, 409). A l'opposé, le passé et l'avenir virtuels constituent, par leur malléabilité, un enjeu de pouvoir : à qui composera leur paysage, la faculté de s'assurer le concours de populations entières : « *Power seeks + is the right to 'landscape' the virtual past* » – et, si l'on en croit la cérémonie d'ouverture du projet Swanekke B, cette affirmation vaut aussi pour l'avenir. Faute de résonance pragmatique, les formes réelles du passé et de l'avenir deviennent plus contrefactuelles que les images spectaculaires qu'on leur substitue : la question à laquelle arrive Sachs après cette exposition déplace le terme de simulacre qui s'applique désormais à eux – « *-Q: Is there a meaningful distinction between one simulacrum of smoke, mirrors + shadows – the actual past – from another such simulacrum – the actual future?* » (CA, 409). Le modèle hypothétique qu'il élabore présente l'infinité d'instantanés passés et futurs comme autant de scènes peintes (« *painted moments* ») et emboîtées, dont le statut se trouve inversé par l'expérience que nous en faisons : « *'shells' (previous presents) I call the actual past, but which we perceive as the virtual past* » (CA, 409) pour le passé, et pour l'avenir « *presents yet to be, which I call the actual future but which we perceive as the virtual future* » (CA, 409). Dans un cas comme dans l'autre, l'accent mis sur le verbe souligne le rôle de la perception dans l'inversion du virtuel et de l'actuel. Loin de consacrer l'intelligence des sens, le temps produit des écrans de fumée qui renversent les valeurs.

L'ensemble des notes prend la forme d'une démonstration, de l'exposition à la formulation d'une question, puis à l'élaboration d'un modèle. Mais la proposition qui conclut le tout ne découle en rien de ce qui vient d'être dit : « *-Proposition: I have fallen in love with Luisa Rey* » (CA, 409). Seule demeure la forme de la démonstration, les rapports logiques qu'elle devait établir s'effondrant dans l'équivalence avancée entre réalité et fiction, perception et illusion. Le raisonnement échappe à celui qui devait le mener, et la lucidité de ce dernier, si elle transparaît dans la conclusion, est sur-le-champ réduite à néant : « The detonator is triggered [...] The jet is engulfed by a fireball. The jet's metals, pastics, circuitry, its passengers, their bones, clothes, notebooks and brains all lose definition in flames exceeding 1200°C » (CA, 409).

Quelques pages plus loin, le temps fait l'objet d'une conversation à la teneur scientifique nulle, mais où persiste le trouble semé par des images qui arrachent le sujet à une expérience stable. La question de Javier sur l'avenir est appelée par la sensation de vertige que provoque un coup d'œil jeté par-dessus la rampe d'un escalier en colimaçon : « Javier peers over the handrail. Lower floors recede like the whorls of a shell. A wind of vertigo blows, making him gasp and giddy. It works the same looking upwards. 'If you could see into the future,' he asks, 'would you?' » (CA, 417). L'image de la coquille (« shell ») renvoie le lecteur au modèle élaboré par Sachs dans ses notes, mais forme ici une spirale qui happe le regard et perturbe l'équilibre du sujet. La conversation qui s'ouvre reste sans issue : incapables de déterminer les conséquences que le fait de voir l'avenir pourrait avoir sur cet avenir, les personnages semblent répondre à la réflexion du scientifique par la formulation d'un paradoxe temporel – si je vois un instant futur, je ne puis le changer ; si je le changeais, je ne le verrais plus. L'usage des modaux, dont la marque contrefactuelle -ED semble contourner le paradoxe en considérant une hypothèse (« if you could... would you? »), contribue en fait à suggérer que le don de vision lui-même serait sujet à caution, pas nécessairement souhaitable. Ici, comme dans les allusions à la caverne de la *République*, la figure de l'initié est mise à distance : la maîtrise du temps elle-même n'apporte aucune garantie de clairvoyance. Déployée dans le temps, la vision se trouble, se perd en un vertige : au lieu de permettre de corriger ses erreurs, la révision superpose des scènes concurrentes, substituant à la ligne d'une temporalité unique un florilège d'images plausibles.

II. B. 2. b. Crise de l'apprentissage

Ce bouleversement de la linéarité pose une difficulté particulière lorsqu'il affecte des récits, objets dont la lisibilité implique la soumission du regard à une ligne chronologique qui organise le sens – par la syntaxe, la logique narrative¹. Remise en cause d'une forme de la

¹ Voir à cet égard Valérie Deshoulières, « De Z à A : lignes biographiques descendantes. Roman de l'idiotie, opération de l'informe », in Philippe Chardin, éd., *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères* (Paris, Kimé, 2007). Rapprochant *Time's Arrow* d'autres narrations

perception, et de l'enchaînement chronologico-causal fondateur de la logique, la crise du temps présente des enjeux spécifiques au cœur de récits qui auraient pu autrefois compter sur un narrateur et focalisateur héritier de la méthode expérimentale. La confusion visuelle dans laquelle les personnages se trouvent plongés lorsqu'ils tentent d'appréhender la question du temps présente un enjeu particulier pour nos œuvres, dans la mesure où ces dernières héritent d'une tradition romanesque dans laquelle le récit de fiction pense son propre fonctionnement herméneutique en accord avec une conception empiriste de l'expérience. Dans son travail sur les Lumières britanniques, Frédéric Ogée a souligné les liens qui associent la méthode expérimentale à l'émergence d'une peinture nationale et de la forme moderne du roman en Grande Bretagne, en pointant surtout l'influence exercée par la philosophie empiriste sur ces différents développements dans le champ esthétique¹. Selon cette approche, il semble qu'on puisse interpréter la naissance du roman moderne au XVIII^e siècle comme un moment dans l'histoire littéraire britannique où la fonction heuristique de la fiction, telle qu'elle était déjà explorée par Aristote et continue d'être étudiée de nos jours², est filtrée par une dominante culturelle qui tend à faire de l'expérience individuelle la source de toute connaissance. C'est en ce sens qu'il faudrait lire les écrits de Swift, Defoe, Richardson, Fielding, qui en proposant d'examiner le parcours

inversées, l'article analyse le renversement de l'ordre chronologique comme un outil critique destiné à remettre en cause, dans la fiction européenne du second XX^e siècle, la tradition générique du roman de formation. Dans ce contexte la figure de l'idiote témoigne d'une Histoire monstrueuse, qui résiste au récit comme tentative de rationalisation ou de mise en forme.

¹ Je fais référence ici à une conférence dans laquelle Frédéric Ogée offrit un aperçu synthétique de son travail : « «Newton dans un jardin anglais» : Observation et représentation dans l'Angleterre des Lumières », conférence donnée au lycée Henri IV le 10 octobre 2013. Voir également les éléments de contexte apportés dans *Turner : les paysages absolus* (Paris, Hazan, 2010), ouvrage qu'il consacre à la place de Turner dans l'élaboration d'une tradition artistique nationale. Voir en particulier l'introduction, intitulée « L'héritier des Lumières ».

² On a noté plus haut le rôle épistémique que la mimésis se voyait attribuer chez Aristote. Ce dernier affirme ainsi dans la *Poétique* (48 b 9) : « si l'on aime à voir les images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui ». C'est ici la fonction cognitive de la représentation qui se définit, cette dernière devenant selon Gérard Dessons « une machine à voir et à faire voir, un processus par lequel le donné empirique du monde va se trouver porté à la connaissance, une fois représenté » (*Introduction à la poétique*, op. cit., p. 30). Par le biais de la mimésis, la fiction nous apprend à connaître en nous apprenant à re-connaître, c'est-à-dire à voir des ressemblances et, nécessairement, des différences – puisqu'il ne s'agit pas de créer des simulacres. Cette version aristotélicienne de la métaphore « comprendre c'est voir », pour laquelle la voie de l'apprentissage est ouverte par le fait de voir et de reconnaître, trouve des échos dans les approches contemporaines de la fiction – en particulier lorsque ces dernières s'interrogent quant à la fonction pragmatique que la fiction est amenée à remplir dans nos vies du fait de son statut cognitif particulier. Ainsi dans *Pourquoi la fiction ?* (Paris, Seuil, 1999). Jean-Marie Schaeffer s'appuie à la fois sur tout cet héritage de réflexion sur la représentation et sur les avancées de la psychologie du développement pour mettre en avant la fonction fondamentale de la fiction dans l'ontogenèse : la naissance de l'individu sujet. La compétence fictionnelle, qui relève d'une faculté à voir la ressemblance et à jouer avec elle au lieu de la faire fonctionner comme leurre, occupe une place centrale dans la capacité cognitive du sujet à se différencier du reste du monde et à vivre malgré cette différence. Loin d'être seconde, le rapport au réel étant supposé originaire, l'activité imaginative, et donc la compétence fictionnelle, constitue un facteur central dans l'établissement d'une structure épistémique stable, à travers l'élaboration d'une distinction entre moi et réalité – car « on ne devient soi-même qu'en "sécrétant" une membrane séparatrice qui donne naissance simultanément aux deux univers, celui de l'intériorité subjective et celui de l'extériorité objective » (p. 167). La compétence fictionnelle, du « faire-comme-si » ou du « pour de faux », coïncide d'abord avec celle des comportements ludiques : la fiction naît comme espace de jeu, portion particulière de la réalité où les règles de la vie courante sont suspendues et qui permet à l'enfant de différencier, petit à petit et avec l'aide des adultes, la réalité et ses propres représentations imaginaires.

d'un individu éponyme jeté dans le monde comme dans une éprouvette (Moll Flanders, Pamela, Gulliver...), retrouvent les fondements empiriques de la théorie newtonienne : tout savoir repose sur une séquence, une série d'expériences. L'enjeu heuristique du roman reposerait alors sur le « progrès »¹ de son protagoniste, mis en œuvre dans le récit au moyen de motifs et de références inter-artistiques qui tendent à définir pour le public les contours génériques et esthétiques du roman. Il est intéressant d'interroger dans ce cadre l'usage par Martin Amis du motif de la marche, dont on a dit qu'il en venait à emblématiser, dans *Time's Arrow*, l'ignorance et la désorientation d'être humains qui ne regardent jamais où ils vont. La marche constituait justement une métaphore centrale pour penser, dans une tradition littéraire encore confiante dans l'expérience individuelle, la découverte progressive par le sujet d'un paysage qui se révèle petit à petit, à mesure qu'il se déplace. Ainsi lorsque Frédéric Ogée nous invite à voir l'œuvre de Jane Austen comme apogée de la fonction heuristique que revêt l'expérience narrée, c'est avec une conscience renouvelée de l'intérêt d'Austen pour les principes du pittoresque énoncés par Gilpin², et un rappel du rôle que jouent dans le jardin à l'anglaise le parcours du sujet empirique et sa vision limitée. Ce n'est pas un hasard si Elizabeth Bennett, héroïne d'un roman que son auteur avait d'abord intitulé *First Impressions*³, est grande amatrice de promenades. Chez elle, le dépassement de l'orgueil et des préjugés est rendu possible par des déambulations⁴ qui culminent dans l'exploration de Pemberley et de son parc à l'anglaise⁵, exploration au cours de laquelle l'irruption soudaine de Mr Darcy⁶ achève de défaire la première impression qu'elle avait de lui.

¹ On emploie là volontairement la traduction littérale du terme anglais repéré pour désigner le parcours physique et spirituel du protagoniste. Après avoir fourni son titre à l'allégorie de la destinée chrétienne par John Bunyan, *Pilgrim's Progress* (1678), le mot se retrouve au XVIII^e siècle dans des titres ironiquement inspirés de ce grand classique de la littérature anglaise – on pense aux deux séries peintes et gravées par Hogarth, *A Rake's Progress* (1732-35) et *A Harlot's Progress* (1731-32).

² D'abord formulées dans ses *Observations on the River Wye: and Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770* (1782, Slough, Richmond, 1973), les règles du pittoresque engagent l'observateur à parcourir des paysages naturels à la recherche de « vues » à la beauté irrégulière, accidentelle, en rupture avec une esthétique classique jugée par trop artificielle. Sur l'influence de l'esthétique pittoresque sur l'œuvre d'Austen et le rapport de ses protagonistes aux paysages et à la campagne anglaise, voir Mavis Batey, *Jane Austen and the English Landscape* (Londres, Barn Elms, 1996).

³ Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813, Cambridge, Cambridge University Press, 2006).

⁴ L'amour d'Elizabeth pour la marche est noté dès le I^{er} volume du roman, lorsque la jeune femme parcourt à pied les trois miles qui la séparent de sa sœur souffrante, en visite à Netherfield (chapitre 7). Elle est confirmée plus tard, lorsqu'elle projette avec son oncle et sa tante une excursion dans la région des lacs (destination privilégiée des voyageurs en quête de beauté pittoresque), finalement remplacée par un séjour dans le Derbyshire (*ibid.*, vol. II, chap 19).

⁵ Le premier contact avec Pemberley House et son parc inscrivent très clairement la propriété dans les lignes esthétiques définies par Gilpin : « It was a large, handsome, stone building [...] – and in front, a stream of some natural importance was swelled into greater, but without any artificial appearance. Its banks were neither formal, nor falsely adorned. Elizabeth was delighted. She had never seen a place for which nature had done more, or where natural beauty had been so little counteracted by an awkward taste » (*ibid.*, vol. III, chap 1, p. 271).

⁶ À deux reprises, l'arrivée de Darcy prend les promeneurs par surprise, au détour d'un chemin, selon l'expérience d'exploration privilégiée par l'esthétique du jardin à l'anglaise : « As they walked across the lawn towards the river, Elizabeth turned back to look again [...] the owner of [the building] himself suddenly came forward from the road [...] They were within twenty yards of each other, and so abrupt was his appearance, that it was impossible to avoid his sight » (*ibid.*, p. 278). Plus tard : « they were again surprised, and Elizabeth's astonishment was quite equal to what it had been at first, by the sight of Mr. Darcy approaching them, and at no great distance. The walk being here less sheltered than on the other side, allowed them to see him before they

Le parcours du personnage s'inscrit dans une référence esthétique qui écarte les perspectives immédiatement offertes du jardin à la française, pour privilégier une forme d'empirisme appliqué à la posture du sujet, doté à la fois de vision et de mobilité dans le paysage pittoresque.

Dans les romans de notre corpus, la marche se dissocie de ces références esthétiques et idéologiques ou les subvertit, envoyant les différents personnages par des chemins obscurs sur lesquels le sens ne se laisse pas découvrir, mais se dérobe au contraire. Chez Barker la référence à Jane Austen est d'emblée associée à l'erreur. Pour prouver la mauvaise foi d'une critique d'*Above the Below* publiée dans le *Guardian*, un personnage établit un lien entre le nom de la journaliste et celui de l'héroïne de *Pride and Prejudice*. La stratégie, déjà absurde dans la mesure où elle fonde un jugement psychologique sur une simple coïncidence homonymique, apparaît d'autant plus vaine qu'elle repose sur une confusion : « "Catherine Bennett..." Punk's Not quips, "if I'm not very much *mistaken*, being the famous heroine of Jane Austen's 'Pride and Prejudice'." (Note the dramatic emphasis) [...] "But it's not Catherine, it's Elizabeth" » (C, 68). Enfin le trajet amoureux d'Adair, parti à la recherche d'Aphra sur *HMS Belfast*, le conduit d'impressions en indices jusqu'à la salle des télécommunications, et à la confusion grossière qui lui fait prendre un acteur pour un mannequin de cire¹.

Dans *Time's Arrow*, le rappel constant de la posture dans laquelle se font tous les déplacements, à reculons et sans aperçu de la destination, est propre à produire une interprétation de l'ensemble de l'œuvre, dans la mesure où le récit se présente comme un voyage du protagoniste vers le secret de son passé. Ainsi la tendance à regarder d'où l'on vient, et non où l'on va – « When people move – when they travel – they look where they've come from, not where they're going. Is this what the human beings always do? [...] When we drive, we don't look where we're going. We look where we came from » (TA, 30) – rend d'autant plus mystérieuse la destination de Tod, aussi bien en termes géographiques que biographiques. Ses billets de train portent la mention de son point de départ, et sa nouvelle identité ne se laisse pressentir que par l'acharnement de Tod à mémoriser le nom que le narrateur a toujours connu : « I'm on a train now [...] I don't know where we're going: our ticket, dispended with a

met. Elizabeth [...] felt that he would probably strike into some other path. This idea lasted while a turning in the walk concealed him from their view; the turning past, he was immediately before them » (*ibid.*, p. 281).

¹ Labyrinthique, le vaisseau-musée ouvre à un parcours à la recherche d'Aphra, dans lequel les sens sont convoqués : « I'm back on the main deck, peering frantically about. I walk towards the prow, stand, turn, glance back, look higher... A-ha! She's up on the next level, perched on the captain's chair [...] I promptly follow. More deck, more stairs... Hmmn. Captain's chair now inhabited by a husky, pubescent American boy in Stars and Stripes trainers. I head higher. More guns. More gulls. [...] A final flight. Phew. I'm a little out of breath. Sweaty. I peer around me, trying to find my bearings. There's an irregular beeping sound. Ah. We're in the ship's communications centre ». Mais la quête et les déductions qui la facilitent aboutissent à une description dans laquelle un détail produit une erreur de jugement fondamentale : « This 'space' is currently inhabited by a whole host of radio-style paraphernalia, a gruff *waxwork* wireless operator ('working' the Morse code) and Aphra. » (C, 263, je souligne).

contemptuous flick by the trashcan, bears the name of our starting-point, not our destination. I feel that something similar applies to me and Tod, to our identity » (*TA*, 71). Et lorsque le voyage se laisse penser comme tel, ce n'est pas pour promettre un dévoilement, mais bien plutôt une forme de disparition – du personnage lui-même, du sens, et du temps. Ainsi le narrateur interprète le trajet de son hôte vers New York, et l'émergence de sa nouvelle identité, comme une recherche d'invisibilité – « We're as good as invisible now. Perhaps that's the point of this process: the search for invisibility » (*TA*, 71). Du train vers New York à la traversée de l'Atlantique – « We set sail for Europe in the summer of 1948 – for Europe, and for war » (*TA*, 107) –, le trajet du personnage nous conduit vers un secret mal fichu dans le temps, d'où n'émergera aucun sens :

He is travelling towards his secret. Parasite or passenger, I am travelling there with him. It will be bad. It will be bad, and not intelligible. But I will know one thing about it (and at least the certainty brings comfort): I will know how bad the secret is. I will know the nature of the offence. Already I know this. I know that it is to do with trash and shit, and that it is wrong in time. (*TA*, 72-73)

La traversée en bateau est le seul trajet durant lequel le personnage, les yeux tournés vers l'Europe qu'il a quittée, semble regarder où il va : « all the people tended to gather at the sharp end of the ship, looking at where they came from, as people do. Only John is invariably to be found on the stern, looking at where we're headed » (*TA*, 109). Dans la compréhension qui se dessine ici pour le lecteur, quelque chose apparaît qui n'est justement pas intelligible, quelque chose qui a à voir avec l'effacement du sillage avalé par l'avancée du bateau (« we leave no mark on the ocean, as if we are successfully covering our tracks », *TA*, 109), et qui comme l'horloge peinte de Treblinka fige le temps et vide l'expérience de tout sens. Loin d'apporter le moindre réconfort, la conviction qu'accompagne la prévision annonce une confrontation avec l'insupportable, et le lecteur est d'autant plus isolé lorsque cette dernière se produit que le narrateur y trouve avec intense satisfaction la signification ultime de son existence.

Si elle ne conduit pas à un même sentiment d'absurdité, la marche est dissociée dans *Gut Symmetries* des vertus épistémologiques que pouvaient lui prêter la référence au pittoresque et une forme de positivisme empiriste. De façon récurrente, la voix narrative enjoint un interlocuteur non identifié à l'accompagner dans sa marche, au point que l'impératif « Walk with me » réapparaît comme un refrain. A chacune de ces invitations, cependant, la promenade ne promet pas de découverte progressive des choses – elle a bien plutôt tendance à confronter le personnage qui marche à un temps détraqué : « I should like to ramble over the past as though it were a favourite walk. Walk with me, memory to memory, the shared path, the mutual view. Walk with me. The past lies in vain. It is not behind. It seems to be in front. How else could it trip me as I start to run? » (*GS*, 20). L'inversion apparente du temps expose le marcheur au risque d'une chute, qui interromprait au demeurant un parcours incertain – sous le nom de « ramble », la

déambulation n'est pas loin de la ratiocination, qui ne semble promettre que peu d'éclaircissements sur le passé. La dérobade de la « perspective commune » demeure un point récurrent de ces moments, qui proposent moins de progresser vers une compréhension éclairée des phénomènes qu'ils ne s'efforcent de penser la lumière elle-même dans son interaction avec l'obscurité. Ainsi le trajet d'une année-lumière, d'abord désigné sous la forme chiffrée d'une distance, est réinterprété en fonction d'une temporalité terrestre dictée par l'alternance de la lumière et de l'obscurité :

Walk with me. Walk the 6,000,000,000,000 miles of travelled light, single year's journey of illumination [...] In the long frost the sky brightens and the rim of the earth is pierced by sharp stars. After the leaf-fall the star-fall, the winter shedding of too much light. Walk the seen and unseen. What can be rendered visible and what cannot. » (GS, 102)

Au lieu de retrouver là une description empiriste du temps, l'évocation par Alice de l'hiver et de sa lumière déclinante déplace le discours scientifique vers une image poétique, les étoiles « tombant » comme autant de feuilles. La complémentarité de l'ombre et de la lumière n'est ainsi plus au service d'un modèle de la connaissance qui suppose, métaphoriquement, la progression de l'une à l'autre : la promenade a pour objet le visible et l'invisible, mais elle les laisse en tension. Elle rompt avec l'ambition ultime de l'enquête, qui serait de dévoiler ce qui reste caché pour donner un sens, dans le champ du savoir humain, à la succession de la nuit et du jour – plus bas, l'antithèse entre visible et invisible met en péril la notion de découverte : « Walk the splintered plank, chaos on both sides, walk the discovered and what cannot be discovered » (GS, 118). Si elle propose une critique du positivisme empiriste, cette démarche ne consiste pas en une défense obscurantiste de l'ignorance², mais nous invite à nous confronter à ce qui nous reste invisible, à faire l'expérience d'une altérité que nous ne pourrions jamais tout à fait éclairer et assimiler. C'est dans le contexte de cette prise de risque que l'accompagnement impliqué par l'injonction, « Walk with me », prend tout son sens : l'expérience première de ce qui ne me sera jamais tout à fait visible et connaissable, c'est la rencontre de l'autre. Ainsi la marche se fait, dans une nouvelle substitution du complément d'objet direct, épreuve de la planche :

Walk with me. Hand in hand through the nightmare of narrative. [...] Walk the level reassuring floor towards the open trapdoor. Plank by plank to where the sea begins. [...] Walk the plank. The rough, springy underfoot of my emotions. The 'I' that I am, subjective, hesitant, goaded from behind, afraid of what lies ahead, the drop, the space, the gap between other people and myself. (GS, 157)

Si l'on accompagne le sujet dans sa promenade, ce n'est pas pour aller avec elle vers la certitude : son cheminement se fait de nuit, et apporte, plus qu'une collection d'impressions, un cortège de métaphores qui associent déambulation et vertige. Marcher, c'est avancer les yeux bandés vers un

² En cela le projet de Winterson s'inscrit à nouveau explicitement dans la lignée d'une tradition romantique qui, tout en affirmant la nécessité d'une distance critique vis-à-vis du projet des Lumières et de son ambition épistémologique, ne cherche pas pour autant à brider tout esprit de découverte.

vide qu'on sait là sans pouvoir le voir.

II. B. 2. c. « *Premières impressions* » : les leçons de la romance¹ ?

Dans *Gut Symmetries*, la marche du sujet ne l'autorise pas à dévoiler les secrets du monde pour en acquérir une meilleure connaissance : elle l'expose à l'autre comme à un mystère insondable, dont le contact présentera toujours un risque, une forme de vertige face à ce qui n'est pas entièrement compréhensible. L'enjeu qui se dessine ici est d'autant plus central qu'il a partie liée avec les choix génériques effectués dans le roman, et détermine dès lors la lisibilité de ces conventions, ainsi que notre capacité à les reconnaître pour en faire des clefs de lecture. La plupart des relations interpersonnelles dont il est question dans *Gut Symmetries* sont des relations amoureuses – le triangle qui réunit Stella, Alice et Jove prend en charge la forme de la narration et constitue l'essentiel de l'histoire. Comme c'est souvent le cas chez Winterson, le roman se présente ouvertement comme « romance », et relaie ici l'un des motifs centraux du genre, à savoir la quête amoureuse². Dans *Pride and Prejudice*, l'initiation de l'héroïne et ses

¹ Les deux critères les plus souvent convoqués pour définir les contours de la romance sont le privilège qu'elle accorde à la quête amoureuse, et le tour idéalisé qu'elle donne à cette dernière, faisant du récit une échappée riche en péripéties et en personnages prototypiques, aussi éloignés que possible de la réalité sociale. Voir Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 186-205), Fredric Jameson, « Magical Narratives: Romance as Genre » (*New Literary History*, vol. 7, n°1, 1975, p. 135-163), et Gillian Beer, *The Romance* (Londres, Methuen, 1970). En ce sens, la romance est perçue comme contrepoint extravagant au *novel* – ce qui permet de tracer une ligne de partage, dans la fiction en prose britannique du XVIII^e siècle, entre une romance revitalisée dans toute sa fantaisie improbable par le roman « gothique », et un roman (*novel*) volontairement focalisé sur le quotidien et la vie domestique. Si l'ambition réaliste du roman semble incompatible avec les schémas préétablis de la romance, sans parler de sa tendance à recourir au surnaturel et au merveilleux, l'histoire du roman moderne est traversée par des moments d'éloignements et des tentatives de réconciliation avec la romance et ses codes. L'œuvre de Jane Austen me fournit ici une référence centrale dans la mesure où elle s'inscrit précisément dans l'un de ces moments où le roman intègre à la fois certaines caractéristiques de la romance et un projet d'exploration psychologique plus propre à la modernité romanesque. Les romans d'Austen se situent, à l'époque de leur publication, par rapport au destin contemporain de la romance – ainsi *Northanger Abbey* (1817) réfléchit sa propre place vis-à-vis des romans gothiques qu'il parodie, et la narration de *Pride and Prejudice* (1813) joue sur la rivalité de codes liés à la romance et au roman d'apprentissage : la clôture rassurante du « mariage plot » et le conservatisme des valeurs d'un côté, et la formation de son héroïne de l'autre (voir Catherine Bernard, *Pride and Prejudice : dans l'œil du paradoxe*, Paris, Ellipses, 2001). De façon intéressante, la postérité de l'œuvre d'Austen, en particulier depuis l'adaptation systématique des romans pour le cinéma et la télévision et la réinterprétation qu'en propose Helen Fielding dans *Bridget Jones's Diary* (1996), offre aujourd'hui un ensemble de conventions et d'effets représentatifs des formes les plus populaires de la romance contemporaine – de la *romance comedy* à la *chicklit*. Pour une analyse des formes culturelles produites et mises en circulation par les adaptations télévisuelles et cinématographiques d'Austen, voir David Monaghan, Ariane Hudelet et John Wiltshire, *The Cinematic Jane Austen* (Londres, McFarland and co., 2009), surtout le chapitre 8, « The Construction of a Myth » (p. 148-159) et la postface (p. 160-170).

² Je n'évoquerai pas ici la romance pour son recours au mythe, sa référence chevaleresque ou ses liens avec le merveilleux, dans la mesure où ce n'est pas l'aspect qui domine dans l'ensemble de mon corpus. Les amours extravagantes et la référence à la magie constituent des éléments importants de la romance telle qu'elle est développée par Winterson, de même que l'idée selon laquelle cette dernière crée un écart bienvenu par rapport au quotidien et au « sens commun ». Si ces aspects interviennent dans le triangle amoureux de *Gut Symmetries*, il m'a semblé intéressant d'appréhender ici cette œuvre sous un angle qu'elle partage avec *Cloud Atlas* et *Clear* : la romance, dans ses côtés les plus fous, y entre en résonance avec un état des connaissances humaines et des sciences expérimentales qui contribue à remettre en cause l'héritage empiriste et à envisager les frontières parfois poreuses qui séparent, pour l'œil profane, la science et la technologie de la magie (à cet égard, voir l'introduction de l'ouvrage de Mary et John Gribbin, *The Science of His Dark Materials*, op. cit.). Pour des analyses plus spécifiques à l'œuvre de Winterson, voir l'ouvrage de Christine Reynier, *Jeanette Winterson : Le*

pérégrinations concouraient essentiellement à lui faire réviser son jugement quant à l'être aimé – ou détesté. Ainsi tout l'enjeu d'une romance passée au crible de la philosophie empiriste résidait dans la faculté de la jeune femme à adopter la bonne distance par rapport à une « première impression » potentiellement, mais pas nécessairement, trompeuse¹, pour enfin reconnaître son futur époux. Le destin de l'impression initiale, qu'elle soit confirmée ou infirmée, est exploré dans le roman selon deux schémas qui constituent encore aujourd'hui deux repères fondamentaux de la romance². D'un côté l'attraction mutuelle entre Jane et Mr Bingley s'apparente à un coup de foudre. De l'autre, l'antipathie produite par une erreur de jugement, progressivement corrigée pour aboutir à un résultat harmonieux, fournit l'une des recettes les plus élémentaires des genres populaires fondés sur la romance – on pense à la façon dont Hollywood fait de cette inversion une marque générique de la « screwball comedy »³, et influence ainsi durablement la forme même du récit amoureux. Les romans de notre corpus s'ingénient à jouer avec de tels effets de visibilité et de lisibilité générique : ils nous invitent à reconnaître certaines situations, certains motifs, pour mieux les retourner et déjouer notre confiance dans ce que nous tenons pour déjà vu. En ce sens, ils interrogent la fonction épistémologique du genre⁴.

Un des effets d'attente privilégiés de la romance, dans sa version populaire, réside dans la certitude qu'une détestation immédiate et instinctive entre deux personnages les destine à tomber

miracle ordinaire (op. cit.), dont le troisième chapitre « Chant d'amour » est consacré au travail de la romance et à ses enjeux. Rappelant les schémas essentiels du genre, Reynier explore la façon dont Winterson préserve les motifs de la perte et de la quête de l'être aimé, pour en proposer cependant un traitement ironique. D'un roman à l'autre, l'enjeu de la romance est déplacé : la recherche de l'autre ramène le protagoniste à sa méconnaissance de lui-même, et le voyage en vient parfois à se concevoir comme une entreprise vaine – celle de la nef des fous, dans *Gut Symmetries*. À travers la mise en scène et le jeu sur les codes de la romance, c'est une certaine politique du genre qui se dessine chez Winterson : Reynier rappelle qu'elle constitue par rapport au roman un genre déconsidéré, plus populaire, protéiforme, au point qu'elle prend selon Ian Duncan les dimensions d'un « supergenre qui contient toutes les formes et figures de la fiction » (Ian Duncan, *Modern Romance and Transformations of the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 10). Choisir la romance, ce serait aussi refuser le canon littéraire, notamment quand il est imposé par le genre. À ce sujet, voir également Jean-Michel Ganteau, « Hearts Object: Jeanette Winterson and the Ethics of Absolutist Romance » (in Susana Onega et Christian Gutleben, éd., *Refractioning the Canon in Contemporary British Literature and Film*, op. cit.), article dans lequel la romance est désignée comme lieu où le canon est réfracté, pas simplement pour être mis en abyme, selon une tradition métanarrative bien présente dans la fiction contemporaine, mais aussi pour être redéfini selon un système de valeurs qui privilégie une éthique de l'affect. Pour un panorama des enjeux de la romance et de ses liens avec la question éthique dans la fiction britannique contemporaine notamment chez Winterson et Amis, voir Jean-Michel Ganteau et Susana Onega, éd., *Trauma and Romance in Contemporary British Literature* (Londres, Routledge, 2013).

¹ Le même problème se posait pour les deux protagonistes de *Sense and Sensibility* (1811), dont le titre manifestait déjà l'ancrage du récit amoureux dans des problématiques centrales au XVIII^e siècle britannique.

² Dans son ouvrage *Pride and Prejudice : dans l'œil du paradoxe* (op. cit.), Catherine Bernard associe le couple formé par Bingley et Jane à la romance canonique, éclipsée par la romance plus moderne et critique incarné par Darcy et Elizabeth.

³ L'adaptation de *Pride and Prejudice* par la MGM en 1940 choisit d'ailleurs cette orientation générique.

⁴ Ce questionnement apparaît de façon particulièrement nette dans *Cloud Atlas*, qui se présente en partie comme une série d'exercices de style, le genre variant d'une section à l'autre. Mais il s'agit ici de l'explorer à travers un exemple transversal à l'ensemble du corpus. Un travail similaire serait à faire sur les genres liés à l'enquête, du roman de détection au roman noir. Si ces derniers se prêtent moins à étudier l'ensemble de mon corpus, ils manifestent des liens passionnants entre le paradigme visuel – de l'aveuglement à la lucidité promise au détective –, philosophies empiristes, et tradition littéraire.

amoureux l'un de l'autre. En ce sens, la relation d'Adair et Aphra suit le schéma attendu : le premier mot qu'elle lui adresse est une insulte, « pimp » (C, 19), car elle observe depuis un moment la façon dont il met à profit l'effervescence créée par Blaine pour mieux mener ses manigances de séducteur en série. De fait, bon nombre d'indications concourent à faire de cette « première impression » un moment problématique. Tout dans Aphra est moyen, et pas vraiment remarquable – « A woman – average height, average built, average looks » (C, 19) –, pourtant Adair est sûr de l'avoir déjà vue : « I give her the once-over. *Hmmn*. Strangely familiar. I've *definitely* seen her around » (C, 20). Plus tard, il se souvient avoir été surpris par la jeune femme dans une posture embarrassante sur les escaliers du Tower Bridge. Mais si le souvenir se manifeste sous la forme visuelle d'une illumination (« it comes back to me in a flash – [...] I remember where I *saw* her » (C, 45), son contenu est en fait à peu près vide : il lui tournait le dos – « I have my back to her » (C, 49) et ne l'a vue qu'alors qu'elle s'éloignait déjà : « I turned round and I saw her, from the back, retreating » (C, 50). Quant à Aphra, lors de ce que nous décomptons comme leur quatrième rencontre¹, elle ne se souvient tout simplement pas de lui : « Aphra [...] glances up. She stares at me, blankly. 'So who the hell are *you*?' she asks » (C, 67). L'impression s'est effacée, le coup d'œil nous rappelant, par l'adverbe qui le caractérise, la *tabula rasa* ou « blank slate » des philosophies empiristes. Tout en ne permettant aucune reconnaissance, le regard confère à la scène une dimension à la fois érotique et grotesque : « 'I simply don't *remember*', she says, inspecting my nose and cheek and lips as if I'm some kind of dated – and slightly distasteful – nude hung up in the National Gallery » (C, 69). La référence à la peinture, outre qu'elle renverse la relation de pouvoir couramment associée au nu², s'inscrit au milieu d'une « joute littéraire » entre Punk's Not et Adair : ce dernier vient de faire remarquer que l'héroïne de *Pride and Prejudice* n'est pas Catherine mais Elizabeth Bennett. Intervenant quelques lignes après cette allusion à « the famous heroine of Jane Austen's "*Pride and Prejudice*" » (C, 68), la comparaison semble faire un clin d'œil malicieux et ironique à la scène du roman dans laquelle Elizabeth tombe en arrêt devant un portrait de Darcy, sa nouvelle opinion du jeune homme trouvant à se concrétiser dans le regard neuf qu'elle pose sur lui³. Mais si le lecteur est d'autant plus encouragé à souhaiter le début d'une liaison entre Adair et Aphra, et si

¹ La première a eu lieu lorsqu'Aphra a aperçu Adair dans la salle d'attente d'un service hospitalier consacré au traitement des maladies vénériennes, la deuxième dans les escaliers du pont, où elle l'a reconnu et interrompu en pleine action. Lors de la troisième elle l'a traité de maquereau avant de succomber à une attaque de migraine, à la suite de quoi il l'a ramenée chez elle.

² C'est là l'un des objets centraux de Berger dans *Ways of Seeing* (*op. cit.*).

³ « Elizabeth walked on in quest of the only face whose features would be known to her. At last it arrested her [...] She stood several minutes before the picture in earnest contemplation, and returned to it again before they quitted the gallery. [...] There was certainly at this moment, in Elizabeth's mind, a more gentle sensation towards the original than she had ever felt in the height of their acquaintance. [...] [A]s she stood before the canvas, on which he was represented, and fixed his eyes upon herself, she thought of his regard with a deeper sentiment of gratitude than it had ever raised before; she remembered its warmth, and softened its impropriety of expression » (Austen, *Pride and Prejudice*, *op. cit.*, vol. III chap. 1, p. 277).

cette liaison se noue effectivement, elle se clôt sans éclat vingt pages avant la fin du roman, sans avoir pris la place centrale qu'on aurait pu attendre. D'une certaine façon, c'est Leyland, le mari d'Aphra, qu'Adair devait rencontrer, et le lien entre les deux personnages se dissout d'ailleurs à la mort de ce dernier, au lieu de s'épanouir après la disparition de cet obstacle actanciel.

Dans *Cloud Atlas*, le retournement attendu de la haine en amour n'est pas seulement un leurre en ce qu'il ne constituerait pas la priorité essentielle du récit : il ajoute l'erreur à l'erreur, et l'illusion au défaut de jugement. Ainsi l'antipathie réciproque qui anime Frobisher et Eva laisse espérer au lecteur un dénouement heureux, que confirment les premières lettres de la deuxième moitié du récit. Pour Robert ce retournement résulte bien d'une impression visuelle nouvelle, qui inverse la première, de sorte qu'il attribue son changement de sentiment à une véritable métamorphose chez la jeune fille : « Eva back from her summer [...] Well, this young woman says she's Eva, and the resemblance is certainly striking, but that snotty duckling who left Zedelghem three months ago has returned a most graceful swan » (CA, 465). La combinaison de ressemblance et de différence, le jeu temporel par lequel le protagoniste est amené à considérer Eva d'un autre œil, s'associent bien à une maturation du regard intérieur, et à une perception changée de l'autre. Ce fonctionnement métaphorique du regard neuf est annoncé par l'aveu de Robert - « V. well, there *is* more to E.'s & my pax than meets the eye » (CA, 465) –, et explicité par le récit d'une conversation durant laquelle Eva a confié au jeune compositeur que l'éloignement lui a ouvert les yeux sur un attachement qu'elle avait jusqu'alors ignoré.

'In the end she said (blushing!), I was missing a certain young man I met this June.' You're surprised? Imagine *my* feelings! Yet I was every inch the gentleman you know me for. Instead of flirting back, I said, 'And your first impression of this young man? Was it not wholly negative?' 'Partly negative.' [...] 'He's a tall, dark, handsome, musical foreigner?' She snorted. 'He *is*... tall, yes; dark, quite; handsome, not so much as he thinks, but let us say he can catch the eye; musical, prodigiously; a foreigner, to his core. Remarkable that you know so much about him! Are you spying on him too, as he passes through Minnewater Park?' I had to laugh. So did she. (CA, 469)

S'il évoque explicitement la révision d'une première impression défavorable, le passage a pourtant recours à des indications visuelles passablement vagues – le rougissement prête à l'équivoque, et la description du jeune premier verse dans des clichés qui ne permettent aucune identification formelle. C'est donc essentiellement le schéma prévisible de l'amour soudain révélé qui nous plonge, avec Frobisher, dans la confusion. Comme il l'expliquera plus tard à Sixsmith en évoquant sa « Nuit d'Épiphanie »¹, prêtant par ce terme une résonance résolument

¹ Nous l'indiquons plus haut : venant de Frobisher, la référence à la notion d'épiphanie prête à la scène une tonalité particulièrement déchirante ou grinçante. « [M]y Night of Epiphany [...] Well, it had become pretty clear I wasn't going to be able to catch E. on her own [...] So I had no choice but to pay a call to the van de Veldes' town house. Crossed Minnewater Park in twilit street. [...] Outside the v. d. V house cabarets queued [...] Windows were lit by vanilla lamps, fluttering débutantes, champagne flutes, fizzing chandeliers. A major social event was under way. Perfect, I thought. Camouflage, you see. » (CA, 483). Entrant sans invitation jusque dans l'entrée de la maison, Robert hurle le nom d'Eva, et devient centre de l'attention au moment où cette dernière apparaît : « the hallway and stairs were packed with shocked revellers. A beehive of consternation in all

ironique à la révélation qui lui fut faite, c'était d'un autre qu'Eva parlait. À nouveau, il s'est trompé du tout au tout quant à sa relation avec la jeune fille, et si cette impression est elle aussi destinée à s'effacer – il écrit plus tard à Sixsmith : « Hardly remember what E. even looks like. Once, her face was burned into my idiotic eyes, saw her everywhere, in everyone » (CA, 485) – Robert paiera très cher cette erreur : c'est son amour pour Eva qui le pousse à quitter Zedelghem, et à brûler ainsi ses derniers vaisseaux, l'effacement de l'illusion lui laissant pour seule issue l'achèvement de son sextuor et la mort.

Avec la rencontre de Stella et Alice, c'est sur un autre motif de la romance et sur un autre traitement de la première impression que Winterson joue pour tromper son lecteur¹. Par le cataclysme qui l'accompagne, la scène se donne une lisibilité aussi immédiate que l'événement qu'elle dépeint.

There was a wind in the room that tore the drink out of the drinkers, that scattered the bar bottles like bottle tops, that levitated the furniture and smashed it into the tranced wall. Waiters and waited on blew in rags out of the door. There was nothing left in the room but she and me, she and me hypnotised by each other, unable to speak because of the wind. She gathered her things and together we left the destroyed room. (CA, 110)

Balayant tout sur son passage des plus petits objets jusqu'aux personnes, le vent prend les dimensions d'une catastrophe naturelle : pour rendre justice au coup de foudre le registre se fait épique, dépeignant la déflagration en une gradation ternaire de relatives juxtaposées, et soulignant avec emphase la violence d'un mouvement qui réduit les bouteilles à des bouchons, les personnes à des chiffons. L'isolement des deux êtres destinés l'un à l'autre, face à face et silencieux, renvoie le lecteur à un autre coup de foudre, également mis en scène dans l'ouest de Manhattan. L'hôtel Algonquin, où les jeunes femmes se sont donné rendez-vous, se situe sur la 44^e rue, un peu au sud du quartier qui donne son nom à *West Side Story*, et on se rappelle comment le premier regard échangé entre Tony et Maria faisait disparaître tous les danseurs du bal derrière un filtre flouté, éteignait les lumières de la salle pour isoler le couple sur un arrière-

major languages opened up and swarmed forth. Through the ominous buzzing came Eva, in an electric blue ballgown, a rivière of green pearls » (CA, 483). Par sa tenue de bal, celle que Frobisher pensait être son âme sœur manifeste son appartenance au cadre qui vient d'être dépeint – tandis qu'il est hirsute et sale : « Disgust: "What's *happened* to you, Frobisher?" A mirror hung in the hallway; looked to see what she meant. I'd let myself go, but I become a lax shaver when composing, as you know » (CA, 483). Le jeune homme qui surgit à ses côtés – son fiancé – est décrit comme « superficially handsome » (CA, 483) : c'est sa présence tout en surface qui lève l'ambiguïté et manifeste au protagoniste l'étendue de son erreur. La scène dans son ensemble multiplie les indications visuelles pour manifester la façon dont la mascarade sociale coupe court à l'illumination d'une soudaine compréhension intime. Frobisher est un artiste moderniste, mais le statut de visionnaire lui est refusé. La révélation prend pour lui la forme négative d'une désillusion, d'un échec. La scène, qui confirme son aliénation face à une société dominée par les règles de l'apparaître, ne nous laisse en rien célébrer l'authenticité du personnage qui refuse de se plier à ces conventions. Frobisher ne survivra pas à son ostracisation : sa lettre suivante, la dernière, commencera avec l'annonce de son suicide.

¹ La configuration particulière du triangle amoureux permet en fait à Winterson de jouer sur un mélange des deux motifs : elles sont rivales tant qu'elles ne se connaissent que comme la femme ou la maîtresse de Jove. Ainsi elles se sont bien trompées pour commencer, même si leur rencontre prend la forme d'un coup de foudre.

plan noir parsemé d'éclats lumineux, et amenuisait la musique jusqu'à la réduire au silence¹. Avec le tournant imprimé dans la narration par les chapitres « The Moon » et « Knave of Coins », on apprend cependant que la rencontre n'était que le fruit d'un mensonge, le produit d'une mascarade graphique. C'est Jove, et non Alice, qui a écrit la lettre initiale par laquelle Stella a appris l'adultère de son mari ; il a orchestré leur rencontre par le biais d'une contrefaçon. La romance n'a pas respecté son contrat de lisibilité ou de visibilité, elle miroite et perd son lecteur dans des visions illusoires – comme le récit qu'Alice tente de faire au chevet de son père, de l'histoire d'amour qui relie leurs deux générations : entre David et Uta, père et mère respectifs d'Alice et Stella, puis entre leurs deux filles. « I began to tell him a story. [...] I should have preferred it to be neater, tauter, the pace of a mystery, the thrill of a romance. What I had were fragments of coloured glass held up to the light » (*GS*, 154). Le récit en morceaux diffracte la lumière : il ne conserve pas dans leur intégrité les formes et motifs propres aux genres, mais les éparpille en fragments, nous privant ainsi de nos clefs de lecture.

II. B. 2. d. Révision, confusion, mensonge et révisionnisme

Invalidant la possibilité de l'apprentissage, les romans de notre corpus ne s'en tiennent cependant pas à remettre en cause la capacité du sujet à affiner son impression première : ils nous présentent, de façon récurrente, des situations dans lesquelles la révision n'éclaircit pas le sens, mais semble potentiellement ouvrir un éventail infini de version concurrentes du même événement. En cela à nouveau, ils rompent avec une pensée linéaire du temps dans laquelle l'erreur peut être corrigée, et semblent envisager ensemble des temporalités incompatibles, déplaçant la question épistémologique de l'hypothèse et de l'erreur vers une interrogation ontologique de récits tous plus ou moins fictionnels² et valables. C'est ainsi qu'Alice affirme :

According to quantum theory there are not only second chances, but multiple chances. Space is not simply connected. History is not unalterable. The universe itself is forked. If we knew how to manipulate space-time as space-time manipulates itself the illusion of our single linear lives would collapse. (*GS*, 160)

Les fourches ouvertes dans l'univers l'assimilent au Jardin aux chemins qui bifurquent de Borges³ – un univers narratif dans lequel aucun chemin emprunté n'exclut celui avec lequel il formait pourtant une alternative. La rupture étant consommée entre l'expérience linéaire du sujet

¹ Jerome Robbins et Robert Wise, *West Side Story* (United Artists, 1961).

² Les enjeux de la révision semblent rejoindre ici ceux que Brian McHale attribuait au postmodernisme en tant que dominante, faisant du récit non un outil d'exploration épistémologique, mais un instrument de déstabilisation ontologique qui brouille les frontières entre fiction et réalité. Voir McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, en particulier la section des réflexions préliminaires intitulée : « From modernist to postmodernist fiction: change of dominant ».

³ La nouvelle de Borges, « The Garden of Forking Paths » (in Jorge Luis Borges, *Labyrinth: Selected Stories and Other Writings*, New York, New Directions, 1964, p. 19-29), constitue pour McHale un exemple privilégié. Sa prémisse semble ici réinterprétée à travers la référence à une appréhension quantique, et non plus classique, du temps et de l'espace.

empirique et les théories post-Newtoniennes du temps, la révision n'a plus la même fonction.

On a évoqué plus haut les deux chapitres de *Gut Symmetries* qui, à la faveur d'un changement de point de vue, font basculer l'ensemble de la narration. « The Moon » et « Knave of Coins » exigent du lecteur qu'il réévalue ce qu'il a vu et l'interprétation à en tirer. De l'un à l'autre, le disque lunaire devient pièce, et se voit retourné : on nous livre ainsi l'envers du décor, une version des faits : « the other side of the coin ». Ce travail de révision majeure est d'abord lié à un double mensonge, dont le caractère visuel est d'autant plus pertinent qu'il entre en résonance avec le médium graphique du récit lui-même : à deux reprises, Jove a écrit à Stella un mot signé du nom d'Alice. La supercherie apparaît dans le décalage entre le discours d'Alice et celui de Stella, dans « The Moon ». Stella y indique avoir reçu un mot de sa maîtresse promettant de les rejoindre, Jove et elle, d'ici quelques jours : « Before we left I had a note from Alice saying she would be joining us at the port in a few days. When she did not arrive, Jove levered me into signing for the boat » (GS, 166). Le lecteur, s'il se reporte au chapitre précédent par acquit de conscience, voit Alice envoyer un fax à Jove, pour expliquer l'attaque de son père et son départ en catastrophe pour l'Angleterre – et regretter que le répondeur de Stella ne lui laisse pas l'occasion de tout lui dire : « I sent a fax to Jove [...] telling him what had happened and leaving my numbers in England. What could I say to Stella in the thirty-second opportunity regulated by her answering-machine? » (GS, 138). Le mystère de cette incohérence est éclairci lorsque Jove avoue avoir imité l'écriture d'Alice, dans un moment où le parcours initiatique que devait constituer la croisière en bateau finit par produire pour les voyageurs une désorientation qui les mène à la limite de la folie. « 'A voyage of self-discovery,' said Jove. What I discovered, as the boat reared up like a rocket and gravity abandoned us, was that Jove had written the note from Alice » (GS, 166). Avec la perte de la gravité, c'est la verticalité fondamentale à l'expérience du sujet incarné qui se dérobe, et le sens du paysage avec lui – en pleine mer, le seul repère laissé à l'œil est la ligne d'horizon, perpendiculaire à la posture verticale. La tromperie de Jove est formulée de la façon la plus simple, par la mise en tension du sujet grammatical (« Jove ») et du complément du nom qui définit « note » (« from Alice »), la différence entre les deux prénoms produisant une contradiction logique. Cet aveu ne nous invite cependant pas seulement à revoir ce message d'un autre œil : il nous rappelle le goût d'Alice et Jove, en tant qu'amants, pour ces formes de mascarades visuelles – Alice nous confiait plus tôt « [I] liked when the erotic twinhood devolved into forged letters and faked signatures » (GS, 139). Semant le doute, il nous amène ainsi à reconsidérer le statut de la lettre qui avait, précédemment, amené la rencontre d'Alice et Stella et déterminé le début de leur histoire. De fait, le chapitre suivant confirme que Jove a très tôt profité de sa capacité à s'*inscrire* de façon à se faire passer pour Alice – la lettre de la maîtresse à l'épouse n'avait d'autre auteur que lui : « Perhaps it was a mistake to write to her

about Alice. That is, to write as though Alice were writing. To reveal an affair. To shock her. I wanted to bring her to her senses » (*GS*, 193). Renversant un récit dans lequel on avait perçu l'homme comme un tiers inconvenant, obstacle à l'union nécessaire et évidente de deux âmes sœurs, cette révélation implique de réviser mais aussi de re-voir tout ce qui nous a été raconté jusque là, et en particulier la scène du coup de foudre. En effet Jove, en prenant la parole pour un chapitre dans « Knave of Coins », ne nous apparaît pas seulement comme l'instigateur masqué de la romance : il a aussi été son premier témoin. Ainsi sa substitution à Alice ne se cantonne pas à un tour de passe-passe graphique, mais fonctionne aussi dans l'économie du point de vue.

When she took up the game, though I suppose it wasn't a game to her, I was surprised, excited. I wanted to find out what would happen next. A threesome? I suppose so. I wanted to see them together, myself as the invisible other. I watched them in the bar, followed them to the diner, walked behind them to the Battery, saw them in to my own apartment. Imagined what they would do. Oddly, I never thought that they would really do anything, the sex was a surprise. I made the mistake of thinking that I could control the experiment. (*GS*, 193)

La multiplication des verbes renvoyant à la vue, entre « see » et « watch », est supposé faire de Jove le siège par excellence du point de vue, lieu invisible d'où part le regard : « see them, myself as the invisible other ». C'est non seulement la main, mais aussi le regard d'Alice, première narratrice de la rencontre, qui sont ainsi évincés par son amant, ce dernier s'interposant a posteriori comme focalisateur et observateur quasi scientifique d'une scène dont le caractère expérimental nous avait d'abord échappé. La position extérieure qu'il adopte confère à l'ensemble de ce qui est narré le caractère dépassionné, presque trivial, d'une manipulation en laboratoire, de même que le protocole d'observation minutieuse, pas à pas, des événements tels qu'ils se déploient dans le temps et dans l'espace. Pour autant, cette nouvelle version des faits peine à s'imposer comme vérité de ce qui s'est passé. La révision proposée par Jove se heurte à la résistance du lecteur, à sa réticence à revoir ainsi intégralement sa lecture de la relation entre Stella et Alice. Elle trouve également un obstacle dans la confiance très limitée qu'on peut apporter au protagoniste et à sa compréhension des faits : dans la mesure où lui-même convient avoir joué à l'apprenti sorcier, et que sa posture de scientifique semble avant tout destinée à prévenir de possibles accusations de voyeurisme, la fiabilité de ses notations et de ses observations sont nettement sujettes à caution. Ainsi nous sommes dessaisis de notre première lecture, mais incapables de lui substituer simplement une séquence d'images nouvelle. La révision est littéralement nouveau visionnage, mais sans qu'une interprétation s'impose.

Engageant un travail de révision constant, *Time's Arrow* nous plonge également dans un univers où revoir n'est jamais corriger, mais où le processus nécessaire de retour sur ce qui vient d'être vu produit une temporalité en suspens. Dans son inversion de la chronologie, l'ensemble de la narration pourrait se lire comme une tentative de révision – ou comme acte révisionniste,

suivant le degré d'intention qu'on veut attribuer à la conscience du personnage lorsqu'elle se sépare en deux à l'instant de la mort. Cependant l'effet qui domine la lecture est plutôt celui d'une mise en tension systématique entre deux temporalités concurrentes. Pris dans une expérience du temps que nous ne pouvons partager avec le narrateur, nous nous trouvons coincés entre deux configurations de ce qui nous est présenté. Notre appréhension du texte procède d'une vision-palindrome¹ – le nom de la figure apparaît dans les premières pages du roman, et saisit le principe à l'œuvre dans l'écriture du récit. Il ne s'agit en effet pas de voir une version des événements : sortant le temps de ses gonds, le point de vue produit une image double, la vie de Tod hantant en négatif, comme un fantôme, le récit inversé qu'en fait le narrateur. Une inversion simplement spatiale pourrait être compensée – des expériences neurologiques ont démontré la capacité du cerveau à rectifier l'impression provoquée par le port de lunettes à miroirs inversant haut et bas². Mais le vertige créé par les deux chronologies concurrentes de *Time's Arrow* ne peut être neurologiquement rectifié : encore et encore, il nous fait achopper. La tension palindromique qui anime la lecture trouve à se déployer, en particulier, dans l'aspect de la narration écrite. Malgré le rôle joué par la référence filmique pour expliciter le fonctionnement de l'inversion, le fonctionnement narratif du roman présente une différence fondamentale avec le cinéma, en ce que l'écrit implique en soi un rappel constant d'une temporalité autre, de l'autre direction que pointe la flèche du temps³. Les choses ne défilant pas pour nous sur un écran, nous sommes forcés d'adopter le détour du médium écrit, qui empêche le défilement linéaire simple – quoique inversé – du récit.

L'écrit occupe une place privilégiée dans l'univers visuel du narrateur, qui semble trouver dans le sens de lecture du japonais ou de l'hébreu une direction familière et opposée à celle qu'adopte Tod : « [Mikio] reads the way I read—or would read, if I ever got the chance. He turns the pages from right to left. ... Observant Jews, I've noticed, read this way too' » (*TA*, 51). Dans cette ouverture vers un sens contraire, il semble trouver une stabilité qui nous échappe ; pour nous la collision de l'inscription et de la narration menace sans cesse de défaire le sens, au-delà de la réserve émise par le narrateur quand il affirme : « Apart from words denoting motion or

¹ Pour une analyse de la façon dont le palindrome travaille la narration et le style de *Time's Arrow*, voir Michel Morel, « *Time's Arrow* ou le récit palindrome », in *Jeux d'écriture : Le Roman britannique contemporain*, Cahiers Charles V, n°18, 1995, p. 45-63.

² Dès le début des années 1930, Theodor Erismann et Ivo Kohler commencèrent à réaliser des expériences en ce sens au département de psychologie de l'université d'Innsbruck. Leur recherche fut notamment documentée sous la forme d'un film intitulé « Die Umkehrbrille und das Aufrechte Sehen » (1950, en anglais, « The Reversing Glasses and the Upright Vision »), disponible en ligne : www.youtube.com/watch?v=jKUVpBJalNQ (consulté le 13 août 2016). La réalisation du film présente des questions intéressantes et qui font l'objet d'un commentaire sous forme de cartouches : en effet lorsque l'image se « redresse », c'est par un effet cérébral que la caméra ne saurait reproduire d'elle-même. Le deuxième renversement de l'image correspond alors à une approximation de ce qui est vécu par le sujet malgré son appareillage optique renversant haut et bas.

³ Dans son article sur *Time's Arrow*, Richard Menke voit un rappel de la « thermodynamique de l'histoire » dans le fait que le récit lui-même ne peut s'inscrire à l'envers (« Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis's *Time's Arrow* », *op. cit.*).

process, which always have me reaching for my inverted commas ('give', 'fall', 'eat', 'defecate'), the written language makes plain sense, unlike the spoken » (*TA*, 17). Si le choix narratif met effectivement en suspens, entre guillemets, tous les termes qui impliquent un défilement du temps, il met également pour nous sous rature, en même temps que les lois physiques qui font notre commune mesure humaine, les concepts de violence, de morale, de liberté, les notions de médecine et de soin. Pour nous la langue écrite présente au contraire une résistance : elle nous rappelle sa propre séquentialité. C'est notamment ce que manifestent l'ensemble des dialogues, qui impliquent parfois de remonter de plusieurs pages dans la lecture pour un parcours inversé des répliques. Ce travail de double lecture est appréhendé sous son aspect comique lorsqu'il nous amène à constater l'inanité des conversations amoureuses menées par Tod. Nous offrant un aperçu, le narrateur nous présente la séquence suivante :

'Don't go – please.'
 'Good bye, Tod.'
 'Don't go.'
 'It's no good.'
 'Please.'
 'There's no future for us.'
 'Elsa,' he says, or Rosemary or Juanita or Betty-Jean. 'You're very special to me.'
 'Like hell.'
 'But I love you.'
 'I can't look you in the eye.' (*TA*, 60)

Rôdés, à ce stade du récit, à ces dialogues renversés, nous constatons ici que la deuxième lecture des répliques produit à peu près la même impression que la première. Comme l'interlocutrice elle-même, ce que fait remarquer l'écart ironique entre le commentaire du narrateur et les assurances de Tod, les répliques semblent interchangeables. C'est d'ailleurs un sentiment qui nous est immédiatement confirmé : « I have noticed in the past, of course, that most conversations would make much better sense if you ran them backwards. But with this man-woman stuff, you could run them any way you liked – and still get no further forward » (*TA*, 60). Si elle peut nous faire sourire, cette conclusion qui rejoint la nôtre ne produit qu'une satisfaction très limitée : outre qu'elle nous ôte la gloire déjà relative d'avoir constaté l'absurdité de la situation par nous-mêmes, la remarque du narrateur pointe avant tout un résultat frustrant : pris entre deux sens, on n'avance ni dans l'un ni dans l'autre, la vacuité de l'échange n'étant pas le moins du monde perturbée par notre changement de direction.

L'enjeu qui se dessine dans cette indifférenciation des deux directions offertes à la lecture est celui d'une temporalité qui n'offre plus de fondations stables à l'idée de progrès : une temporalité dans laquelle l'erreur ne saurait plus être rectifiée, et où l'évolution risque de se faire involution¹. Dans le chapitre narré par Jove le travail de la répétition avec variation trahit, sur le

¹ Ce danger se présente, dans *Cloud Atlas*, à l'échelle des civilisations : si le récit de Zachry apporte des

plan stylistique, l'échec du personnage à produire une version des faits qui puisse faire autorité et le blanchir. Dans le discours de l'homme qui prend ici la parole, se substituant aux deux voix féminines qui se sont jusque là partagé le récit, il nous est donné de voir l'envers non seulement de l'histoire elle-même, mais du personnage Jove, lorsque ce porte-parole de la rationalité et de la maîtrise scientifique des phénomènes tente de rejeter la responsabilité de sa folie anthropophage sur sa victime. Dans son effort de justification, le retour systématique de certains motifs et expressions contribue à déstabiliser le sens. Le paragraphe introducteur du chapitre est répété cinq fois, et combine une pratique systématique de la correction avec une forme de répétition quasi compulsive : « I had to do it. She was dead. She was nearly dead or I would not have done it. If I had not done it she would have died anyway. I did it because I had to. What else could I have done? » (*GS*, 189). Le travail de rationalisation repose sur l'élaboration et la reprise de relations logiques qui déchargent le sujet de toute responsabilité. La locution verbale « have to », en particulier, réapparaît tout au long du chapitre, notamment pour transférer la violence de Jove vers Stella : le refrain « I had to do it » trouve par exemple une interprétation plausible dans l'écho « I had to disarm her » (*GS*, 190). Ces schémas de répétitions contribuent cependant à susciter les soupçons du lecteur. Construisant des variations sur une structure syntaxique simple, la répétition se fait épanorthose – de « she was dead » à « she was nearly dead » et « she would have died anyway ». Marquant une hésitation entre vie et mort, la correction manifeste l'instabilité cruciale du sens que le pronom neutre est censé prendre en charge et occulter tout à la fois, dans l'expression périphrastique : « do it ». Suggérant une forme de folie chez le personnage au moment même où sa responsabilité est mise en jeu, l'auto-contradiction nous laisse soupçonner une stratégie juridique – celle-là même qui permettra à Jove d'échapper à la prison pour son crime : « [He] was able to avoid criminal charges on the grounds of temporary insanity » (*GS*, 215).

Les épanorthoses jalonnent l'ensemble du chapitre, et contribuent de façon similaire à mettre en doute la santé mentale du personnage au moment même où elles semblent pointer sa responsabilité éthique face aux autres. C'est le cas lors de l'évocation du suicide d'Ishmael : « I never found out how [he killed himself]. Or maybe I have forgotten » (*GS*, 190), et à nouveau lorsque Jove nous décrit ses derniers moments avec Stella : « I wanted her to be quiet, that was all, for both our sakes, and I must have picked her up, doll-like-dead as she was, still talking, and I must have dropped her head against the swollen splitting planks, or was it her head that was

indications quant à la cyclicité de l'histoire, l'effacement progressif du temps comptable dans la culture qui est la sienne semble écarter tout espoir de tirer des leçons du passé. Dans la salle de classe, l'horloge figure comme une curiosité déjà quasi obsolète : « The greatest of 'mazements tho' was the clock, yay, the only workin' clock in the Valleys an' in hole Big I, hole Ha-Why, far as I know. [...] Abbess'd teach'd us Clock Tongue but I'd forgot it, 'cept for *O'clock an' Half Past*. I mem'ry Abbess sayin', *Civ'lize needs time, an' if we let this clock die, time'll die too, an' then how can we bring back the Civ'lized Days as it was b'fore the Fall?* » (*CA*, 257).

swollen and splitting? » (*GS*, 195). Le flot de paroles attribué à Stella engage à réévaluer les descriptions de son corps « sans vie » – « nearly dead », « doll-like-dead » –, à un moment où la correction et le doute qu'elle soulève manifestent une forme de confusion visuelle, Jove associant la tête de sa femme et les planches sur lesquelles elle se cogne¹. L'apparition du modal « must », qui remplace l'utilisation récurrente de « have to », décale ici l'appréhension de l'action vers une valeur épistémique : l'impératif pratique ou l'obligation indépendante de sa volonté laissent place au doute quant à la nature de l'action. Devant l'impossibilité de défaire la faute, la compulsion de répétition et de correction s'apparente à un vain effort révisionniste. À l'échelle du chapitre, la répétition verbatim de ces quelques lignes montre que son propre discours échappe au personnage, et échoue à produire la correction recherchée. De même, l'usage récurrent de catégories destinées à démontrer l'incapacité mentale de Stella et de sa famille contraste avec ce bégaiement du discours. Le raisonnement devient refrain sans queue ni tête, et lorsque, juste avant sa dernière occurrence, nous apprenons ce que recouvrait la périphrase « do it », la folie meurtrière semble constituer le pendant logique d'une parole qui tourne à vide dans sa tentative de défaire ce qui ne peut l'être. Ainsi l'accumulation révèle le travail entropique du temps, qui n'éclaire pas le sens mais l'obscurcit, et ne nous offre un aperçu de ce qui s'est passé qu'en suggérant la folie et le doute.

À la lecture de la confession de Jove – « I made the mistake [...] I won't make that mistake again », (*GS*, 193) –, un lien s'établit entre l'erreur qu'il reconnaît et se promet de ne plus commettre – erreur qui a consisté à mettre en contact Alice et Stella, à lancer l'« expérience » sans prévoir qu'elle lui échapperait – et la faute irréparable, trahie par un discours d'auto-justification. L'incapacité à réparer l'erreur de jugement présente un enjeu moral majeur, selon une équation déjà contenue dans l'idée même de progrès. Dans *Time's Arrow*, un enjeu similaire se dessine autour du terme « mistake », à un moment de la narration où l'erreur linguistique incorrigible en vient à signaler la persistance de la faute éthique. Au lieu d'effacer la culpabilité du personnage, et de corriger l'erreur, l'inversion du temps lance un mouvement involutif qui, culminant dans la régression du narrateur à un stade infantile, achève de saper le schéma narratif de l'apprentissage, et le lien métaphorique entre le progrès initiatique et la substitution de la lumière à l'obscurité. L'ambivalence de ce processus d'illumination apparaissait dès la première phrase, où il était explicité par l'adverbe « forward » – « I moved forward, out of the blackest sleep » (*TA*, 11) – avant que la logique renversée de la narration et son trajet involutif nous amènent à relire cette ouverture comme un mouvement de retrait vers l'ombre et vers la mort². A

¹ D'autres formes d'hallucination, visuelle et auditive, préfigurent l'acte anthropophage : « The moon was bladed. The wash of the sea on the boat had the sound of my mother's ham slicer, the swish, swish of the keen edge through the easy pink » (*GS*, 195).

² C'est là un schéma que l'on voit se reproduire. Le déménagement du personnage, notamment, est précédé d'un long processus de destruction et de disparition de la lumière : « He did a real blitz on the electrics. He took me

l'autre extrémité du récit, alors que la logique révisionniste de l'inversion nous est clairement apparue dans le remontage du temps passé à Auschwitz, le mouvement rétrograde de la chronologie ramène le narrateur à un âge où le discours cède la place au babillage. Désapprenant ensemble le sensible et la langue, le narrateur voit s'espacer les moments où sa conscience et son discours trouveraient à se loger dans une métaphore lumineuse : « Soon I'll be born too. This terraced house will be my birthplace. It's a pretty tense situation, I suppose, but I don't let it get me down. In fact my lucid intervals are increasingly brief and rare » (*TA*, 170). La narration résiste pourtant à ce mouvement de régression, de plongée vers l'obscurité très concrètement associée ici à l'intérieur du ventre maternel : « I must make one last effort to be lucid, to be clear » (*TA*, 172). L'échec de ces tentatives s'illustre par le détricotage de la langue, et la multiplication de ces « fautes » que le narrateur n'arrive plus à corriger : « Wait. Mistake here. Mistake. Category ... We brang. We putten. We brang, we putten, their own selves we taken all away. [...] Mistake. Mistake. We brang, we putten » (*TA*, 172-173). La multiplication des erreurs se mêle à la tentative par le narrateur de calmer les scrupules qui commencent à le hanter, invalidant a posteriori la satisfaction produite par le projet démiurgique des camps :

We brang, we putten, their own selves we taken all away. Why so many children and babies? What got into us. Why so many? We were cruel: the children weren't even going to be here for very long. I choiced it, didn't I? Why? Because babies are fat? ... But now we're away, [...] lurching each second between joy and horror, our mind full of nonsensical objections to nonsensical premisses, and ignorant and innocent, never having known anyone, even Irene, even Rosa, even Herta, even the Jews and the others I made. (*TA*, 171)

Plus haut, le fait qu'on ne mangeait pas les poussins mais les canards était justifié par une formule qui fournissait à ce dernier chapitre un titre passablement mystérieux : « Because ducks are fat » (*TA*, 171). Dans les raccourcis d'une logique enfantine selon laquelle les bébés, comme les canards, seraient à croquer (« Because babies are fat? »), une cruauté se dessine qui entache rétrospectivement le processus de création jusqu'ici célébré par le narrateur. L'entreprise démiurgique se trouve brutalement réévaluée : « Why so many children and babies? [...] We were cruel ». Par une symétrie perceptible à l'approche imminente de sa propre « naissance », la production de bébés destinés à disparaître très vite (« the children weren't even going to be here for very long ») signale soudain pour le narrateur une malice délibérée, aussi inexcusable que s'il avait effectivement tué les nouveaux-nés, et qui fait déraiser la langue : « I choiced it, didn't I? » L'affirmation de l'innocence (« ignorant and innocent, never having known anyone ») est d'autant plus sujette à caution que sous couvert de faire disparaître ceux qui ont composé l'univers du narrateur (« even Irene, even Rosa, even Herta... »), elle les reconvoque sur la page.

down for many terrible half-hours beneath the floorboards [...] the platonic darknes of his underworld became a figure for out nightlife, candle-lit, torchbeam-pierced ; our old existence I came to picture as a boundless cathedral of light » (*TA*, 69).

L'ambiguïté du pouvoir conféré à la voix narrative se rapproche ainsi de celle qui s'associait à l'entreprise démiurgique : Rosa et les autres sont suivies de « the Jews and the others I made ». Ainsi la régression temporelle n'efface pas la faute – bien au contraire, le narrateur en est plus tourmenté à mesure que ses facultés s'étiolent. L'erreur de langue, impossible à revoir dans la mesure où le bébé désapprend à parler, fait rejaillir le sentiment de la faute éthique, dans un mouvement de retour où le temps n'intervient plus comme principe de séquentialité, mais pour penser le suspens, la durée bien trop longue qui précédait la réunion des familles dans les camps :

What finally concerns me are questions of time: certain durations. Even as things stood the Jews were made to wait too long [...] The Jews were made to wait too long in summer meadows under racing skies, where families were often united by procedures that involved too much suspense, with children running this way and that and stopping still with their hands raised like claws, searching, and babies on the ground every few yards in shawls, crying, with no parents readily available, for much too long... (TA, 172)

Au cours de la narration, les différentes occurrences de l'expression « wrong in time » suggéraient que le temps, ayant pris en charge l'adjectif axiologique, promettait d'effacer ce que les actions du narrateur avaient de lien avec le mal. L'inversion de l'ontogenèse ramenant le narrateur à un stade pré-symbolique, où l'inscription dans le langage même se dissout, la vision prématurée du nouveau-né et sa grammaire défaillante rétablissent une temporalité qui nous confrontent à l'irréparable :

Myself. Mistake. Mistake. We brang, we putten. Look! Beyond, before the slope of pine, the lady archers are gathering with their targets and bows. Above, a failing-vision kind of light, with the sky fighting down its nausea. Its many nuances of nausea. When Odilo closes his eyes I see an arrow fly – but wrongly. Point-first. Oh no, but then ... We're away once more, over the field. Odilo Unverdorben and his eager heart. And I within, who came at the wrong time – either too soon, or after it was all too late. (TA, 173)

La nausée prête au ciel, et à sa lumière, l'abjection qui ne saurait plus s'exprimer dans le discours mais que produit en dernière instance l'intuition d'une temporalité non inversée. S'appliquant au trajet de flèches, l'adverbe « wrongly » défait l'expression qui désignait jusqu'ici le dispositif narratif, « wrong in time », et rétablit les lois de séquentialité que nous connaissons. Réapparaissant dans cette dernière phrase, alors que le jugement sur ce qui est arrivé trop tôt ou trop tard fait écho à l'attente trop longue des familles déportées, l'adjectif confirme à nouveau le glissement de l'incorrigible linguistique à l'irréparable pragmatique et éthique : si le narrateur est arrivé au mauvais moment, « at the wrong time », c'est que sa présence nous condamnait, depuis le début, à revoir sans pouvoir réviser.

En inscrivant l'entropie du sens dans l'inversion de l'ontogenèse individuelle, la fin de *Time's Arrow* fait allusion aux conséquences qu'ont eues sur le statut privilégié du voir le

développement des connaissances relatives à la physiologie de la vision. Ainsi l'incapacité à réviser l'erreur, ou à donner sens ici à une expérience qui dépasse le sujet – ne serait-ce que par mauvaise foi –, est directement liée à la régression du personnage à un stade infantile dans lequel la langue, par définition, s'absente, mais où l'expérience des sens elle-même retrouve l'état de désorganisation qui caractérise les premiers moments de la vie. En ce sens Amis manifeste une conscience particulière de l'état de nos connaissances quant au voir, et pointe la pertinence de cet état du savoir pour repenser, dans la fiction, les enjeux épistémologiques de l'expérience empirique de la vision.

II. B. 3. Les sciences expérimentales contre l'expérience ? Du point aveugle au trou noir, le fond invisible de la visibilité

Nous reconduisant à un stade pré-mature¹ de développement, la narration de *Time's Arrow* nous rappelle à l'imperfection réelle du système sensoriel sur lequel se fondent les systèmes de pensée oculocentriques². Si la figure du nouveau-né laisserait espérer, pour tout être soustrait à la temporalité du roman, la formation progressive de l'expérience, cet intérêt pour la condition physiologique du sujet, et ce qu'elle implique quant à la perception visuelle et aux formes du savoir, traverse plus largement la fiction contemporaine britannique. Le point ultime de la dissociation entre perception visuelle et connaissance est atteint lorsque l'étude des sens par la physiologie, puis par les neurosciences, amène à remettre en question non la pertinence de la preuve sensible, mais le processus perceptif lui-même. Alors que les développements technologiques nous offrent une connaissance toujours plus approfondie du système cérébral, nous sommes contraints de rompre avec l'idée empiriste d'une appréhension critique des impressions déployées dans le temps. Au-delà d'une erreur qui toucherait l'interprétation de ces impressions, il nous faut envisager le moment où le siège même de l'entendement, au lieu de corriger le défaut des sens, en vient à produire ses propres fantasmagories³. L'hallucination

¹ Dans sa conférence sur le stade du miroir, Lacan rappelle cette « prématurité spécifique de la naissance chez l'homme » (« Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je... », *op. cit.*, p. 96). Simon Ings consacre à la dimension spécifiquement visuelle de cette prématurité l'introduction de son livre *A History of Seeing* (*op. cit.*), où il suit pas à pas, dès avant la naissance, la formation des yeux et du regard de sa fille Natalie.

² L'importance du système sensoriel se conçoit aisément dans le cas des philosophies empiristes, mais vaut aussi pour la tradition rationaliste à laquelle contribue l'œuvre de Descartes : dans la *Dioptrique*, ce dernier travaillait bien à partir de l'œil voyant, dont la structure a d'ailleurs inspiré celui le dispositif de la camera obscura.

³ C'est là le prolongement des enjeux qui se posaient avec ce que Jonathan Crary décrit comme le démontage de la camera obscura et de l'ordre qu'elle instaurait entre intérieur et extérieur. Au début de la *Farbenlehre* (1810), Goethe proposait de fermer l'ouverture de l'appareil pour s'intéresser aux couleurs physiologiques qui persistaient à l'intérieur ; la question de la persistance rétinienne impliquait qu'on étudie des taches de couleurs produites par l'œil lui-même, et non par le fait d'une impression du monde sur le sujet. Le corps génère ainsi, dans toute sa contingence et son idiosyncrasie, le spectre d'autres couleurs, et produisait sa propre expérience optique, impossible à expliquer dans le cadre des théories précédentes. L'interdépendance de l'approche physiologique et de la critique romantique d'un empirisme jugé trop simple semble anticiper l'intérêt de la fiction contemporaine pour les neurosciences, et pour les défis qu'elles posent à une conception de la perception supposant un rapport simple entre sujet et objet – notamment lorsqu'elles s'intéressent à la production d'impressions hallucinatoires par le système nerveux lui-même. L'hallucination est en effet un moment privilégié

présente ainsi la fin logique d'un processus par lequel, le cerveau s'étant mis à mentir malgré le sujet, tout espoir de distance cognitive déployée dans l'espace ou dans le temps s'évanouit, et le voir est irrémédiablement perdu comme lieu de savoir.

Dans les romans contemporains qui tentent de l'appréhender, l'anxiété suscitée par cette possibilité, pour le siège de l'esprit critique lui-même, de trahir le sujet et de le plonger dans une illusion indépassable, est associée à la façon dont les sciences expérimentales nous conduisent jusqu'aux confins de la visibilité, dans des champs dont les connaissances sur le voir ne confirment plus mais infirment la supériorité épistémique de ce sens. C'est dans ce contexte qu'il faut interpréter l'intérêt des récits de fiction contemporains pour les analyses de la vision par la physiologie ou les neurosciences contemporaines¹, qui tendent à démontrer l'instabilité et l'incomplétude de ce que nous voyons, et à pointer le rôle important joué par le cerveau pour compenser, plutôt que corriger, le caractère lacunaire et discontinu du matériau perceptuel. C'est également sur ces prémisses mettant en doute la pertinence de l'expérience sensible pour le savoir que la fiction semble se focaliser lorsqu'elle évoque les sciences contemporaines de la lumière. Du modèle d'espace-temps développé par la théorie de la relativité à la redéfinition électro-magnétique de la lumière comme un phénomène majoritairement invisible, les sciences physiques du XX^e siècle sont amenées à réorienter leur travail d'« observation » vers des pratiques en rupture avec l'intuition sensible², et des objets qui, précisément, ne peuvent être vus³. Ainsi dans son ouvrage *Bonnes nouvelles des étoiles*⁴ l'astrophysicien Jean-Pierre Luminet nous rappelle que depuis l'une des avancées les plus marquantes du tournant du siècle dernier, à savoir la découverte par Maxwell des phénomènes électromagnétiques, l'usage du terme « lumière » pour désigner la lumière visible relève d'un abus de langage⁵ : la lumière perceptible par notre

de la narration non fiable, des cauchemars et hallucinations qui affectent les personnages de *Cloud Atlas*, *Gut Symmetries* et *Clear*, à l'aberration cognitive qui offre la prémisse narrative de *Time's Arrow*.

¹ Les éléments de continuité entre les deux champs sont multiples – dans leur étude de la perception les physiologues se sont intéressés à de nombreux phénomènes manifestant l'implication du système nerveux dans l'expérience sensorielle, qui s'inscrivent également dans le champ d'expertise des neurosciences.

² Comme Alice le rappelle sans cesse dans *Gut Symmetries*, les intuitions ouvertes par les sciences nouvelles entrent systématiquement en contradiction avec l'expérience telle qu'elle se vit à notre échelle. Elles proposent des aberrations au regard du « sens commun » : « If we knew how to manipulate space-time as space-time manipulates itself the illusion of our single linear lives would collapse. [...] I play with these things to free myself from common sense, which tells me, not least, that I experience the earth as flat and my father as dead » (GS, 160).

³ Dans *Harvest of the Sixties* (op. cit.), Patricia Waugh rappelait déjà les conséquences pour la fiction contemporaine du changement de paradigme introduit dans la perception de l'univers physique au début du XX^e siècle. Elle évoquait l'éloignement que la théorie de la relativité comme la physique quantique impliquaient par rapport au sens commun, et la façon dont la réalité physique semblait repoussée dans des retranchements invisibles : « nature becomes the flickering pictures of our relation to what cannot be seen or even imagined » (ibid, p. 196). Répondant aux nouvelles sciences physiques en rupture avec l'ordre immuable du monde newtonien, conservé malgré la révolution darwinienne elle-même, la représentation s'ouvrait à l'univers des quantas, des cordes et du chaos, et devait se construire malgré la certitude d'une discontinuité radicale entre ce qui peut être visualisé et ce qui est théoriquement possible.

⁴ Jean-Pierre Luminet et Elisa Brune, *Bonnes nouvelles des étoiles* (Paris, Odile Jacob, 2009).

⁵ Ibid., p. 20 sq.

rétine ne correspond qu'à une portion très petite du spectre lumineux. Les progrès techniques majeurs du XX^e siècle ont ainsi consisté à inventer des outillages propres à détecter des rayonnements aux fréquences inférieures ou supérieures à celles que perçoit notre appareil sensoriel, de sorte qu'« À l'heure actuelle, 90 % de l'information recueillie sur le ciel provient des "télescopes de l'invisible" »¹.

Dans les observations astrophysiques comme dans celles des études neurologiques, la vérité scientifique qu'il s'agit de dévoiler n'étant ainsi plus jamais susceptible d'*apparaître* dans le champ de vision du sujet perceptif, les théories contemporaines de la lumière comme de la vision semblent inviter la fiction à repenser le voir à partir de ce qui fait le fonds invisible de toute visibilité – du point aveugle au trou noir.

II. B. 3. a. Points aveugles

Lorsqu'il évoque la remise en question par les physiologues du modèle optique longtemps adopté pour penser le fonctionnement de l'œil, Jonathan Crary souligne le rôle qu'a joué dans ce cadre la découverte d'un point aveugle à l'attache du nerf optique et de la rétine. Pour Crary, le point aveugle devient une réponse emblématique à l'aperture transparente qui produisait l'image en perspective linéaire : « unlike the illuminating aperture of the camera obscura, the point separating the eye and brain [of the observer] was irrevocably dark and opaque »². Explorer le fonctionnement neurologique de la vision, ce serait ainsi admettre avant tout que le lieu même où elle se construit, le lieu qui permet la conversion de l'impression sensible en données traitables par le système nerveux, est un lieu aveugle. C'est bien sur une telle prémisse que semble se construire l'économie des regards dans *Clear*. Ainsi Blaine catalyse l'univers visuel du récit, mais constitue aussi un point aveugle de la narration. Sa perspective ne nous est jamais donnée à partager – on se souvient qu'Aphra était contrainte d'imaginer ce qu'il voyait, le contenu de ses rêves et de ses hallucinations – : il est à la fois la conscience centrale de la performance et un point de vue explicitement dérobé aux spectateurs et au lecteur. Sa visibilité même devient problématique, dans la mesure où les descriptions en font de plus en plus un objet noir, qui absorberait la lumière plutôt qu'il n'en produirait. Assez tôt les conversations évoquent son style « à la rabbin », code vestimentaire essentiellement lié au choix systématique de la couleur noire : « black clothes, black hat » (C, 82). En l'absence d'allusion précise à son accoutrement pendant la performance, c'est cette image qui domine pour nous, et qui est confirmée par l'intervention récurrente pour le décrire des adjectifs « dark » et « black » - de « dark blob » (C, 96 et 156) à « black shadow » (C, 339). Les seules indications véritablement précises quant à son apparence

¹ Luminet, *Bonnes nouvelles des étoiles*, op. cit., p. 21.

² Crary, *Techniques of the Observer*, op. cit., p. 75.

contribuent également à l'associer à cette non-couleur, de plus en plus. S'il était d'emblée un homme au teint mat et aux cheveux noirs : « a coffee-coloured, black-haired man » (C, 307), le temps de la performance accentue encore ces traits physiques, fonçant la couleur de sa peau et couvrant son visage d'une barbe – au point qu'il semble l'associer à une communauté « noire » à laquelle il n'appartient pas au départ¹. Adair constate : « he's starting – with the dark skin, the beard growth and everything – to look a tad, well, like an *Arab* » (C, 62), et pour Solomon cela ne fait pas de doute : ce que l'inventeur de la « street magic » désire, c'est s'intégrer à une culture « black » –

Blaine doesn't want to be Christ, he wants to be black [...] he wants to be a brother [...] He wants to be the stranger in the room, the "unknown quantity". He wants to be the mystery, the alien, the refugee... Because that's what blackness denotes in this country, *and* in America, for that matter. (C, 46)

Tout se passe comme si Blaine créait un trou dans le paysage visuel et épistémique des londoniens, un lieu d'opacité absolue qui sollicite et focalise le regard du public pour mieux interroger ses conditions d'existence, son ambition et sa capacité ou son incapacité à comprendre ce qui lui est présenté. Il donne ainsi dans le roman une forme nouvelle, dégagée de l'instance individuelle et psychologique du personnage², aux explorations narratologiques du point de vue et de ses angles morts. Le témoignage de narrateurs-focalisateurs non fiables contribuait bel et bien à rappeler au lecteur le point aveugle qui précède toute vision personnelle³ ; le cas de Blaine

¹ Les critères physiques et sociologiques susceptibles d'identifier une personne comme « noire » diffèrent d'un pays à l'autre et au sein des communautés elles-mêmes, ainsi qu'en fonction de l'histoire coloniale et migratoire de chaque culture. C'est ce que rappelle Amin Maalouf dans *Les Identités meurtrières* (Paris, Grasset, 1998) : « S'agissant de la couleur, on pourrait formuler une remarque similaire. Naître noir à New York, à Lagos ou à Pretoria n'a pas la même signification, on pourrait presque dire qu'il ne s'agit pas de la même couleur, du point de vue identitaire. Pour un enfant qui voit le jour au Nigeria, l'élément le plus déterminant pour son identité n'est pas d'être noir plutôt que blanc, mais d'être yoruba, plutôt que haoussa. En Afrique du Sud, être noir ou blanc demeure un élément significatif de l'identité ; mais l'appartenance ethnique est moins significative. Aux États-Unis, descendre d'un ancêtre yoruba plutôt que haoussa est parfaitement indifférent ; c'est surtout chez les Blancs – italiens, irlandais – que l'origine ethnique est déterminante pour l'identité. Par ailleurs, une personne qui aurait parmi ses ancêtres à la fois des Blancs et des Noirs serait considérée comme "noire" aux États-Unis, alors qu'en Afrique du Sud elle serait considérée comme "métisse" » (p. 33-34). Le statut de Blaine, artiste américain réalisant une performance au cœur de la capitale britannique, rend cette identification d'emblée problématique. Par ses parents, le prestidigitateur combine des ascendances porto-ricaine, italienne et russe. Mais son apparence physique et son rapport à ces origines amènent les personnages à établir des liens entre lui et des populations qu'on identifierait plus couramment comme « noires ». Ces questions, et la façon dont Blaine remet en cause tout partage clair entre couleurs, feront l'objet d'une analyse plus approfondie dans la suite de ce travail : voir chapitre 3, « Revendiquer un droit de regard : Impertinence et émancipation ».

² La création d'un tel effet de regard, visant à remettre en cause le « tain », l'envers invisible du point de vue, reste ancrée dans une instance psychologique dans les cas où elle est prise en charge par une narration et une focalisation non fiables.

³ C'est notamment le cas dans *Cloud Atlas*, quand la narration présente sur le même plan logique la perception erronée d'un protagoniste, puis sa correction : avant cette rectification, l'erreur est prise par le lecteur pour argent comptant. Voir, après la chute d'Adam dans un cratère, l'absence de solution de continuité entre la veille et le rêve, les deux étant présentés sur le même plan syntaxique, puis en une seule phrase : « The impact knocked my senses out of me. Amid nebulous quilts & summery pillows I lay, in a bedroom in San Francisco similar to my own. A dwarfish servant said, 'You're a very silly boy, Adam.' Tilda & Jackson entered, but when I voiced my jubilation not English but the guttural barks of an Indian race burst from my mouth! My wife & son were shamed by me & mounted a carriage. I gave chase, striving to rectify this misunderstanding, but the carriage dwindled into the fleeing distance until I awoke in bosky twilight & a silence, booming & eternal » (CA, 19-20).

tend cependant à prouver que ce tain opaque de la visibilité, jamais accessible à l'élucidation, n'est pas seulement un effet de point de vue, mais est produit par le dispositif visuel lui-même. Ainsi la place de Blaine dans la narration trouve une image symétrique, à petite échelle, dans le scotome qui troue le champ de vision d'Aphra lors de sa première apparition. Au cœur de la rencontre entre les deux protagonistes, on trouve un défaut neurologique qui empêche Aphra de voir ce qu'elle regarde, et substitue au centre du champ de vision un point noir qui absorbe l'image : « 'Can't see ...', she keeps mumbling, '... the infernal dot.' (She has a dot, a black dot, right in the middle of her field of vision. I believe this phenomenon is fairly common with certain, particularly malicious brands of migraine) » (C, 31). D'un bout à l'autre, *Clear* s'emploie ainsi à faire apparaître dans le champ de vision qu'il construit pour nous le cœur invisible, insaisissable pour l'œil, de toute visibilité.

II. B. 3. b. Trous noirs – le nouvel esprit scientifique¹ selon Jeanette Winterson

Chez Barker, le travail de l'invisible au cœur du visible s'appréhende par le biais de la référence au fonctionnement organique de la perception, le système nerveux composant pour nous des images fondées sur des points aveugles, qu'elles servent normalement à compenser et occulter. Pointée par les analyses scientifiques de la vision, cette solidarité du visible et de son envers joue également un rôle primordial pour l'étude de la lumière telle qu'elle se conçoit dans le cadre des théories physiques contemporaines. Dans *Bonnes nouvelles des étoiles*, Jean-Pierre Luminet présente comme un « changement de vision »² le trajet qui mène du modèle newtonien, agencé autour de la théorie de la gravitation, à celui de la relativité générale chez Einstein. L'idée d'un changement de vision paraît d'autant plus pertinente, dans le compte-rendu qu'en offre l'astrophysicien, du fait de l'attention que la recherche fondée sur la relativité générale prête à des objets qui dissimulent, absorbent, et jouent avec la lumière³ au lieu de nous la restituer selon

Plus tard, à la suite d'une explosion : « Luisa tries to pull herself away but her right leg has been blown off. She opens her mouth to scream, but the horror passes, her leg is just jammed under her unconscious Chinese escort » (CA, 439).

¹ Gaston Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique* (1934, Paris, PUF, 2013).

² Luminet, *Bonnes nouvelles des étoiles*, op. cit., p. 158. Il s'agit là de ce que Kuhn désignait comme un changement de paradigme. Si ce dernier associait déjà le concept de paradigme à une façon de voir et de représenter le monde, l'idée d'une nouvelle « vision » prend tout son sens dans le propos de Luminet, qui pointe l'implication dans ces transformations fondamentales de ce qui jusqu'ici a fait l'essentiel de notre univers visible – la lumière, mais aussi la géométrie qui gouverne les phénomènes optiques de réflexion et réfraction, ainsi que la représentation en perspective.

³ Luminet évoque le rôle joué, dans la recherche actuelle, par des illusions d'optiques qui manifestent l'action d'objets eux-mêmes inobservables, et confirment la courbure de l'espace-temps. Les corps très massifs courbant l'espace, ils dévient la lumière par les objets situés dans leur arrière-plan et la rabattent sur nous : en nous provenant selon des angles différents cette dernière a l'air de provenir de plusieurs sources – car nos yeux croyant ce qu'ils voient, ils placent les choses dans la direction des rayons lumineux : « la masse [...] joue le rôle d'une lentille convergente et crée une illusion d'optique qu'on appelle mirage gravitationnel » (*Bonnes nouvelles des étoiles*, op. cit., p. 229). Une galaxie peut ainsi se comporter comme une lentille gravitationnelle, en répartissant autour d'elle les images d'une galaxie qu'elle nous devrait en fait nous cacher. Dans une configuration parfaitement symétrique (la galaxie-lentille constituant une sphère parfaite), on verrait un anneau de lumière entourer la lentille : c'est ce qu'on appelle un « anneau d'Einstein », « Einstein's ring » en anglais – il

ce qu'on pourrait attendre en optique classique – d'après Luminet « Les télescopes les plus puissants nous offrent chaque jour des images criblées d'effets de pliure des rayons lumineux. Il faut se rendre à l'évidence : le ciel est un champ de mirages »¹. L'astrophysicien nous rappelle le rôle déterminant joué dans la vérification des hypothèses formulées par Einstein par des observations expérimentales centrées sur l'éclipse solaire totale de 1919². Plus généralement, il pointe la façon dont les progrès majeurs dans le champ de l'astrophysique, ces cinquante dernières années, sont associés dans les années 1930 à la conceptualisation³, mais surtout à partir des années 1970 à la découverte et à l'observation – quoique ces mots posent problème dans ce contexte – de trous noirs⁴. Les trous noirs sont des objets tellement denses qu'il faudrait pour leur échapper une vitesse supérieure à celle de la lumière. Creusant dans l'espace un puits dont aucune lumière ni aucune matière ne peut échapper, ils sont l'antithèse même du visible : « les trous noirs, en eux-mêmes, sont une tache aveugle pour tous nos dispositifs de détection »⁵. Manifestations concrètes de la façon dont les équations d'Einstein « relient la densité de matière à la courbure de l'espace-temps »⁶, ils ne se conçoivent pas seulement en corrélation directe avec l'idée d'un espace-temps élastique, mais comptent parmi les seuls objets cosmiques assez denses pour permettre la constatation expérimentale de sa courbure : « L'espace-temps est [...] courbé par la matière mais les effets de cette courbure ne commencent à devenir importants qu'au

y aurait là peut-être la synthèse cryptée de deux motifs récurrents dans *Gut Symmetries* : la référence à Einstein, et celle au *Ring* de Wagner. Parmi les objets créant des effets d'optique, Luminet mentionne également les trous noirs : dans leur voisinage, la déviation des rayons lumineux est très forte et peut créer des illusions extrêmes : « les pliures de fourchettes n'existent probablement pas, mais le trou noir est un grand plieur de lumière » (*ibid.*, p. 173).

¹ *Ibid.*, p. 231.

² Selon les hypothèses de la relativité générale, la trajectoire des corps, mais aussi celle des rayons lumineux, devait être déviée par la présence d'objets de grande masse. Une façon de le vérifier, proposée par Einstein en 1915, était de constater la façon dont la carte du ciel changerait lorsqu'un objet massif passait à l'avant-plan. Dans le cas d'observations faites depuis la Terre, ce type de configuration semblait pouvoir s'observer lorsque le Soleil, se trouvant entre nous et les étoiles, déviait la lumière de ces dernières, les faisant apparaître ainsi en décalage par rapport à leur place habituelle. La difficulté à réaliser cette observation tenait au fait que la présence du Soleil empêche, en temps normal de voir les étoiles : il fallait ainsi pouvoir « l'éteindre » pour faire la mesure, ce que permit l'éclipse totale de 1919. Pendant les quelques minutes d'obscurité offertes par la Lune, on constata que « [l]es étoiles proches du disque solaire apparaissaient plus écartées qu'elles ne l'étaient normalement, preuve que la trajectoire de leurs rayons avaient été déviée par la masse du Soleil » (*ibid.*, p. 164).

³ Luminet indique que l'idée de trou noir fut envisagée dès le XVIII^e siècle, dans le cadre de la théorie newtonienne de la gravitation. Dans ce modèle, plus la masse ou la densité d'un astre est grande, plus son champ de gravitation est fort et plus la vitesse nécessaire pour lui échapper est importante. Dès 1780, John Michell, clergyman et astronome anglais, et Pierre-Simon Laplace, avaient chacun de leur côté émis l'hypothèse qu'il pût exister des objets astronomiques tellement massifs que la vitesse d'échappée à leur surface serait égale ou supérieure à celle de la lumière. Ainsi ces astres seraient invisibles, puisque la lumière ne pourrait leur échapper. C'est dans le cadre d'une théorie très différente que ces objets hypothétiques, exhumés 150 ans plus tard, reçurent leur nom de baptême en 1968 : non plus « dark stars » (selon l'expression de Michell), mais « black holes », ou « trous noirs ».

⁴ Si elle est incontournable pour penser la gravitation aujourd'hui, la théorie de la relativité générale ne saute pas aux yeux dans la vie de tous les jours. Dans notre environnement immédiat, les champs de gravité et vitesses sont faibles, de sorte que le temps et l'espace nous apparaissent comme distincts, immuables et euclidiens (non courbés). Ainsi en apparence le monde est newtonien – la structure de l'espace-temps nous est restée cachée pendant longtemps parce que l'effet de courbure de l'espace-temps par les corps massifs est en fait très faible.

⁵ Luminet, *Bonnes nouvelles des étoiles*, op. cit., p. 175.

⁶ *Ibid.*, p. 171.

voisinage des grandes concentrations de matière, en particulier à proximité des trous noirs et autres étoiles à neutrons »¹. Des trous noirs à la matière noire et à l'énergie sombre², hypothèses avancées par la physique théorique pour rendre compte d'une structure de l'univers inexplicable d'après nos connaissances sur la matière et l'énergie observables, l'étude scientifique de la lumière, autrefois fondée sur l'optique géométrique, est repensée à partir d'objets par définition invisibles.

Les prolongements de ce « changement de vision », et les enjeux qu'il présente en particulier pour les sciences expérimentales, sont au cœur de la fascination dont *Gut Symmetries* témoigne vis-à-vis de la relativité générale, de la mécanique quantique, et de la théorie des cordes proposée comme moyen terme permettant de les rassembler³. C'est ainsi qu'Alice interprète la façon dont les sciences repoussent sans cesse les limites de ce qu'elles peuvent savoir : « We cannot talk about atoms anymore because 'atom' means indivisible. We have split it. Can we talk about reality anymore when reality means 'that which actually exists. Not counterfeit or

¹ *Ibid.*, p. 165.

² Dans ces deux cas, l'hypothèse est avancée pour rendre compte de mesures incompréhensibles sur la base de nos observations : il faut supposer la présence d'une matière et d'une énergie encore indétectées, mais dont les effets gravitationnels nous sont sensibles. Ainsi pour expliquer les vitesses de rotation des étoiles sans éclatement de la structure des galaxies, on postule une masse totale des galaxies très supérieure à la masse de matière visible : c'est « la fameuse énigme de la matière noire » (*ibid.*, p. 205). Composée de particules élémentaires d'un type encore inconnu, qui n'émettent ni n'absorbent aucun rayonnement électro-magnétique (sans quoi on les connaîtrait déjà), cette matière noire permettrait d'expliquer l'équilibre des galaxies. À l'échelle de l'univers entier, cependant, les calculs de la courbure fournissent un résultat à nouveau incompatible avec le recensement de la seule matière, même en supposant la présence de la matière « noire ». En effet si la densité d'énergie était celle que fournit ce recensement, la courbure de l'espace serait très négative – or celle que l'on mesure donne un résultat proche de zéro. On suppose ainsi qu'il existe une « énergie sombre » qui, si nous ne la connaissons pas, a des effets gravitationnels majeurs puisqu'elle contribue à la courbure de l'univers. Luminet souligne la place occupée dans la recherche par ces objets « sombres » ou « noirs » (« matière noire », « énergie sombre », sont traduits par « dark matter » et « dark energy ») : « On se trouvait déjà aux prises avec une matière qui nous est inconnue à 80 %. Maintenant, cette matière est plongée dans un bain d'énergie trois fois plus puissant qu'elle et qui nous est totalement inconnu ! » (*ibid.*, p. 249).

³ Luminet rappelle que la physique, depuis l'Antiquité, a toujours eu pour ambition d'expliquer la diversité du réel par une unité sous-jacente – Platon et Pythagore s'étaient déjà lancé ce défi, et dans l'histoire des sciences les plus grandes avancées ont pu être effectuées par la recherche d'une seule équation expliquant plusieurs phénomènes – la chute des pommes et le mouvement de la Lune, par exemple. En regroupant les phénomènes dans des descriptions uniques, les sciences physiques nouvelles en sont arrivées à les classer en quatre grands types, régis par quatre grandes forces (ou « interactions ») : la gravitation (relativiste), l'électromagnétisme, l'interaction nucléaire forte (qui assure la cohésion du noyau dans l'atome) et l'interaction nucléaire faible (qui provoque la désintégration radioactive des éléments faibles). Les théories d'unification recherchent, au lieu de quatre principes indépendants régissant les phénomènes, un seul qui les chapeaute : les quatre interactions représenteraient ainsi quatre aspects d'une même théorie fondamentale. Cette hypothèse formulée dans les années 1930 et 40 est peu à peu en train de se vérifier, pour les trois dernières interactions. Mais l'unification finale joignant la gravitation aux trois autres pose des difficultés conceptuelles : d'un côté la relativité offre une théorie purement géométrique (l'interaction gravitationnelle fonctionne en termes de courbure de l'espace-temps), et les autres interactions sont expliquées en termes quantiques, par des théories de champs où la géométrie n'intervient pas. Dans les années 80, une hypothèse avancée pour réconcilier les deux suggère que les particules ne seraient pas des masses ponctuelles mais des cordes qui vibrent, et il n'y aurait ainsi que deux catégories de particules : les cordes ouvertes et fermées, toutes les autres caractéristiques dépendant des modes vibratoires des cordes. Mais le développement de ce modèle implique de penser des espaces à 10 dimensions (ceux qu'évoque Alice dans *Gut Symmetries*), et la taille infinitésimale postulée pour les cordes ($<10^{-33}$ cm) les rend inaccessibles à l'observation. Ces tentatives de « grande unification » ne sont donc pas, en l'état, testables expérimentalement.

assumed.' What does actually exist? The universe has become a rebus » (GS, 206). Énigme visuelle, le rébus scinde l'univers qu'il désigne comme un cryptage imagé de lui-même. Il manifeste le trouble que le discours scientifique sème dans nos modèles de représentation, lorsque, rendant ses propres concepts caducs, il tend à faire réduire une forme essentielle, fondamentale, indépassable – celle de l'atome comme unité de matière – à une simple apparence. À travers l'enveloppe vide d'un mot dont l'étymologie est désormais dépassée, vidée de son sens, c'est toute la question de la distinction entre l'être et le paraître qui est posée à nouveau, dans cette réinterprétation contemporaine des phénomènes. Le glossaire initial du roman cite, parmi les éléments de son programme, le statut ontologique instable de la matière à cette échelle : « MATTER: A witticism. At sub-atomic level, that which has a tendency to exist », et les tours que cette instabilité jouent à nos sens « the subatomic joke of unstable matter » (GS, 6). La narration conçoit l'univers visible comme une manifestation très partielle des reconfigurations incessantes que connaissent les particules subatomiques. La scission entre l'ordre des phénomènes sensibles et son explication est signalée par un motif récurrent dans la bouche d'Ishmael, et auquel Alice donne son aval scientifique lors de sa première entrevue avec Stella : « She: What you see is not what you think you see. Me: Sound science » (GS, 115).

Dans le sillage des Lumières, cette contradiction entre l'être et le paraître aurait été conçue comme une invitation pour le savant à se lancer dans l'exploration critique des phénomènes¹. Si les scientifiques de *Gut Symmetries* ne peuvent plus placer tous leurs espoirs dans cette solution, c'est que leur recherche les confronte à des échelles de réalité infiniment grande – celle de l'univers – et infiniment petite – celle des particules subatomiques –, incommensurables avec l'expérience sensible, incompatibles avec les intuitions qui sous-tendent la vie à notre échelle. Il ne suffit pas, pour Alice ou Jove, de corriger par l'entendement un contenu sensible instable : il faut concevoir des états de la matière et des configurations du réel irréconciliables avec la condition du sujet empirique. En ce sens, le roman se donne pour objet essentiel le changement de paradigme autrefois décrit par Gaston Bachelard comme émergence d'un « nouvel esprit scientifique »². Dans son ouvrage de 1934, Bachelard tâche d'analyser la rupture introduite par la théorie de la relativité et la mécanique quantique dans l'histoire des sciences. Si ces sciences développées après le tournant du XX^e siècle nous offrent un monde inconnu, c'est notamment parce qu'elles prennent acte de la nécessité de rompre avec l'intuition

¹ On pense à l'affirmation célèbre de Newton : « to myself I seem to have been only like a boy playing on the seashore, and diverting myself in now and then finding a smoother pebble or a prettier shell than ordinary, whilst the great ocean of truth lay all undiscovered before me » (cité dans Sir David Brewster, *Memoirs of the Life, Writings, and Discoveries of Sir Isaac Newton*, 1855, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, vol. II, chap. 27, p. 331). L'océan de choses encore à découvrir, s'il manifestait une certaine incommensurabilité de l'inexpliqué par rapport à l'esprit humain et à ses ambitions, constituait encore un objet familier, que l'on pouvait envisager d'explorer selon une méthode empirique.

² Voir Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique* (op. cit.), en particulier l'introduction et le chapitre 1.

sensible – en particulier, avec un ordre géométrique euclidien dont les axiomes restaient fondés sur notre expérience de l'espace. Dans le premier chapitre, « Les dilemmes de la philosophie géométrique », il évoque la façon dont le XIX^e siècle voit se défaire le nœud entre physique, géométrie intuition spatiale, cette dernière n'étant plus jugée nécessaire pour fonder une science. Le nouvel esprit scientifique n'inaugure cependant pas une nouvelle ère idéaliste, dans laquelle le savoir se déploierait en rupture totale avec les phénomènes : pour Bachelard, il trouve sa pertinence dans la façon dont il renvoie dos à dos un empirisme naïf et un rationalisme abstrait¹, en faisant des mathématiques une technique de production des phénomènes². Les sciences nouvelles ne se cantonnent pas à la théorie, mais reviennent à des pratiques expérimentales, et obéissent en ce sens au paradigme épistémologique d'un réalisme « second » : les entités qu'elles décrivent sont élaborées par la théorie, n'ont rien à voir avec les objets du quotidien, mais existent pourtant autrement que comme abstractions pures, symboles sans concrétude³. Si les mathématiques ne décrivent pas effectivement le réel, elles produisent un nouveau type de réalité, qui prend toute sa pertinence dans les progrès de la physique à l'époque⁴. C'est bien d'une telle rupture que se réclament les deux physiciens de *Gut Symmetries* – on pense en particulier à la façon dont Jove affirme ses propres allégeances scientifiques : « I am in sympathy with an organic view of nature; a symbiotic⁵ participating structure that in no way resembles Newton's

¹ Le nouvel esprit scientifique montre que l'opposition arbitraire entre empirisme et rationalisme appartient au passé : dans la tradition épistémologique, l'empirisme anglo-saxon et une critique de l'empirisme très marquée en France s'affrontaient. Mais le nouvel esprit scientifique semble voir converger ces deux formes de pensée par l'émergence d'un « réalisme second ». Ce dernier évite l'idéalisme de la tradition rationaliste tout comme la tendance « naïve » de l'empirisme à prendre les phénomènes pour des faits : il pointe le réel non comme un donné, mais comme le résultat d'un processus – n'est réel que ce qui est réalisé. Or ce qui est « réalisé » par la physique, au tournant du XX^e siècle, ce sont pour Bachelard les notions mathématiques elles-mêmes (voir infra, note 4) : loin de figurer comme des conventions commodes pour effectuer des calculs, mais sans charge ontologique, ces dernières ont des effets qui prouvent leur statut réel, et rendent caduque la distinction entre empirisme physique et rationalisme mathématique.

² C'est là ce que Bachelard appelle la phénoménotechnique. Contre le réalisme « premier » (conçu comme une forme d'empirisme naïve) et contre l'idée selon laquelle les hypothèses mathématiques seraient des conventions abstraites, la phénoménotechnique affirme qu'il n'y a pas de faits bruts, que les faits sont toujours des *effets* déterminés de part en part par la théorie – les mathématiques.

³ En ce sens, le réalisme second est un réalisme dans lequel les *relations* précèdent les *objets* : considérer les relations permet d'éviter de considérer les mathématiques comme un langage « pur » et à ce titre « non réel ». L'analyse des enjeux éthiques et politiques que ce « réalisme des relations » présente pour l'observation scientifique, mais aussi pour les pensées et pratiques du regard en général, sera l'objet des chapitres 3 et 4 de ce travail.

⁴ Bachelard rappelle ainsi que le travail de Max Planck suppose que la lumière se comporte comme des grains – hypothèse que le scientifique considère d'abord comme un artifice mathématique, une commodité de calcul qui n'a pas de conséquences dans la réalité physique – à l'époque, c'est la théorie ondulatoire qui domine. Mais en 1905 l'article d'Einstein sur l'effet photoélectrique contredit cette idée : donnant une interprétation physique de la formule de Planck, il contribue à « réaliser » les mathématiques. Ainsi pour Bachelard le nouvel esprit scientifique correspond à ce moment où les progrès de la physique consistent à réaliser les mathématiques, à vérifier leur impact dans les phénomènes qu'ils étudient. Les mathématiques ne décrivent ainsi pas effectivement le réel, mais produisent un nouveau type de réalité – la phénoménotechnique désigne ce nouveau rôle des mathématiques dans le champ de la physique, pour y poser à nouveau frais la question du réalisme.

⁵ Le modèle d'un univers fonctionnant en « symbiose » suppose entre objet et observateur une forme de solidarité qui renverse le concept même d'observation scientifique à l'époque contemporaine. L'ensemble des chapitres 3 et 4 seront consacrés à l'exploration de ces questions.

Mechanics » (GS, 191). L'ordre épistémologique abandonné avec la mécanique de Newton, c'est l'analyse des phénomènes observables dans un espace conçu comme euclidien, en accord avec l'axiomatique fourni par l'intuition spatiale. Remettant en cause cette compréhension orthogonale du monde, et la posture transcendante qu'elle offre à l'observateur capable de s'arracher aux phénomènes par la distance ouverte dans le temps ou dans l'espace, la figure du scientifique se confronte à des objets inconcevables par l'expérience, mais pourtant réels. C'est ainsi qu'on peut interpréter le portrait d'Einstein dans lequel Alice associe un projet cosmologique et une interrogation de l'être à l'exploration des nombres, objets élémentaires des mathématiques. « The numbers come when called. From the strange seas of the galaxy the numbers shoal to him. He knows the first words of creation, and nearly sees, but not, the number that hides beneath. He hears the Word and tries to write the number but not all numbers are his » (GS, 23). Personnifiés ou animalisés, puis, assimilés par une métaphore filée dans tout le roman aux étoiles et aux gouttes de l'océan, les nombres sont dotés d'une épaisseur phénoménale : ce sont des réalités physiques. Pour autant leur statut épistémologique met les sens en échec. Dissimulé par un mot qui perd lui aussi son abstraction, le chiffre de la création s'érige en tentation et en interdiction pour le regard, ce que manifeste dans l'adversative la substitution à l'adverbe restrictif d'un autre, négatif : « nearly sees, but not ». Refusé au regard, le nombre échappe également à l'inscription : s'il laisse une trace, ce n'est que sous la forme évanescence d'un son.

Ce statut problématique des nombres intéresse particulièrement le récit de fiction en ce qu'il remet en cause l'ordre intuitif qui pouvait également présider à ces propres métaphores et symboles. Ainsi l'ensemble de la narration achoppe, de façon récurrente, sur le nombre trois. A travers la rencontre d'Alice et Stella, c'est l'intuition logique, géométrique et mathématique qui est remise en question, et subit en ce sens un sort comparable à celui que lui réservent la matière et la lumière dans leur comportement sub-atomique. Travaillant à l'encontre du principe du tiers exclu : « "*Tertium non datur.*" The third is not given, whatever it is that reconciles the two opposites » (GS, 137), la narration s'aventure dans un ordre géométrique et générique qui contredit l'intuition sensible et mathématique, où les schémas familiers comme les opérations les plus élémentaires ne se vérifient plus : « What patterns do the numbers make ? One plus one is not necessarily two. I do the sum and the answer is an incipient third » (GS, 119).

Confrontés à un nouveau paysage mathématique, les scientifiques que sont Alice et Jove sont amenés à appréhender un ordre géométrique soustrait à l'intuition sensible : à l'orée du récit, dans son titre, le roman soulève l'hypothèse de symétries déployées dans des dimensions imperceptibles à notre condition existentielle. Le déplacement de la symétrie, et de la géométrie que nous lui associons, vers un ordre inaccessible à l'intuition, est perceptible dans l'évocation

par Alice de l'univers « sœur » aux dimensions perdues :

In the beginning there was a perfect ten-dimensional universe that cleaved into two. While ours, of three spatial dimensions and the oddity of time, expanded to gut our grossness, hers, of six dimensions wrapped itself away in tiny solitude. This sister universe, contemplative, concealed, waits in our future. [...] It may be [...] The clouded mirror of lost beauty that human beings have stared into since we learned to become conscious of our own face. (*GS*, 4)

Réintroduisant une logique de symétrie dont on a compris qu'elle était caduque, le miroir marque l'incomplétude de nos sens et leur inadaptation lorsque nous nous lançons en quête de vérités sur l'univers. De façon intéressante, l'évocation par Jean-Pierre Luminet de ces hypothèses théoriques¹ établit un lien similaire avec un ordre des apparences dont nous saurions, sans pouvoir vraiment le dépasser, qu'il ne nous fournit pas les données sensibles nécessaires à la formation d'un savoir. Concevant l'ensemble de notre réalité comme une tranche quadridimensionnelle d'un espace-temps à dix dimensions, le scientifique serait comme assis, à nouveau, dans la caverne de l'apologue platonicien :

Les phénomènes physiques que nous observons ne seraient en quelque sorte qu'une projection en dimensions réduites de phénomènes plus vastes. [...] les physiciens devraient pouvoir, à partir des caractéristiques de cette projection, reconstituer ce qui se passe dans les dimensions supplémentaires. Un peu comme s'ils étaient réduits à observer un théâtre d'ombres et qu'ils devaient, à partir de simples silhouettes, reconstituer l'identité, la matière, l'épaisseur et la couleur des protagonistes. La lumière, la Terre, les trous noirs, autant d'ombres projetées sur un mur².

¹ Voir supra, l'évocation de la théorie des cordes. Luminet désigne comme candidats au titre de théorie unifiée des modèles d'espace-temps à dimensions supplémentaires. Remarquant qu'avec six allumettes on peut faire quatre triangles en trois dimensions, contre seulement deux sur un plan, il indique que l'ajout de dimensions semble offrir des solutions à certains des problèmes liés à l'unification des interactions. Selon ces théories, les sept dimensions supplémentaires de notre univers seraient si fortement courbées sur elles-mêmes qu'elles nous seraient imperceptibles : de l'ordre de 10^{-33} centimètres – « [e]t dans ces courbures infinitésimales se cacherait la vraie réalité du monde, qui reste à décrire par une théorie unifiée » (*Bonnes nouvelles des étoiles*, op. cit., p. 276). Ce sont là des modèles « spéculatifs », mais pas gratuits, dans la mesure où la spéculation ouvre de nouvelles voies d'exploration.

² Luminet, *Bonnes nouvelles des étoiles*, op. cit., p. 275. De façon intéressante, c'est la même hypothèse scientifique de dimensions imperceptibles pour nous, et le même rapprochement avec la vérité dissimulée de la caverne platonicienne, qui fournissent sa prémisse au roman de Peter Ackroyd, *The Plato Papers* (Londres, Chatto and Windus, 1999). La fable y est envisagée sous l'angle opposé. Platon part d'un monde parfait, dans lequel la limitation des dimensions n'est pas ressentie : ni le temps ni l'espace n'y sont concevables, la vision étant absolue, jamais restreinte par quelque notion de situation, et la lumière produite par les sujets eux-mêmes. Son voyage le conduit dans les ténèbres d'un monde semblable au nôtre, caverne dont la voûte céleste constitue le plafond. Le problème qui se pose alors est celui de la coexistence de deux mondes lorsque l'un des deux relève d'une perfection qui n'admet pas la possibilité de l'autre – l'univers de la caverne introduisant une gangrène d'espace, donc d'imperfections et d'écarts possibles, au sein d'un monde gouverné par des principes absolument tautologiques. Ackroyd reprend l'allégorie et la traite sur le mode d'une coprésence de mondes incommensurables et ainsi incompatibles : la perfection et l'imperfection, la complétude et ce qui marque son impossibilité – une région non-explorée de la carte. Il ne s'agit donc plus pour son Platon d'enseigner l'absolu vrai beau et bon par opposition à l'imperfection qui règne dans la caverne, mais de permettre aux enfants d'envisager la possibilité d'un autre, d'un extérieur à soi – dans une Cité qui admet mal qu'on dépasse son mur d'enceinte. Le sage, qui voit hors du carcan imposé à lui par sa posture, n'est plus garant du sens : il travaille à le défaire et à le rouvrir lorsqu'il est tellement établi qu'on ne voit plus la possibilité de son altération ou de son impureté. Il n'est pas un maître qui transmet son savoir, mais abdique au contraire sa position de maître pour offrir à ceux à qui il parle l'ouverture d'un non-savoir, d'une connaissance imparfaite et à construire – l'effort d'une compréhension de ce qui restera toujours partiellement incompréhensible, puisque les catégories qui s'y appliquent, l'espace et le temps, sont incompatibles avec les siennes.

Les symétries qu'ouvrent les théories scientifiques nouvelles échappent aux lois que dictaient jusqu'ici, pour la géométrie et la logique notre intuition sensible :

In our Judeo-Christian myth-world, Eve ate the apple. In a symmetrical myth-world next door, Eve did not. Paradise lost. Paradise unlost. Objections to this are logical but quantum mechanics is not interested in our logic. Every quantum experiment conducted has shown, again and again, with dismaying mischief, that particles can hold positions contradictory and simultaneous. (*GS*, 160)

Libérés des axiomes inhérents à notre expérience en quatre dimensions, les particules nous rappellent à nos propres limites et proposent aux sciences nouvelles le projet non d'expliquer ce qui est perçu, mais d'appréhender ce qui ne peut l'être¹ : « I cannot see past my three-dimensional concept of reality, bound as it is to good/bad, black/white, real/unreal, alive/dead. Mathematics and physics [...] form a gateway into higher alternatives, a reality that can be apprehended but not perceived. A reality at odds with common sense » (*GS*, 208).

À l'aube du XXI^e siècle, le récit de fiction contemporain prend acte de la déchéance du voir, sens autrefois célébré pour son lien privilégié avec nombre de systèmes philosophiques et scientifiques dans la poursuite du savoir. Pour examiner ce délitement manifeste de modes de représentation associant expérience de la vue et pensée de la connaissance, nous avons étudié le sort réservé, dans notre corpus, à deux modèles épistémologiques en partie concurrents, mais marqués chacun à sa manière par ce que Martin Jay appelle « oculocentrisme ». Qu'il vienne occuper une place théorique d'où ordonner l'espace orthogonal de la perspective linéaire, ou qu'il soit plongé au milieu des phénomènes pour s'en faire une impression plus vraie, le sujet rationaliste ou empiriste pouvait prétendre accéder à une forme de connaissance visuelle, une perception vraie qui appelait dans le discours philosophique une nébuleuse de métaphores associées à la lumière et au regard : clarté, distinction, lucidité. Au terme d'un siècle qui a mis en crise la maîtrise supposée du sujet hérité des Lumières, la fiction contemporaine semble renvoyer dos à dos deux figures dont la posture critique dans le champ visuel devait leur assurer un rôle central dans un processus épistémique conçu comme dévoilement du sens. En tant que formes de la sensibilité, l'espace et le temps offraient chacun un système de coordonnées dans lequel inscrire le contenu de l'expérience sensible, une dimension dans laquelle le sujet voyait s'ouvrir une distance, un recul critique, l'occasion de corriger ce qui, dans la perception, aurait pu le tromper. Mais les romans sur lesquels nous nous penchons sont écrits dans le sillage d'une révolution scientifique qui, présentant temps et espace comme un seul et même tissu, remet en cause les formes mêmes de l'intuition sensible. En tant que tels, ils nous engagent à envisager le

¹ Tel quel, ce projet semble résolument anti-aristotélicien : il ne s'agirait plus avant tout pour les sciences nouvelles, selon la formule qu'on attribue toujours à Aristote, de « sauver les phénomènes », de développer le savoir dans une perspective empiriste, pour expliquer le sensible et rendre compte de l'expérience au lieu de l'écarter comme le faisait l'approche platonicienne.

savoir au moment où il se trouve privé des fondements matériels ou métaphoriques que les siècles précédents avaient pu lui trouver dans l'exercice raisonné de la vision.

Ce qu'indiquent cependant ces récits inspirés des changements de paradigmes contemporains, c'est qu'au-delà de l'effacement d'un sujet capable de dire avec assurance qu'il « voit », au-delà de la séparation entre expérience sensible et élaboration d'un sens, les conséquences de cette crise se prolongent jusqu'à déplacer les interrogations liées à la vision du terrain de l'épistémologie vers celui de la pragmatique, de l'éthique et du politique. Ainsi lorsque Jove tente de remettre le lecteur à sa place, de le ramener à une échelle où il puisse prétendre à la souveraineté qu'il revendique pour lui-même, il le fait en établissant un contraste entre la vérité des réalités imperceptibles traitées par la physique contemporaine et les « conditions pratiques » de notre existence :

Matter is energy, of course. But for all practical purposes matter is matter. Don't take my word for it. Bang your head against a brick wall. The shifting multiple realities of quantum physics are real enough but not at a level where they affect our lives. I deal in them every day and I, like you, still have to wash my underpants. (GS, 191)

L'exemple trivial et inoffensif qui est offert ici peine à faire oublier la réalité effroyable des « fins pratiques » dont il est question, à savoir la décision de découper et de consommer une partie du corps de Stella, inerte mais encore vivante. À cet égard, le test proposé – se cogner la tête contre un mur – annonce de façon inquiétante le moment où, pour faire taire le délire de sa femme avant de couper un morceau de son arrière-train, Jove heurtera sa tête contre le plancher – « I must have dropped her head against the swollen splitting planks » (GS, 195). C'est dans sa volonté de se présenter comme un scientifique éclairé que Jove en vient à dessiner entre folie et raison, lumière et obscurantisme un système de contrastes qui rejette sur sa victime la responsabilité de sa propre violence, et efface pour lui-même tout repère moral. À vouloir écarter comme non-pertinents à notre échelle les éléments du savoir scientifique contemporain qui entrent en contradiction avec l'intuition sensible, il se condamne à user d'un système de valeurs binaire, impropre à fournir une maxime valable pour son action. C'est un déplacement similaire des problématiques liées au voir que l'on remarque dans *Cloud Atlas*, lors de la conversation entre Luisa et Javier sur l'avenir. La question initiale était celle d'un pouvoir visionnaire, souhaitable ou non, mais le dialogue s'oriente assez vite vers une interrogation plus pragmatique. L'enjeu essentiel du regard, c'est la possibilité qu'il s'accompagne d'une action efficace : voir l'avenir, cela permettrait-il de le changer¹ ? Pour Luisa, il se pourrait bien que la réponse à cette question ne se trouve pas dans cette infrastructure du savoir que constitua pendant des siècles la métaphysique, mais dans un

¹ « 'If you could see the future, like you can see the end of 16th Street from the top of Kilroy's department store, that means it's already there [...] but what's at the end of 16th Street isn't made by what you do. It's pretty much fixed, by planners, architects, designers, unless you go and blow a building up or something. What happens in a minute's time is made by what you do.' 'So what's the answer? Can you change the future or not?' » (CA, 418).

examen de ce qu'est le pouvoir : « 'So what's the answer? Can you change the future or not?' *Maybe the answer is not a function of metaphysics, but one, simply, of power.* 'It's a great imponderable, Javi' » (CA, 418). Plus que jamais sujet à caution, le lien oculocentrique entre vision et connaissance perd sa place privilégiée. Lorsque même l'impression visuelle la plus précise peut nous induire en erreur, lorsque la volonté de voir nous empêche de prendre en compte ce que recèle l'obscurité, il ne s'agit plus tant pour la fiction de définir les meilleures conditions de visibilité, que d'interroger les relations de pouvoir qui président à leur déploiement – de demander ce qu'on *fait* de ce qu'on voit, et de ce qu'on fait voir.

*
* *

Intermède théorique : d'un paradigme à l'autre.

Mort de la raison optique, survivances des lumières ? Voir et être vu, vers une pragmatique du sensible

Les romans de notre corpus laissent entrevoir comment, à la faveur de la crise qui défait la souveraineté du sujet sur le monde visible et sur lui-même, les enjeux associés à la question de la vue se déplacent du terrain de l'épistémologie vers celui de l'action. Faute de garantir quelque forme de savoir, le voir est dès lors interrogé pour le rôle qu'il joue dans l'exercice du pouvoir. Si ce glissement dans le statut du voir semble largement préoccuper la fiction contemporaine¹, il est un genre en particulier qui s'attache à le saisir. Par son intérêt historique pour le lien métaphorique associant voir et croire ou comprendre, et la façon dont il inscrit le défaut de vision au cœur de son fonctionnement², le roman policier apparaît comme un candidat idéal pour analyser ce qu'il advient du voir lorsque son divorce d'avec le savoir, et sa déchéance du statut supérieur que lui avaient accordé les épistémologies des Lumières, semblent consommés.

Paru en 1996, *The Insult*³ nous offre précisément l'exemple d'un roman dans lequel le jeu avec les conventions génériques du roman policier, du roman de détection au roman noir, sert à interroger à nouveau le statut du voir dans un cadre où ce dernier n'offre plus aucune garantie épistémique. Le caractère central de l'expérience visuelle est d'autant plus évident dans le roman que Rupert Thomson fait partager à son lecteur le double aveuglement, sensoriel et cognitif, de

¹ C'est ce qu'a commencé à montrer le chapitre précédent, en pointant la façon dont les mérites épistémiques du voir, lorsqu'ils semblent se dissoudre, laissent la place à une interrogation pragmatique et éthique sur les usages de la vision. Ce glissement est saisi, dans ses enjeux, par les différents genres – *Gut Symmetries* en propose un traitement dans la romance, *Cloud Atlas* l'explore sous tous les angles génériques permis par sa structure, du journal de voyage au roman épistolaire, en passant par le roman d'anticipation et la science-fiction. À cet égard, Mitchell fait d'ailleurs signe vers la fascination de ces deux derniers genres pour les questions de visualité et leur implication dans des rapports de pouvoir en partie déterminés par la technologie, telle qu'elle apparaissait par exemple dans le court roman de Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1966). On pourrait également mentionner l'apparition cruciale de ces interrogations dans le roman historique – dans la trilogie *Regeneration* de Pat Barker, par exemple –, ou encore dans le réalisme social d'un roman comme *The Panopticon* de Jenni Fagan (Londres, Windmill Books, 2013).

² C'est cette caractérisation épistémique du voir qui vaut à l'*Œdipe roi* de Sophocle d'être considéré comme un précurseur du genre policier. Le destin d'Œdipe, de la perspicacité qui lui permet de vaincre la Sphynge à la cécité qu'il choisit pour expier le meurtre de son père faute d'avoir su le reconnaître, fait de l'aveuglement et du dévoilement les deux pôles de l'enquête. Ainsi que dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (Paris, Minuit, 1998), Pierre Bayard inaugure sa méthode de « critique policière », en citant pour précédent de sa démarche la lecture par Freud d'*Œdipe-roi*, « l'histoire criminelle la plus célèbre de la littérature, celle qui fonde en même temps le roman policier et la psychanalyse » (*ibid.*, p. 97).

³ Rupert Thomson, *The Insult* (Londres, Bloomsbury, 1996).

son narrateur et focalisateur. La narration s'ouvre au moment où Martin Blom se réveille à l'hôpital après avoir été victime d'une agression sur un parking. Faute de témoins oculaires, le mobile comme le responsable du crime demeureront inconnus. En cela la balle qui a atteint Martin à la tête le plonge, à tous égards, dans l'obscurité. L'épargnant de justesse, elle a en effet atteint le nerf optique, de sorte qu'il souffre désormais de cécité corticale : ses yeux réagissent à la lumière mais l'information sensorielle n'est plus transmise à son cerveau. Le dommage est irréparable, et le neurochirurgien de Martin, Bruno Visser, indique d'emblée qu'il s'agit d'accepter sa condition, de se redécouvrir lui-même dans le nouvel univers sensoriel qui est le sien. Parmi les écueils qu'il pourrait rencontrer dans ce trajet initiatique, le syndrome d'Anton affecte parfois les personnes ayant perdu la vue à la suite d'une « insulte », ou traumatisme cérébral : cette pathologie consiste, pour ces neurologiquement aveugles, à croire qu'elles voient. Forme d'anosognosie¹, le syndrome d'Anton plonge le patient dans une méconnaissance de sa propre maladie, méconnaissance qui s'applique en l'occurrence à la cécité : le sujet atteint ne voit pas qu'il ne voit pas.

La maladie se manifeste rapidement chez Martin, qui pense recouvrer la vue après quelques semaines. Elle prend cependant chez lui une forme particulière, en rupture avec les lois fondamentales de l'expérience empirique : notre protagoniste ne voit bien que dans l'obscurité. Face à l'incrédulité de Visser, qui écarte ses perceptions retrouvées comme autant d'hallucinations, il quitte la clinique et adopte un mode de vie conditionné par sa vision nocturne. Parmi les relations qu'il noue dans le milieu interlope des bars de nuit, une femme se distingue qui disparaît mystérieusement. Après avoir eu, dans une première enquête, le statut de victime, Martin devient suspect puis, partant à la recherche de Nina, s'improvise détective. En cela il s'inscrit dans une lignée d'enquêteurs britanniques caractérisés par leurs capacités perceptives particulières, et qui, dans leur appréhension critique de la preuve sensible, nourrissent la réflexion du genre sur les fondements de l'épistémologie empiriste² – on pense bien à sûr à Sherlock

¹ Identifiée en 1914 par le neurobiologiste Joseph Babinski, l'anosognosie désigne un défaut de conscience pathologique, lié à certains troubles neurologiques en fonction des lésions cérébrales qu'ils impliquent : le patient ne se rend pas compte du défaut cognitif qui l'affecte. Sur cette question, voir Macdonald Critchley, *The Divine Banquet of the Brain* (New York, Raven, 1979) et Kenneth Heilman, "Anosognosia: Possible Neuropsychological Mechanisms", in George Prigatano et Daniel Schacter, eds., *Awareness of deficit after brain injury: clinical and theoretical issues* (New York, Oxford University Press, 1991, p. 53-62), ainsi que George Prigatano, éd., *The Study of Anosognosia* (Oxford, Oxford University Press, 2010), notamment pour l'introduction « Historical observations relevant to the study of anosognosia » et l'article de Donata Orfei, Carlo Caltagirone, et Gianfranco Spalletta « Anton's syndrome and unawareness of partial and complete blindness ».

² Dans *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie* (Arles, Actes Sud, 1997), Guy Lardreau associe le motif central de l'enquête à la tradition empiriste, dès Aristote. La littérature policière, en faisant le choix d'une enquête sur les phénomènes, se prononcerait en faveur d'un système de pensée empiriste. Jean-Jacques Lecercle repart de ce postulat dans « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation » (*Études anglaises*, vol. 64, 2011, p. 390-401), et identifie le développement dans la narration policière contemporaine d'un « hyper-empirisme » technologique, où le fin mot de l'enquête dépend de procédures d'investigation scientifique fondées sur la technologie de pointe.

Holmes, mais aussi à son concurrent aveugle, Max Carrados, créé en 1914¹. Chez ces figures traditionnelles de détective, le statut du sensible, et du visible en particulier, se posait dans des termes similaires à ceux qui fondaient la réflexion de Locke : indispensable à la connaissance, la perception n'était cependant pas entièrement fiable et devait être sans cesse soumise à l'examen de l'entendement. C'est ainsi que Carrados, faisant un usage doublement critique de ses autres sens, tirait paradoxalement parti de sa cécité : cette dernière lui évitait, contrairement aux autres personnages, de faire trop confiance à ses yeux. Presque un siècle plus tard, cependant, Thomson nous confronte, à travers la crise du sujet sensible qu'est Martin, à l'obsolescence de la tradition empiriste. Au moment même où les formes les plus avancées de la connaissance viennent s'incarner dans de nouvelles technologies du voir – dont ces outils d'imagerie cérébrale dont dispose le neurochirurgien –, notre compréhension du système nerveux dans ses plus fins détails nous interdit de nous en remettre, dans notre recherche de la vérité à l'appréhension critique de l'expérience sensible. Une connaissance avancée du système cérébral indique en effet que loin de corriger le témoignage des sens, le siège de l'entendement peut en venir, comme chez Martin, à forger ses propres fantasmagories. Lorsque le cerveau lui-même se met à mentir, sans que le sujet puisse se soustraire à son influence, tout espoir de distance cognitive est rompu, et le voir est définitivement perdu comme lieu de savoir².

Dans les cas cliniques du syndrome d'Anton, ainsi que l'explique Visser, la prise de conscience des patients vis-à-vis de leur pathologie trouve son origine dans le décalage qu'ils constatent entre leur monde visible et l'expérience qu'ils en font par les autres sens. S'ils commencent par rendre compte de ces incohérences par des confabulations³, « mensonges sincères » destinés à expliquer leurs erreurs sans remettre en cause leur faculté à voir, la persistance des décalages les amène finalement à réviser leur jugement. Mais pour Martin l'enjeu n'est pas simplement de revenir à une forme de connaissance visuelle, même paradoxale – telle qu'elle se formule à la fin du roman dans son aveu : « *I'm blind. I realise that now* »⁴. Le trajet

¹ La série des aventures de Max Carrados est disponible dans une édition complète intitulée *The Eyes of Max Carrados* (Londres, Wordsworth Editions, 2013). Le titre reprend celui du deuxième ouvrage de la série, publié en 1923, et dans l'introduction duquel Ernest Bramah défendait la vraisemblance de son détective aveugle en rapprochant ses exploits de ceux de personnalités historiques également frappées de cécité.

² On peut lire en ce sens la réflexion de Martin lorsque Visser lui explique que le syndrome d'Anton construit pour l'aveugle une réalité qui contredit l'évidence : « people who suffer from cortical blindness often believe, *despite proof to the contrary*, that they can see. This is a condition known as Anton's Syndrome » (Thomson, *op. cit.*, p. 7). En utilisant le terme « proof », Visser prétend fonder de l'extérieur une vérité stable du sujet. Mais la première réaction de Martin consiste à nier la possibilité pour le sujet d'adopter cette posture « objective », en remettant en question la preuve : « I didn't know what he meant by proof to the contrary » (*ibid.*, p. 7).

³ La méconnaissance du défaut de perception lance d'abord le patient dans une explication sincère, quoique illusoire, des défauts qui se manifestent dans son appréhension visuelle de l'espace. Ainsi un malade à qui on objectera la présence d'un meuble là où il n'en « voyait » pas, trouvera des prétextes à son erreur plutôt que de reconnaître que ce qu'il voit n'est pas conforme à la réalité : la pièce n'est pas assez éclairée, ou encore il ne faisait pas attention. Dans « Modes of reaction to central blindness » (*op. cit.*), Critchley identifie l'anosognosie et la confabulation comme les deux symptômes jumeaux du syndrome d'Anton, l'une affectant la cognition, l'autre le discours et les comportements du patient.

⁴ Thomson, *The Insult*, *op. cit.*, p. 405.

initiatique, s'il aboutit bien à une redécouverte du sujet par lui-même, ne le fait qu'au prix d'un détour dans lequel le voir, dépouillé de sa valeur épistémique, devient l'objet anxieux, dysphorique, d'une lutte de pouvoir entre le patient et la figure terrifiante – car supposée toute-puissante – de son neurochirurgien. Chez Martin, en effet, le décalage épistémique prend une forme qui, tout en rappelant la place toujours plus grande des technologies dans l'expérience visuelle, manifeste l'anxiété du corps face à ses nécessaires extensions machiniques et la pré-construction de ses expériences les plus intimes par un contexte politico-économique scientifique et technique intrusif. Petit à petit, les perceptions du protagoniste sont remplacées par des images télévisuelles d'émissions sportives, de publicités et de films, qu'il imagine directement transmises à son cerveau par le biais d'une plaque métallique placée par le chirurgien pour réparer sa boîte crânienne. Obsédé par son impuissance à chasser les images qui l'assaillent, Martin se convainc qu'il fait l'objet d'une expérience secret-défense de lobotomie perceptive, destinée à inaugurer une nouvelle générations de « citoyens passifs »¹. Dans ce cadre, Visser incarne la collusion entre technologie du visible (par l'imagerie cérébrale), connaissance médicale du voir (de la physiologie à la neurologie) et exercice d'un pouvoir despotique, face auquel tout refuge intérieur, toute intimité sensorielle ont disparu : la plaque qui permet de contrôler les perceptions du patient assujetti est intégrée au corps lui-même². La perception visuelle présente ainsi, au carrefour de l'histoire des technologies et de celle de la médecine, un enjeu immédiatement politique : celui de la connaissance technique du sujet qui voit, et de sa possible manipulation.

La transcendance absolue de l'instance qui contrôle le sujet percevant justifie l'élaboration d'un système paranoïaque³ centré sur le voir : tout ce que Martin voit a été conçu

¹ « [T]his new generalisation of television (drip TV, as I started calling it) could be used as a form of persecution. It's hard to think when there's a TV inside your head. It's hard to have much of a sense of yourself. People could be driven mad that way. And perhaps that was what was being explored. The use of visual images in psychological warfare. Torture by satellite. TV as a weapon. No wonder Visser didn't want to talk to me : either I was part of some hush-hush weapons research programme, or else I was the first in a long line of passive citizens (or Pcs, as they would doubtless come to be known) » (Thomson, *The Insult*, op. cit., p. 209). On voit d'emblée le lien que l'idée de bio-pouvoir introduit entre différents sièges du pouvoir : pouvoir politique (« psychological warfare », « torture », « weapon », « persecution »), pouvoir symbolique par la manipulation télévisuelle de l'image et du mot, et pouvoir lié à la médecine (« drip », « mad », « persecution »). Plus bas, l'acronyme PC renvoie aussi à la fois aux technologies de l'image et de la communication (le « personal computer », mais aussi la « political correctness »), aux forces de l'ordre (« police constable ») et aux technologies de l'image (PC c'est aussi « perspective control/correction », une technique de traitement des photographies). Le sujet est vidé de sa substance sensible, il n'est plus qu'une machine manipulable à loisir par les différentes instances de pouvoir.

² Cette convergence entre techniques du voir, progrès de la médecine et exercice du pouvoir par les forces de l'ordre a par ailleurs été mise en valeur dans l'histoire du genre policier. Dans « Naissance du récit policier » (*Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 60, n° 60, 1985, p. 47-55), Jacques Dubois note le rôle que sont amenés à jouer, pour le roman policier naissant, les technologies du visible, une approche médicale du sujet et son appréhension par le système policier. Il évoque ainsi l'intérêt de la police pour la photographie au moment où Gaboriau écrit en France, et l'association entre psychiatrie et police dans l'élaboration d'une « anthropologie criminelle » qui fait écho à l'effort descriptif fourni par la littérature d'enquête.

³ La paranoïa évoque la construction dans l'esprit du sujet d'un système surplombant, dans lequel tout ce qui semble relever de la contingence est en fait emprunt d'un sens qui lui échappe. Cette acception du terme est liée en particulier à l'analyse par Freud de la paranoïa du Président Schreber, dans les *Cinq Psychanalyses* (1935, Paris, PUF, 2008).

pour lui par Visser, la contingence n'a plus sa place dans ce qu'il perçoit. Dès lors tout fait signe, et tout peut être interprété comme travail de « torture » sensorielle. Cette interprétation paranoïaque de la perception visuelle par un sujet à qui l'on « fait voir » trouve son répondant chez l'alter ego de Martin, le détective Munck, pour qui elle se formule en termes de surveillance : « 'It's my belief,' [Munck] said, 'that there are intelligent life-forms living on the moon [...] They're very advanced [...] They're beyond anything we can imagine. And they're watching us right now, the same way we watch ants [...] They're sophisticated »¹. Selon le personnage, c'est cet examen constant qui explique que les hommes aient des réactions paranoïaques, et fassent de simples coïncidences des interprétations délirantes.

Par leur approche dysphorique du voir, présenté sous les auspices du spectacle et de la surveillance, les deux figures de détective confirment combien la crise épistémologique dans laquelle se trouve plongé le sujet des Lumières s'accompagne d'une prise de conscience anxieuse des enjeux de pouvoir qui le traversent en tant qu'instance visible et dotée de vision. S'il s'agit cependant d'une prise de conscience, c'est que cette facette politique de la question n'apparaît pas soudainement mais, d'occultée qu'elle était, se trouve simplement projetée au premier plan. L'évocation d'un pouvoir exercé, de l'extérieur, sur le sujet pris dans un champ de visibilité, et de l'intérieur, via ses perceptions, ne fait qu'offrir un écho à certaines façons d'appréhender le sujet du regard, certains dispositifs optiques, d'ores et déjà présents dans des systèmes philosophiques qui comptaient sur la souveraineté épistémique du sujet empirique. C'est à l'histoire de ces dispositifs, et à leur réappropriation par des pensées dysphoriques du voir comme enjeu de pouvoir, qu'il faut nous intéresser un moment.

A. Surveiller et faire voir : aliénations optiques et anxiétés politiques

Dans le doute qu'il impose face à l'expérience du voir, *The Insult* tend à se rapprocher d'un empirisme sceptique – c'est ainsi que Martin, sans pouvoir expliquer ce qui lui a rendu la vue, se résout simplement à croire dans les perceptions qui se présentent à lui avec une telle force de conviction. Dans la formulation qu'il offre, « Each time the sun sets, I begin to see. Each sunrise I go blind. As yet, I had no explanation for this »², on entend une reformulation paradoxale du motif visuel avancé par Hume comme exemple par excellence de la coutume³ : à la nuit et son obscurité succède la lumière du jour. La mise en échec du motif, la coutume étant

¹ Thomson, *The Insult*, op. cit., p. 143.

² *Ibid.*, p. 23.

³ On se souvient de l'image du lever de soleil convoquée dans la section IV de *An Enquiry Concerning Human Understanding*. Sur cette question, voir chapitre 2, « Expérience et illusion : crise du sujet empirique ». Cette réapparition d'un motif sceptique, mis en échec par le fait que la coutume est précisément rompue ici, concorde avec le moment paradoxal que l'empirisme semble avoir atteint dans sa phase technologique.

justement rompue dans l'expérience de Martin, ne semble cependant que pousser à bout une logique dans laquelle l'efficacité du voir en tant que lieu de pouvoir semblait déjà l'emporter sur sa valeur en termes de vérité. Pour Blumenberg, examinant l'enjeu métaphorique d'une lumière comprise comme force de révélation¹, le scepticisme de Hume en venait à modifier et presque à pervertir le rapport entre vérité et force : « Alors que la version traditionnelle de la métaphore présente la "force" comme un attribut légitime de la vérité, accentuant la façon dont un droit métaphysique originel "s'impose de lui-même", la force est devenue chez Hume l'unique "substance" de la vérité »². La « vérité » en venait à n'être que le nom donné au processus par lequel certaines représentations, du fait de la puissance qu'elles exercent sur un être sensible, s'imposent à son esprit au détriment d'autres : « When I am convinc'd of any principle, 'tis only an idea, which strikes more strongly upon me »³. Au lieu que la vérité possède un pouvoir, il est possible que nous légitimions dans la théorie comme étant le vrai ce qui exerce simplement un pouvoir sur nous.

Cette appréhension anxieuse de l'efficace de la perception visuelle, ou sa lecture anxieuse par Blumenberg, semble trouver des prolongements dans l'inquiétude formulée au XX^e siècle vis-à-vis des dispositifs spectaculaires⁴, en particulier lorsqu'ils relèvent de technologies de la projection. Le voir, autrefois sous-tendu par la légitimité que lui prêtait son statut épistémique privilégié, n'est plus l'outil par lequel le sujet appréhende, s'approprie, connaît et ainsi maîtrise le monde. Bien au contraire, en un écho ironique au dispositif devant lequel le sujet se trouve placé, il fait de ce dernier un écran passif sur lequel viennent se projeter, avec un degré de violence qu'il ne peut négocier⁵, les images produites par des instances de pouvoir transcendantes, et omniprésentes dans son environnement visuel. Dans le travail de ces dispositifs, ce n'est pas tant l'image qui est en cause que la posture nécessairement passive du spectateur, incapable d'échapper à un contenu visible qui l'assaille et peut aller jusqu'à le rendre fou. Une anxiété similaire quant à la vulnérabilité d'un sujet si aisément exposé au visible transparaît dans le travail consacré par Jonathan Crary à la question de l'attention. Dans *Techniques of the Observer*

¹ Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, op. cit., chapitre 1 « Métaphorique de la vérité puissante », p. 13-22.

² *Ibid.*, p. 20.

³ David Hume, *A Treatise of Human Nature*, éd. David Fate Norton et Mary J. Norton (1739, Oxford, Clarendon Press, 2007), vol. I, part. 3, sect. 8, p. 72.

⁴ Via la référence à Debord, le spectacle en vient à emblématiser la manipulation et l'aliénation du sujet par l'ordre économique et politique dominant. En cela il semble particulièrement logique que la réflexion du situationniste figure en bonne place parmi ces pensées anti-oculocentriques qu'analyse Martin Jay *Downcast Eyes* (voir chapitre 7, « De l'empire du regard à la société du spectacle »).

⁵ L'imposition de perception non désirées peut évoquer une simple nuisance visuelle, mais le malaise encouru fait des technologies visuelles une arme potentielle redoutable, utilisable, comme nous le rappelle *The Insult*, dans un contexte de torture. À ce sujet, voir Naomi Klein, *The Shock Doctrine* (Londres, Penguin, 2008), en particulier le premier chapitre, « The Torture Lab: Ewen Cameron, the CIA and the Maniacal Quest to Erase and Remake the Human Mind ».

et *Suspensions of Perception*, et jusque dans *24/7 The Ends of Sleep*¹, étudiant différents moments historiques de notre culture visuelle, Crary s'attache à présenter le regard et l'œil comme des sites où vient s'exercer, sous différentes formes, un biopouvoir² : il montre la façon dont le fonctionnement physiologique du sujet voyant est systématiquement mis à profit lorsqu'il s'agit de le contrôler. Éclairant le lien historique entre technologie, connaissance médicale de la vision et exercice du pouvoir, il observe notamment que dès le XIX^e siècle, à mesure que le développement de la physiologie pointe la subjectivité et l'imperfection épistémique de la perception, les théories de l'attention élaborent des stratégies propres à capter, canaliser, et dompter cette dernière dans son mouvement créatif³. Dans le modèle proposé par Crary ainsi, l'attention permet de faire fonctionner la captation optique du sujet de toute part, ce dernier étant à la fois captivé par ce qui lui est présenté et exposé, immobile, au regard de la surveillance. Parmi les institutions convoquées par son analyse, de l'école à l'usine, on retrouve les lieux où se déploie une autre technologie du voir-pouvoir, un autre dispositif optique et politique, également conçu à l'époque des Lumières et relu à nouveaux frais par la théorie et la fiction contemporaines : le panoptique.

Le sujet de l'empirisme sceptique, potentiellement manipulé par ce qui se présente à lui, apparaissait presque comme un envers du sujet éclairé – tout se passait comme si la raison avait déserté la *camera obscura*, cette dernière ne constituant plus qu'une mécanique passive. La figure du sujet surveillé offre un autre contrepoint à celle de l'individu souverain, et implique une autre substitution dans le jeu des dispositifs optiques : le miroir, la perspective, la *camera obscura* sont remplacés par le panoptique. Dans les multiples relectures que l'époque contemporaine offre du système élaboré par Bentham à la fin du XVIII^e siècle, à commencer par celle de Michel Foucault, l'économie du voir et de la lumière n'est plus convoquée pour penser la fondation auto-réflexive du sujet perceptif, mais pour envisager la détermination et le contrôle de l'individu inscrit dans un champ de visibilité. Destinée à assurer la « prise en charge du corps singulier par un pouvoir qui l'encadre et qui le constitue comme individu, c'est-à-dire comme corps assujetti »⁴, le modèle panoptique est applicable à toute institution impliquant de maintenir un

¹ Jonathan Crary, *24/7 Late Capitalism and The Ends of Sleep* (Londres, Verso, 2013).

² J'emprunte le concept de biopouvoir à Foucault, qui l'élabora dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité, La Volonté de savoir* (Paris, Gallimard, 1976). Pour Crary, dans *24/7* (*op. cit.*), le globe oculaire lui-même devient site privilégié pour l'exercice du biopouvoir : « As a contemporary colloquialism, the term 'eyeballs' for the site of control repositions human vision as a motor activity that can be subjected to external direction or stimuli. The goal is to refine the capacity to localize the eye's movement on or within highly targeted sites or points of interest. The eye is dislodged from the realm of optics and made into an intermediary element of a circuit whose end result is always a motor response of the body to electronic solicitation » (*ibid.*, p. 76).

³ Dans *Suspensions of Perception* (*op. cit.*), Crary souligne l'ambivalence de ce développement : si les progrès de la physiologie manifestaient le potentiel créatif et la liberté sensible du sujet, ils mettaient aussi en lumière la possibilité pour une instance extérieure de contrôler ce dernier en intervenant dans ce mouvement créatif. Ainsi l'attention est fondamentalement ambiguë dans ce qu'elle implique pour le sujet perceptif – ce sera le propos de l'introduction au chapitre 3 de notre travail. Mais c'est ici le versant dysphorique du concept qui nous intéresse.

⁴ Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France, 1973-1974* (Paris, Seuil, 2003, p. 65-

certain nombre d'individus sous surveillance¹. Il a vocation à se diffuser dans l'ensemble du corps social, et à assurer la plus grande efficacité des forces sociales par l'exercice d'un pouvoir dont l'économie et l'efficacité sont précisément garanties par le fait qu'il constitue un dispositif *optique*. « *Panopticon*, [...] ça veut dire aussi que tout le pouvoir qui s'exerce n'est jamais qu'un effet d'optique [...] il n'a pas besoin d'intervenir comme la foudre à la manière du souverain »². « [I]llumination non matérielle qui porte indifféremment sur tous les gens sur lesquels il s'exerce »³, le pouvoir mis en jeu par le panoptique « s'exerce simplement par ce jeu de lumière [...] [II] n'a pas besoin d'instrument ; son seul support, c'est le regard et c'est la lumière »⁴. Ainsi l'architecture disciplinaire conçue par Bentham, dans laquelle les cellules observables à contre-jour depuis une tour centrale constituent « Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible »⁵, fonctionne selon un principe destiné à devenir à la fin du XX^e siècle le point focal de l'anxiété liée au voir-pouvoir : « La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre [...] La visibilité est un piège »⁶.

Lorsque Foucault pointe dans le panoptisme du XVIII^e siècle les principes qui régissent l'exercice de la discipline dans les sociétés contemporaines, c'est pour montrer à quel point le pouvoir se fonde, dans les démocraties occidentales, sur un ordre de la surveillance. En cela il est amené à établir un contraste avec ce qu'il identifie comme un régime spectaculaire du pouvoir, sous l'Ancien Régime⁷ :

Notre société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance ; sous la surface des images, on investit les corps en profondeur [...] ; le jeu des signes définit les ancrages du pouvoir ; la belle totalité de l'individu n'est pas amputée, réprimée, altérée par notre ordre social, mais l'individu y est soigneusement fabriqué, selon toute une tactique des forces et des corps.⁸

L'efficacité du panoptique est anti-spectaculaire au sens où elle ne repose pas sur l'arsenal de châtiments et supplices qui mettait en scène, dans l'ordre visible, la légitimité du pouvoir sous l'Ancien Régime. Loin qu'il s'agisse de présenter aux sujets un spectacle dissuasif, il s'agit au

94), p. 73.

¹ Dans sa « Leçon du 28 novembre 1973 » (*Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France, op. cit.*), Foucault rappelle que si l'idée courante veut que le *Panopticon* ait été conçu comme un établissement carcéral, le modèle proposé par Bentham en 1787 ayant été reproduits dans un certain nombre de maison de rétention européennes, ce dernier a vocation à s'adapter à toutes sortes d'institutions. Ainsi le panoptique constitue un modèle de prison, mais tout aussi bien d'hôpital, d'école, d'atelier... C'est « une forme [...] pour toute institution » (*ibid.*, p. 75). Voir également Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison* (Paris, Gallimard, 1975), en particulier le chapitre III, « Le Panoptisme », p. 197-229.

² Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France, op. cit.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ *Ibid.*

⁵ Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 202.

⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁷ Voir à cet égard l'introduction de *Surveiller et Punir*, qui décrit le supplice de Damiens.

⁸ Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 219. Voir également : « Nous ne sommes ni sur les gradins ni sur la scène, mais dans la machine panoptique, investis par ses effets de pouvoir que nous reconduisons nous-mêmes puisque nous en sommes un rouage », *ibid.*, p. 219.

contraire de s'assurer qu'ils sachent pouvoir être vus à chaque instant, sans jamais pouvoir vérifier si tel est bien le cas à un moment précis : c'est donc « un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir »¹. Pour autant si l'on pense le spectacle avec Debord, en tant qu'il investit les esprits et capte le sujet de l'intérieur, on peut envisager une conception anxieuse du voir qui repose, notamment, sur l'idée d'une collusion entre spectacle et surveillance. C'est le cas dans l'histoire de la théorie, chez des penseurs qui comme Crary affirment ouvertement leur filiation avec Foucault². C'est également l'un des points sur lesquels la fiction fonde son examen inquiet des mécanismes de voir-pouvoir, et ce par anticipation sur le discours théorique.

Dans *The Insult*, une plaque métallique est censée permettre l'intrusion des images dans le cerveau du protagoniste et assurer dans le même temps le contrôle de l'individu par l'instance de pouvoir qu'est le médecin. Associant spectacle et surveillance, ce dispositif n'évoque pas directement le panoptique mais renvoie, via l'histoire littéraire, à toute une généalogie de dispositifs optiques coercitifs inspirés, de loin en loin, par le travail de Bentham. En cela le jeu intertextuel ouvert par la paranoïa visuelle de Martin pointe la façon dont le roman de Thomson, comme une proportion non négligeable de la fiction britannique contemporaine, s'écrit dans l'ombre de *Nineteen Eighty-Four*, et produit son propre univers visuel en négociant avec l'héritage de ce dernier³. Par son aspect et son lien supposé avec la technologie télévisuelle, le

¹ Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 202.

² Une fois mention faite du décalage terminologique dans l'usage du terme « spectacle » chez Debord et chez Foucault, on pourrait arguer que ce rapprochement était déjà présent dans l'analyse de Foucault lui-même. Ce dernier pointait en effet la relation nécessaire du développement du capital et de la surveillance – le spectacle étant, pour Debord, le mode d'apparaître du capital. On se souvient la première thèse de *La Société du spectacle*, qui reprend la phrase introductive du *Capital* en substituant au terme de capital celui de spectacle. Foucault, de son côté, affirme : « De fait les deux processus, accumulation des hommes et accumulation du capital, ne peuvent pas être séparés ; il n'aurait pas été possible de résoudre le problème de l'accumulation des hommes sans la croissance d'un appareil de production capable à la fois de les entretenir et de les utiliser » (*Surveiller et punir*, op. cit., p. 222). En envisageant le lien entre capitalisme et spectacle, entre capitalisme et sollicitation de l'attention – de l'école à l'usine –, on voit bien se dessiner la collaboration des deux pratiques de captation, spectacle et surveillance.

³ Steven Connor affirme dans *The English Novel in History, 1950-1995*, op. cit. : « Orwell's vision of the future has been one of the most powerful and widely-diffused narratives of our own, Western culture since the Second World War » (p. 207). Dans *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000* (Cambridge, Cambridge University Press, 2002), Dominic Head nous indique : « [Orwell's] two most political fables, *Animal Farm: A Fairy Story* (1945) and *Nineteen Eighty-Four* (1949), have proved hugely significant in the post-war world, influencing many subsequent literary dystopias, and also supplementing our use of language. Terms like "Big Brother", "doublethink" and "unperson" from *Nineteen Eighty-Four* have become part of the contemporary political lexicon. It is also possible to see the cautionary note of these novels as establishing a liberal world-view, based on a deep scepticism of political extremes that helps fashion "a new lineage of liberal and socially attentive writing" that is dominant in British fiction in the 1950s and beyond » (p. 13). Voir également Peter Boxall, « Science, Technology, and the Posthuman », in *The Cambridge Companion to British Fiction since 1945*, David James, éd. (Cambridge, Cambridge University Press, 2015), p. 127-142 : « The tension between the natural and the artificial that has shaped the history of the human undergoes an intensification with the development of twentieth-century speed and industrial power, and the new forms of violence and conflict that such speed and power allowed. [...] George Orwell's 1949 work *Nineteen Eighty-Four* is possibly the novel that sets the tone for this postwar sensibility most influentially. [...] The most prescient stroke in an astonishingly prescient novel is Orwell's recognition that the development of new technologies for the surveillance and reproduction of the culture would conspire with shifts in the intellectual, political, and economic climate, to

greffon métallique de *The Insult* renvoie le lecteur au *telescreen*, plaque métallique à double valence de transmission permettant à la fois la formation des esprit par la diffusion de propagande, et la surveillance constante des citoyens : « The telescreen received and transmitted simultaneously. [...] so long as [Winston] remained within the field of vision which the metal plaque commanded, he could be seen as well as heard »¹. L'écran est personnifié, actif dans sa maîtrise d'un champ défini comme « champ de vision », l'œil de la caméra incarnant ici l'anxiété d'un regard qui, pour être pensé comme extérieur au sujet, est voué à son asservissement sensoriel et psychique. Marquant l'intrusion de l'œil du pouvoir dans l'espace privé du citoyen, le *telescreen* offre en quelque sorte un équivalent fictionnel du panoptique. En ce sens, la greffe de la plaque dans le corps même de Martin constituerait, dans *The Insult*, la phase d'aboutissement d'un dispositif selon lequel la répartition des corps dans un espace de visibilité doit assurer l'intériorisation de la surveillance. Le statut de Visser comme maître de ce *telescreen* intérieur explique en outre le signe distinctif que Martin lui attribue lorsqu'il croit le voir : une moustache très fournie, que l'on retrouve sur les portraits du dictateur « ing-socialiste » Big Brother², et dont le protagoniste nous informe qu'elle lui donne un petit air de Staline :

My brief glimpse of him in the wash-room had not been misleading. He did have a moustache. Thick and brown, it was. Lustrous. And yet, when I asked him to describe himself, he hadn't mentioned it. Why not ? [...] My God, a moustache – I'd never have guessed. I thought he looked a bit like a dictator. Not Hitler. It wasn't that kind of moustache. More like Stalin.³

Par les filiations littéraires qu'il suscite, et celles qu'il établit avec des romans antérieurs – on pense surtout à l'ouvrage de Zamyatin *We*, dont l'univers visuel, caractérisé par une architecture de verre transparent, était encore plus évocateur du panoptique⁴ –, *Nineteen Eighty-Four* représente de façon emblématique une fiction préoccupée de penser les formes du politique telles qu'elles se présentent au XX^e siècle, et la place du voir dans le fonctionnement du pouvoir. Il s'inscrit dans une tradition dystopique dont l'anxiété face aux technologies visuelles et aux usages du voir nous ramène sans cesse au dispositif panoptique. Ce dernier nous engage à repenser une économie métaphorique dans laquelle la lumière bénéficia très longtemps d'un

radically erode the basis upon which our conception of the free democratic subject was founded » (p. 130-132).

¹ George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, in *The Complete Works of George Orwell*, vol. 9, Peter Davison, éd. (1949, Londres, Secker & Warburg, 1987), p. 4.

² C'était le cas dans la première description de Big Brother : « [The poster] depicted simply an enormous face, more than a metre wide : the face of a man of about forty-five, with a heavy black moustache and ruggedly handsome features [...] Outside, even through the shut window-pane, the world looked cold. [...] there seemed to be no colour in anything, except the posters that were plastered everywhere. The black-moustachio'd face gazed down from every commanding corner » (Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, *op. cit.*, p. 3-4).

³ Thomson, *The Insult*, *op. cit.*, p. 22.

⁴ Publié en traduction anglaise en 1924, *We* fit l'objet d'une critique signée par Orwell et parue en 1946 dans *Tribune*, quelques mois avant que ne soit entamé le travail sur *Nineteen Eighty-Four*. Voir, à ce sujet, Adrian Wanner, « The Underground Man as Big Brother : Dostoevsky's and Orwell's Anti-Utopia », in *George Orwell – Updated Edition*, Harold Bloom, éd. (New York, Chelsea House, p. 49-61). La filiation avec le roman de Zamyatin est rappelée page 50.

traitement mélioratif. Interrogeant les effets de pouvoir à l'œuvre dans les dispositifs optiques, la fiction contemporaine s'attache à faire apparaître un autre versant, plus violent et potentiellement terrifiant, de l'économie de la vue et de son histoire. C'est ainsi que Max Milner lit dans *Other Days, Other Eyes*, roman d'anticipation de Bob Shaw (1973) la formulation d'une inquiétude face à une lumière trop forte, dévorante :

Les notions de clarté, d'évidence, de transparence, qui avaient été entièrement chargées de positivité pendant des siècles, et qui avaient fait de la théorie de la connaissance un jardin de métaphores optiques, révèlent un envers, qui s'appelle géométrisme, objectivisme, méconnaissance d'autrui comme porteur d'un secret. Pour nous mettre en garde contre les dangers d'un monde que la lumière traverserait de part en part et où le passé lui-même serait dépouillé du vide protecteur de l'oubli, la littérature fantastique et la science-fiction imaginent de fabuleuses transgressions qui éveillent en nous la nostalgie de l'opacité et de l'inconnaissance [...] *Les Yeux du Temps*¹ se rangent ainsi au nombre des développements de l'optique fantastique qui font apparaître – en accord avec un fort courant de la pensée contemporaine – une sorte de terrorisme de la lumière.²

Ces préoccupations essaient rapidement des genres directement intéressés par la science – tels que la science-fiction et l'anticipation – et investissent des formes et genres de récit très variés. Ainsi *The Eye in the Door*³ de Pat Barker suggère que la fiction historique a également une responsabilité à prendre dans cette façon de repenser le voir, en se souvenant des effets de pouvoir que comportaient déjà, avant la révolution d'Octobre et l'émergence des totalitarismes européens, les appareils disciplinaires de la prison et de l'armée, ainsi que l'observation médicale, psychiatrique⁴. Ainsi le roman explore l'expansion de la surveillance dans la société civile au cours de la première guerre mondiale, et l'un de ses personnages cristallise ce motif en identifiant de façon hallucinatoire l'œilleton ouvert dans la porte de sa cellule à un œil véritable. Il s'agit en cela de formuler une inquiétude vis-à-vis de régimes autoritaires du voir, en relevant notamment son rôle dans la constitution de notre histoire collective psychique et idéologique.

B. D'aliénation en assujettissement : le sujet défait par le voir ?

Loin de faire simplement écho à un phénomène de psychologie collective associé à cette situation d'exception qu'est la guerre, la paranoïa visuelle de Prior, protagoniste de *The Eye in*

¹ Il s'agit là de la traduction française de *Other Days, Other Eyes*.

² Milner, *La Fantasmagorie*, op. cit., p. 185.

³ Pat Barker, *The Eye in the Door* (Londres, Viking Press, 1993).

⁴ En cela, un contraste s'établit entre ce roman, plus proche des problématiques véritablement développées par Foucault à partir de sa lecture du panoptique, et une tradition littéraire qui tend parfois à appréhender le dispositif visuel disciplinaire, et la visibilité sans reste de l'architecture conçue par Bentham, comme la manifestation d'un fonctionnement totalitaire du pouvoir. L'ambiguïté qui préside au fonctionnement de l'appareil disciplinaire, posant l'assujettissement comme condition préalable de tout processus de subjectivation, fera l'objet de notre prochain chapitre. Nous essaierons en effet d'y explorer la façon dont la fiction contemporaine, délaissant les systèmes dystopiques de visibilité totalitaire, rejoint dans son caractère plus nuancé l'analyse proposée par Foucault : dans *Surveiller et punir*, ce dernier prenait bien soin de situer le travail du panoptique dans le contexte *démocratique* qui devait être le sien selon Bentham.

the Door, manifeste les effets de détermination socio-politiques à l'œuvre dans l'expérience du sujet, jusque dans le fonctionnement le plus intime de sa psyché. Ainsi la folie du personnage, incapable de s'assurer du sens du monde et de sa propre identité, n'est pas envisageable en dehors des rapports de pouvoir qui caractérisent son lien à la hiérarchie militaire et à son psychiatre. Prior a des absences récurrentes, qui le laissent sans souvenir de ce qui a pu lui arriver pendant les dernières heures, et parfois jusqu'à des journées entières. L'aliénation que produisent ces incidents, le constituant comme étranger à lui-même, ne relève pas simplement de l'expérience individuelle : elle prend tout son sens dans un moment historique où l'aliénation politique et idéologique se déploie sous des formes multiples, et s'étend à l'ensemble du tissu social. Ainsi il semble que les pensées de la subjectivité visuelle, lorsque leur objet se déplace du terrain épistémologique vers les champs du politique ou de l'action, se fassent pensées de l'assujettissement par le voir.

Dans *Nineteen Eighty-Four*, et dans nombre des romans influencés par son univers visuel dysphorique, l'économie des rapports de pouvoir laisse envisager trois modalités selon lesquelles fonctionne l'aliénation du sujet formé par ces nouvelles pratiques du voir que sont la surveillance et le spectacle. La première relève de l'idéologie, et de la faculté du pouvoir à déterminer de part en part les représentations des citoyens. Le travail de l'idéologie participe d'une collaboration entre détermination linguistique et travail du point de vue. Grâce au fonctionnement de sa machine linguistique, assurant une évolution univoque du *Newspeak* et la confirmation par les récits collectifs de la légitimité absolue de Big Brother, l'État a la garantie que jamais ne puisse émerger une autre manière de voir, que jamais les citoyens n'envisagent leur propre condition ou l'état des choses autrement que par le biais des fictions et slogans qu'il leur inculque¹.

La deuxième modalité selon laquelle le pouvoir s'assure l'aliénation politique du sujet constitue un versant complémentaire de cette emprise idéologique, à savoir le contrôle de son intimité psychique : tout en déterminant, d'une part, la représentation imaginaire que le citoyen a de lui-même en tant qu'individu politique², le pouvoir central le surveille jusque dans les tréfonds de son inconscient. Au-delà de la propagande, le rapport du sujet à la langue relève en effet de

¹ À la lecture de *The Insult*, un malaise similaire est lié aux conversations avec le personnage du médecin, qu'il serait impossible de remettre en question. Tout en faisant confiance à Visser, et en abordant le récit de Martin avec une certaine prudence, le lecteur est amené à interroger ses propres cadres idéologiques : la proximité et l'empathie qu'implique le travail de la focalisation lui font partager l'anxiété éprouvée par le protagoniste face à un neurochirurgien qui semble détenir la vérité du sujet, et avoir ainsi tout pouvoir sur lui. Produisant une forme de solidarité vis-à-vis du personnage malgré sa pathologie, le fonctionnement de la perspective a pour but de manifester, en la dénaturant, la vérité supposée absolue du discours médical.

² Selon la définition qu'en offre Althusser dans « Idéologie et appareils idéologiques d'État » (in *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 67-125), l'idéologie consiste en une représentation à travers laquelle « les hommes se représentent sous une forme imaginaire leurs conditions d'existence réelles » (*ibid.*, p. 102). La place de l'imaginaire dans cette définition, qui situe au cœur de l'idéologie non la réalité des rapports de pouvoir, mais la représentation par l'individu de sa propre condition dans ces rapports, différencie la réflexion d'Althusser de celles qu'on trouve selon lui chez Marx ou Feuerbach.

son identité telle que la définit la psychanalyse : si l'inconscient, selon le mot de Lacan, est structuré comme un langage, alors la maîtrise de toutes les affaires linguistiques par le pouvoir nous laisse anticiper la découverte par Winston de ce que contient « Room 101 » : un dispositif de torture directement adapté à l'inconscient du sujet. Ainsi la surveillance ne s'arrête pas à un simple contrôle du corps dans l'espace, mais traverse le sujet de part en part, offrant accès à ses rêves mêmes. C'est ainsi qu'O'Brien explique au protagoniste :

The thing that is in Room 101 is the worst thing in the world [...] In your case, [...] the worst thing in the world happens to be rats. [...] Do you remember [...] the moment of panic that used to occur in your dreams? There was a wall of blackness in front of you, and a roaring sound in your ears. There was something terrible on the other side of the wall. You knew that you knew what it was, but you dared not drag it into the open. It was the rats that were on the other side of the wall.¹

On ne saurait ignorer, à la lecture de ce passage, le rôle privilégié du rêve dans l'exploration analytique de l'inconscient, et le transfert du rôle de l'analyste vers un agent du pouvoir dans sa manifestation la plus violente – la sujétion du citoyen par la torture. Plus significatifs encore sont le choix de l'objet insupportable pour Winston, et les enjeux de sa réaction face à cet objet, qui font de ce passage de *Nineteen Eighty-Four* la réécriture fictionnelle d'un moment clef dans l'analyse freudienne de l'homme aux rats². Le désaveu par Winston de son amour pour Julia marque la rupture de son ultime résistance au pouvoir³, au moment où il propose le transfert de la torture vers elle : « “Do it to Julia! Do it to Julia! Not me! Julia! I don't care what you do to her. Tear her face off, strip her to the bones! Not me! Julia! Not me!” »⁴. On retrouve dans ce passage les traces de l'agitation où le patient de Freud se trouve plongé, en racontant comment, entendant décrire une torture impliquant des rats, il lui vint l'idée qu'on la fasse subir à un être cher⁵. En rendant réelle la scène de torture, et en y soumettant le sujet, Orwell réactive le contexte disciplinaire de la révélation telle qu'elle intervenait dans la cure de l'homme aux rats : la description de la méthode de torture était faite au patient par un officier lors d'un exercice militaire. En cela, l'auteur pointe l'ancrage politique des anxiétés qui émergent, via la théorie psychanalytique, dans notre façon d'appréhender le voir : par la vulnérabilité qu'il implique pour le sujet – O'Brien précise à Winston : « They will leap onto your face and bore straight into it. Sometimes they attack the eyes first »⁶ –, mais aussi par la façon dont il caractérise le regard

¹ Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, op. cit., p. 297.

² Sigmund Freud, *L'Homme aux rats : un cas de névrose obsessionnelle* (1909, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 2010).

³ C'est ce qu'implique le dialogue précédent entre Winston et O'Brien. Alors que l'agent du pouvoir central affirme avoir brisé les dernières résistances du protagoniste – « we have beaten you, Winston. We have broken you up » –, ce dernier répond : « I have not betrayed Julia » (Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, op. cit., p. 286). Cet attachement amoureux est bien le dernier rempart qui tombe lors de la scène de torture.

⁴ *Ibid.*, p. 300.

⁵ Voir Freud, *L'Homme aux rats*, op. cit., p. 43.

⁶ Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, op. cit., p. 299. Sans qu'elle envisage nécessairement cette question sous un angle politique, la théorie psychanalytique manifeste dès l'origine un vif intérêt pour la façon dont l'œil et le regard

pénétrant, intrusif, de l'analyste¹.

Enfin la troisième modalité selon laquelle Winston est assujéti concerne plus directement la filiation de *Nineteen Eighty-Four* avec la théorie du panoptisme : il s'agit de la production du citoyen par le biais de technologies visuelles repérables à différentes échelles, du travail individuel de chaque *telescreen* au fonctionnement généralisé de la société comme machine à surveiller et assujétir. Dans son analyse du modèle proposé par Bentham, Foucault appréhende cette efficacité du dispositif visuel dans la production de citoyens dociles, et affirme que le panoptique constitue, au-delà du modèle architectural et optique, « une figure de technologie politique »². La vocation du dispositif, une fois son fonctionnement appliqué à tous les domaines de la vie politique, est de permettre le déploiement de « toute une technologie fine et calculée de l'assujétissement »³, laquelle assure en dernière instance l'exercice automatique du pouvoir par l'intériorisation et la reconduction systématique de rapports de force et de visibilité dissymétriques. La machinerie panoptique situe le principe du pouvoir non dans une personne⁴, mais dans « une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards, dans un appareillage dont les mécanismes internes produisent le rapport dans lequel les individus sont pris »⁵. Le caractère technologique, mécanique de ces dispositifs fait du processus d'aliénation un processus d'assujétissement à proprement parler, puisqu'il fait du citoyen

exposent le sujet à toutes formes de violence. L'existence visuelle du sujet préoccupe déjà Freud, particulièrement quand intervient l'interdiction du regard – on se souvient du rêve raconté au chapitre VI de *L'interprétation des rêves*, où le dormeur se trouve confronté à son père tandis qu'apparaît dans son champ de vision l'inscription : « on est prié de fermer les yeux ». De façon récurrente, un lien s'établit entre dysfonctionnement psychique et trouble de la vision, la névrose étant associée à la dissimulation du refoulement, et la psychose à la forclusion, qui suppose un point aveugle de l'inconscient lui-même. L'œil est le lieu privilégié où se dit la fragilité psychique, de l'angoisse de castration au danger ultime qu'il y a à voir ce qui ne devrait pas être vu. Le voir est ainsi lié à la vérité intime du sujet, mais aussi d'emblée enjeu de pouvoir : l'association entre voir et savoir ne va pas sans une réflexion sur les potentielles atteintes à son intégrité. L'intérêt pour la fiction est de constater la façon dont cette méthode, qui tâche de mettre en lumière l'intimité même du sujet, devient l'une des catalyses qui servent à penser l'aliénation possible de ce dernier. On pense notamment à l'image qui donne toute sa puissance poétique et satirique au roman de Muriel Spark *The Hothouse by the East River* (New York, Penguin, 1973) : celle d'une New-Yorkaise dont l'ombre s'obstine à se projeter du mauvais côté des sources de lumières, et ce malgré tous les efforts de son analyste pour la remettre dans le droit chemin. À cet égard on constate que si la littérature s'inspire la théorie analytique du regard, elle constitue, au départ, une mine pour l'analyse. Ainsi Freud approfondit sa théorie de la pulsion scopophile en lisant la légende de Lady Godiva, et le lien qu'il dessine entre énucléation et angoisse de castration trouve sa source dans la nouvelle d'E. T. A Hoffman, « L'Homme au sable » (voir notamment Daniel Donoghue, *Lady Godiva: A Literary History of the Legend*, Malden, Blackwell Publishing, 2003, en particulier le chapitre 6, « Godiva displayed », p. 103-129). Pour une étude conjointe de l'interdiction analytique du regard et de ses résonances dans le champ littéraire, voir Max Milner, *On est prié de fermer les yeux* (Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1991).

¹ En cela, le neurochirurgien apparaît comme un avatar plus contemporain de l'analyste, suivant le mouvement qui a conduit des élaborations analytiques sur l'inconscient au début du XX^e siècle à un intérêt toujours plus marqué pour l'idée empiriste d'une inscription de l'esprit dans des structures cérébrales, un siècle plus tard. Dans un cas comme dans l'autre, la figure thérapeutique conçue comme ayant accès au siège de la conscience est à la fois le meilleur espoir du sujet et la plus grande menace qui soit faite à son intégrité.

² Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 207.

³ *Ibid.*, p. 222.

⁴ Comme c'était le cas sous l'Ancien régime, le Souverain incarnant l'autorité divine sur terre.

⁵ Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 203.

l'instrument même de sa propre domination par les instances de pouvoir :

Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il les fait jouer spontanément sur lui-même ; il inscrit en soi le rapport de pouvoir dans lequel il joue simultanément les deux rôles ; il devient le principe de son propre assujettissement.¹

Ainsi, par son inscription dans un imaginaire politique, par sa structure psychique et par sa condition en tant qu'être sensible et politique pris dans le fonctionnement de technologies de pouvoir, le sujet est visuellement assujéti. Le voir est pour lui instrument d'assignation ; il signale sa construction en tant qu'objet de pouvoir. Il ne constitue ainsi plus un sens qui, parti du sujet permettrait son authentification dans un rapport de transparence à lui-même et d'auto-réflexivité. En cela le moment contemporain produit bien une nécessaire relecture des pensées modernes de la subjectivation, et des dispositifs visuels qui intervenaient dans leur cadre – en particulier ceux du reflet et de l'évidence, supposés garantir la reconnaissance claire et distincte du sujet par lui-même. Pour Agamben, relisant Foucault, le dispositif a pour vocation même d'assujétir². Ainsi la mécanique par laquelle la subjectivation est possible produit, simultanément, son envers : le sujet n'est jamais construit que comme objet de pouvoir. Une logique similaire semble à l'œuvre lorsqu'Althusser, examinant la formation des sujets sous l'angle de leur rapport imaginaire à la structure sociale, plutôt que de leur inscription dans une technologie politique, en vient à son tour à explorer des formes et pratiques de sujétion. L'interpellation, qui consacre l'existence de l'individu comme sujet dans le champ social, est à la fois outil de pouvoir et principe de fonctionnement de l'idéologie : elle assure la docilité de citoyens censés se conformer à l'ordre dominant, et obéir au pouvoir qui s'y exerce.

Lorsque Louis Althusser se propose d'examiner le mécanisme de la reconnaissance sous

¹ Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 204.

² Voir Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit. En tant que lieux où se réalise une activité de gouvernement sans aucun fondement autre qu'en elle-même, selon le modèle divin de la *dispositio*, les dispositifs doivent nécessairement produire leur propre sujet. Ce dernier ne se confond pas avec l'individu, ce dernier étant au contraire le lieu de multiples processus de subjectivation. Renvoyant aux travaux de Michel Foucault, Agamben rappelle que la subjectivation vise essentiellement à légitimer le fonctionnement contraignant des dispositifs, qui visent à travers des pratiques, discours, savoirs et exercices à construire des corps dociles mais libres, qui assument leur identité et leur liberté de sujets dans le processus même de leur assujettissement. Pour lui, la phase contemporaine du capitalisme se définit par la façon dont ses dispositifs « n'agissent plus par la production d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de dé-subjectivation » (*ibid.*, p. 43-44). Si la désujectivation était un moment dans le processus de subjectivation mis à l'œuvre par les dispositifs classiques – par exemple dans la confession, qui annihilait le moi pécheur par la redéfinition et l'activation d'un moi pénitent – les deux stades du processus semblent devenir réciproquement indifférents et « ne donnent plus lieu », selon Agamben, « à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale » (*ibid.*, p. 44). Il semble qu'aucune subjectivation réelle ne réponde, dans les corps inertes des sociétés contemporaines, aux processus désujectivants qui les traversent. L'analyse d'Agamben voit dans le corps social actuel une docilité jamais égalée, les activités, désirs et possibilités d'évasion de ce dernier étant commandés par des dispositifs jusque dans les détails les plus infimes, sans qu'il soit question d'y opposer la moindre résistance. Il semble souscrire en cela à une appréhension des dispositifs vis-à-vis de laquelle nous allons tâcher de nous distancier, pour explorer l'efficacité même de ces subjectivités « larvées », ou « spectrales ».

les auspices de l'évidence et de la réflexivité, ainsi, c'est à nouveau pour rendre compte de l'efficace d'une structure sociale propre à assurer le maintien des rapports de production par le biais d'une technologie de l'assujettissement. Dans « Idéologie et appareils idéologiques d'État »¹, partant de l'idéologie en tant qu'elle n'existe jamais que par et pour des sujets, « toute idéologie [ayant] pour fonction (qui la définit) de “constituer” des individus concrets en sujet »², le philosophe s'attache à examiner le dispositif spatial et visuel de reconnaissance dans et par lequel l'individu est interpellé en sujet, l'idéologie lui assignant une place spécifique dans l'espace social. L'expérience de l'interpellation est appréhendée par le biais des dispositifs visuels qui la produisent, en mettant à l'œuvre le principe de fonctionnement – la « reconnaissance idéologique ». Rappelant que la catégorie de sujet est une « évidence » première, Althusser affirme qu'elle constitue en tant que tel un effet idéologique élémentaire – puisque c'est le propre de l'idéologie que « d'imposer (sans en avoir l'air, puisque ce sont des “évidences”) les évidences comme évidences, que nous ne pouvons pas ne pas *reconnaître*, et devant lesquelles nous avons l'inévitable et naturelle réaction de nous exclamer [...] : “c'est évident ! c'est bien ça ! c'est bien vrai !” »³ C'est en vertu de ce principe d'évidence, sentiment d'une adéquation naturelle entre une représentation et ce à quoi elle renvoie, que la conscience de nous-mêmes comme sujet est produite, à chaque instant, par notre inscription dans des dispositifs de reconnaissance : « vous et moi sommes *toujours déjà* des sujets, et, comme tels, pratiquons sans interruption les rituels de la reconnaissance idéologique, qui nous garantissent que nous sommes bel et bien des sujets concrets, individuels, inconfondables et (naturellement) irremplaçables »⁴.

Ces rituels de reconnaissance – poignée de mains, conscience de notre nom et ainsi de suite, manifestent notre pratique incessante de la reconnaissance idéologique. C'est son mécanisme qu'Althusser entreprend d'éclairer, en construisant pour nous le « petit théâtre théorique »⁵ de l'interpellation. L'interpellation, dans et par laquelle l'idéologie transforme les individus en sujets, fonctionne ainsi « sur le type même de la plus banale interpellation policière (ou non) de tous les jours : “hé, vous, là-bas !” »⁶. Dans cette scène théorique, « l'individu interpellé se retourne. Par cette simple conversion physique de 180 degrés, il devient *sujet*. Pourquoi ? Parce qu'il a reconnu que l'interpellation s'adressait “bien” à lui, et que “c'était *bien lui* qui était interpellé” (et pas un autre) »⁷. Dans le mouvement de volte-face qui l'instaure se concentre tout le travail de la reconnaissance idéologique sur un sujet supposé central et

¹ Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁷ *Ibid.*, p. 113-14.

fondateur. L'interpellation fait que l'individu *se reconnaît* comme sujet. Elle lui fait répondre à une injonction par un changement de posture, un mouvement de « conversion », le demi-tour manifestant en fait l'acceptation d'une pratique dans laquelle il est dés-orienté pour mieux être recruté comme sujet. Le mouvement de « reconnaissance » que l'interpellation imprime au corps en rotation est donc assomption d'un dispositif construit pour que le sujet s'y produise comme effet de reconnaissance évidente. Le sujet ne donne pas sens à ce qu'il voit représenté, mais à lui-même, en s'insérant dans le dispositif par lequel sa condition lui apparaît évidente. L'idéologie « obtient d[es sujets] la *reconnaissance* qu'ils occupent bien la place qu'elle leur désigne comme la leur dans le monde »¹.

Construit non par la possession frontale d'un objet, mais dans le mouvement que lui impose l'injonction d'une instance supérieure à lui, le sujet pivote sur son axe, et n'est plus défini par lui comme souverain. Il ne se produit jamais, en dernier ressort, qu'en se retournant sur lui-même sur l'ordre d'une figure de pouvoir : l'interpellation, processus de subjectivation, est processus d'assujettissement. C'est ce qu'éclaircit l'exemple donné par Althusser de l'idéologie chrétienne et de son fonctionnement, exemple qui offre une nouvelle lecture du dispositif spéculaire par lequel le sujet est censé se reconnaître et se saisir. Dans le discours religieux, la reconnaissance par les individus de « leur » place de sujet se fait sous l'égide de ce Sujet par excellence qu'est la figure divine : « Il apparaît alors que l'interpellation des individus en sujets suppose l'«existence» d'un Autre Sujet, Unique et central, au Nom duquel l'idéologie religieuse interpelle tous les individus en sujets »². Althusser nous renvoie ici à la façon dont Dieu, convoquant Moïse, se présente par la formule « Je suis Celui qui Suis ». Sujet suprême, qui est par soi et pour soi, Dieu interpelle son sujet : l'individu qui lui est assujetti par l'interpellation. Les sujets sont des reflets du Sujet central ; ils sont faits « à son image » :

Nous constatons que la structure de toute idéologie, interpellant les individus en sujets au nom d'un Sujet Unique et Absolu est *spéculaire*, c'est-à-dire en miroir, et *doublement* spéculaire : ce redoublement spéculaire est constitutif de l'idéologie et assure son fonctionnement. Ce qui signifie que toute idéologie est *centrée*, que le Sujet Absolu occupe la place unique du Centre, et interpelle autour de lui l'infinité des individus en sujets, dans une double relation spéculaire telle qu'elle *assujettit* les sujets au Sujet, tout en leur donnant, dans le Sujet où tout sujet peut contempler sa propre image (présente et future) la *garantie* que c'est bien d'eux et bien de Lui qu'il s'agit.³

Dans le dispositif optique de l'interpellation, tout concourt à construire l'évidence apparente de la centralité des sujets. Se constituant comme tels en se retournant vers un Sujet transcendant qui les convoque, les individus sont par définition à la marge, à la circonférence du dispositif de l'interpellation, mais dans l'impression de leur propre centralité et l'oubli de leur

¹ Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *op. cit.*, p. 117.

² *Ibid.*, p. 118.

³ *Ibid.*, p. 119-120.

assujettissement ils « marchent tous seuls »¹, et permettent ainsi la reproduction en boucle fermée du système, en s'insérant dans les pratiques gouvernées par les rituels des appareils idéologiques d'État. Ils reconnaissent l'état des choses tel qu'il est, et assurent par leur reconnaissance de sujets « libres » sa légitimité. Cette équation de reconnaissance et de méconnaissance, qui pousse les sujets à se voir « bien à leur place » en ignorant leur assujettissement à cette place, est au cœur même de l'idéologie. Vision sélective, elle se loge d'emblée dans l'ambiguïté du terme « sujet », qui désigne à la fois une subjectivité libre, un centre agentif, et un être assujetti, soumis à une autorité supérieure donc dénué de toute liberté, à part celle d'accepter librement sa soumission. L'individu est interpellé en sujet libre « *pour qu'il se soumette librement aux ordres du Sujet, donc pour qu'il accepte (librement) son assujettissement* »², en d'autres termes pour qu'il accomplisse lui-même les gestes de son assujettissement. Les sujets « marchent tous seuls », mais toujours sous le regard d'un Autre qui les définit, au cœur d'un système idéologique qui entretient l'illusion de leur souveraineté. Nous donner à voir, et nous constituer ainsi en sujet, c'est toujours nous dicter une perspective, nous assigner à résidence dans l'angle de vue qui va nous construire, nous donner enfin une place que nous pouvons ou non être poussés à « reconnaître » comme si c'était « bien la nôtre ». Ainsi la position marginale du sujet, qui ne semble plus être à l'origine du processus perceptif mais plutôt produit par lui, fait bien des pratiques artistiques du voir et du faire voir un enjeu de pouvoir, suivant que ces dernières jouent le jeu de l'assujettissement ou manifestent aux yeux de l'individu le dispositif qui l'interpelle en sujet.

Si l'interpellation, par son fonctionnement privilégié dans les structures discursives que constituent les appareils idéologiques d'État, et par la part qu'elle a dans la constitution idéologique des sujets, est le plus souvent appréhendée en termes linguistiques³ – la pragmatique associant son efficacité à la force illocutoire qui se déploie dans la langue –, notre travail a pour but de manifester l'économie visuelle dans le cadre de laquelle se pense et se présente le rapport de pouvoir interpellatif⁴. Les exemples proposés par Althusser prennent la forme de fictions – de

¹ *Ibid.*, p. 120. C'est la même logique qui fait fonctionner le panoptique dans l'analyse de Foucault – faute de savoir s'il est surveillé, le sujet « se surveille tout seul », puisqu'il intériorise la pratique de la surveillance.

² Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *op. cit.*, p. 121.

³ Pour l'intérêt de la pragmatique pour le concept, voir la lecture d'Althusser que propose Judith Butler dans le chapitre 4 de *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (Stanford, Stanford University Press, 1997), intitulé « Consciousness makes subjects of us all: Althusser's Subjection », et dans *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (Londres, Routledge, 1997), où elle s'efforce de penser l'efficacité interpellative du « hate speech », ainsi que les stratégies de résistance ouvertes au sujet ainsi appelé à produire une réponse performative. Voir également l'ouvrage de Jean-Jacques Lecercle, *Interpretation as Pragmatics* (Londres, Macmillan, 1999), où l'auteur introduit, pour penser la répartition du sujet dans le processus interpellatif, la notion de contre-interpellation.

⁴ L'efficacité interpellative de la langue s'exerce dans une situation d'énonciation, une confrontation entre entités linguistiques. On ne saurait donc l'envisager d'un point de vue « purement » verbal, hors de l'économie sensorielle impliquée dans toute situation d'énonciation, et qui intervient dans l'élaboration du sens selon une approche pragmatique. Lecercle parle, pour les images et leur puissance d'interpellation, de force « invasionnaire » (en écho à l'efficacité « illocutoire » de tout énoncé selon les pragmaticiens). L'index pointé de l'oncle Sam, sur les affiches de l'armée américaine, serait ici l'exemple le plus frappant : accompagnant le slogan, il convoque l'individu spectateur, et l'interpelle pour qu'il se reconnaisse comme recruté.

l'anecdote ou parabole de la scène d'interpellation à l'allégorie fondée sur le texte biblique. Cependant il semble impossible d'ignorer le caractère visuellement situé de ces récits, qui présentent au lecteur un théâtre théorique, une scène sur laquelle on examine le fonctionnement d'un dispositif visuel : la volte-face d'un côté, le rapport spéculaire de l'autre, chacun produisant dans le sujet interpellé l'impression imaginaire d'une transparence, d'une évidence immédiates. En cela l'interpellation, mécanisme d'assujettissement, participe pleinement de notre inscription dans un milieu visible, au sein duquel nous sommes à la fois sujet et objets du regard. C'est notamment ce dont témoigne notre corpus lorsque la forme la plus élémentaire de l'interpellation, à savoir l'attribution du nom, s'avère procéder pleinement de son *inscription*. Ainsi lorsque le protagoniste de *Time's Arrow* change d'identité, c'est bien l'existence visuelle du sujet qui est affectée⁵ :

I wondered if everyone needed new identities when they came to New York. Or was it just us. Just him. Not 'Tod', not any longer. The name on the bell, the name on the door, the name on the envelopes under the table lamp: they said John Young, John Young, John Young. Scraps of paper [...] came twirling in through the cab window. We healed them with our doctor's hands and place them about our person. Letters, membership cards, bills, receipts. All said John Young. (*TA*, 76)

La métamorphose de Tod en John procède du fonctionnement simultané du nom sous sa forme orale et graphique : ainsi si la manifestation du nom est permise par un verbe déclaratif, « say », c'est bien sa forme visuelle qui s'impose, par l'évocation systématique de son support matériel – de l'étiquette à l'enveloppe – et son inscription répétée sur la page : « John Young, John Young, John Young », qui produit une forme d'encombrement visuel. Le sujet semble presque cerné par sa nouvelle identité – ou, dans l'expérience réelle du personnage, poursuivi par un nom dont il va falloir se débarrasser.

Dans l'ensemble de notre corpus, surtout, la violence de l'interpellation se manifeste dans le travail de la focalisation. En cela nos romans pensent la représentation fictionnelle comme pratique consistant à « faire voir », avec tout l'enjeu politique que comporte cette assignation à une place. En tant que sujet qui voit, le lecteur est d'abord un sujet représenté à lui-même comme tel – un objet politique, une dialectique de dire et de voir qui est toujours déjà *objet* de savoir et de pouvoir. Forçant le point de vue, favorisant le retour d'un refoulé insupportable, nous poussant à nous construire, en tant que lecteurs, dans une forme de violence, la focalisation se présente comme un conflit visuel à l'œuvre au cœur même du sujet. Cela est particulièrement sensible

⁵ L'interpellation du protagoniste par le biais de son nom est un problème récurrent dans *Time's Arrow*. On se souvient de la réaction du personnage à son « premier » nom, Tod, qui par sa forme graphique constitue un jeu de mot interlinguistique sur la mort. Son patronyme, pour n'avoir pas été choisi en connaissance de son statut de fugitif, n'en est pas moins problématique dans l'impératif visuel qu'il dessine pour le protagoniste. Au moment où ce dernier « revient » à Auschwitz, la forme du participe passé « Unverdorben », glosée par le narrateur pour le lecteur non germanophone, identifie le personnage à l'innocence pure, sans tache : « Clean breast. Clean hands. Our name has changed once more. I don't think it will ever change again. Rather alarmingly, at first, it has to be said, we are now called Odilo Unverdorben » (*TA*, 121).

lorsque certains choix narratifs nous imposent de partager le point de vue du bourreau. On a évoqué plus haut le malaise que produit, dans *Gut Symmetries*, l'irruption soudaine de la voix et du point de vue de Jove dans le chapitre « The Moon ». Loin d'être un simple tiers incommode dans l'histoire d'amour d'Alice et Stella, ce dernier nous oblige à envisager le rôle indispensable qu'il a joué dans leur rencontre. Or sa part du récit, qui nous contraint bien littéralement à voir le cours des événements d'un autre œil, nous fait partager sa perspective de voyeur manipulateur (« myself the invisible other », *GS*, 193), alors même que le rôle qu'il a joué depuis le début transparaît dans toute sa violence et sa folie destructrice – de l'usurpation, dans les deux lettres, de l'identité graphique d'Alice, à la dévoration de Stella. Dans le dispositif narrativo-perspectif de *Time's Arrow*, la violence interpellative de la focalisation tient au fait que le statut du narrateur l'autorise à nier le caractère insoutenable de ce qui se présente à lui. Ce privilège d'ignorance ou d'omission visuelle laisse au lecteur l'entière responsabilité du geste d'inversion, qui rétablit page après page l'ordre insupportable du récit, et fait apparaître le génocide derrière ce qui se présente comme une entreprise démiurgique. La violence qui caractérise cette assignation à la place du bourreau apparaît notamment, ici encore, lorsque le lecteur partage avec le narrateur une posture de voyeur.

Ce travail du dispositif de focalisation intervient à des moments clefs, qui manifestent la contrainte insupportable du point de vue. Dans les premiers temps que le narrateur passe à Auschwitz, nous assistons ainsi avec lui à l'arrivée progressive des déportés : « During week two the camp started filling up. In dribs and drabs at first, then in flocks and herds. All this I watched through a spyhole, under a workbench in a disused supply hut » (*TA*, 126). Notre impuissance à empêcher ce que se déroule sous nos yeux va jusqu'à suggérer une culpabilité pragmatique – tout se passe comme si notre point de vue lui-même produisait la catastrophe. Ce malaise ressenti à la lecture se précise nettement lorsque la même posture de témoin invisible semble faire apparaître de nulle part, selon cette logique miraculeuse qui préside à la création (destruction) dans l'univers de *Time's Arrow*, les chambres à gaz :

The trash and wreckage before him was shivering with fire as he stood, hands on hips, watching all his powers gather in the smoke. I turned slowly away and felt the rish and zip of violently animated matter. When, with a shout, I jerked my eye back to its hole there was no smoke anywhere, only the necessary building, perfect, even to the irises and the low picket fence that lines its path, before which 'Uncle Pepi' now stood, with one arm crooked and raised. Even to the large sign above the door: BRAUSEBAD. 'Sprinkleroom,' I whispered, with a reverent snort. (*TA*, 128)

On note la façon dont les iris, qui guident le regard vers le bâtiment, démultiplient en un jeu de mot les yeux chargés de prendre acte de l'événement. À la page suivante, la deuxième pupille que constitue le trou dans le mur consacre le caractère insoutenable de ce passage, puisque nous

sommes invités à contrôler avec le narrateur le bon déroulement des opérations à travers l'œilleton donnant dans les chambres à gaz (on trouve l'expression « viewing slit » à la page 129). En soi, la visibilité des douches, instrument du génocide désigne celui qui voit comme bourreau¹ : les victimes sont systématiquement éliminées. La référence au voyeurisme, le narrateur se constituant via le « spyhole » en espion et non en témoin, et la violence destructrice ainsi identifiée chez le sujet du regard, reproduisent dans le travail du point de vue littéraire le geste célèbre de Michael Powell dans *Peeping Tom*². Dans le film, l'alignement nécessaire de l'œil du spectateur avec celui de la caméra faisait de chacun d'entre nous, plus qu'un complice du meurtrier, un véritable instrument de mort.

Au lieu de consacrer le sujet du regard comme prince ou maître de la perspective, ainsi, la fiction contemporaine semble s'attacher à manifester sa posture contrainte. En cela elle produit la sensation anxieuse d'une inscription absolument nécessaire dans un champ de visibilité, où le sujet forcé à voir est avant tout objet de pouvoir, manipulable et manipulé, à la fois entièrement responsable, *de facto* criminel dans son existence en tant que point de vue, et impuissant à modifier le cours des événements violents que sa présence visuelle même semble provoquer.

C'est là semble-t-il tout le sens du concept d'assujettissement : le centre perceptif et agentif auquel on attribuait le statut de sujet apparaît soudain comme un objet, socialement et politiquement construit, traversé par des enjeux de pouvoir sur lesquels il n'a aucune prise – et tout espoir de subvertir ces mécanismes de détermination semble vain. Si l'on repart de la distribution spatiale sur laquelle reposaient les épistémologies du voir, mettant en présence dans le dispositif visuel un sujet perceptif et un objet à découvrir et à s'approprier, on appréhende aisément les risques que présenterait un transfert de ces statuts, les places une fois inversées, dans le champ politique. Comprise dans ses enjeux politiques, la « vue de nulle part » n'est plus la garantie d'un sens, l'assurance d'une vérité révélée et accessible pour le sujet dans et par son lien avec le divin, mais le signe d'une transcendance qui concentre tout le pouvoir. On trouve là l'un

¹ Il faut souligner, dans le contexte des débats critiques sur la Shoah et la représentation visuelle, le statut exceptionnel des chambres à gaz. Pour ceux qui voient dans la Shoah un objet historique « sans image », plus que tout, les chambres à gaz cristallisent l'interdiction de la représentation – parce qu'elles sont par excellence le lieu du génocide : pour ce qui s'est passé à l'intérieur, il n'est pas de mémoire vivante, pas de témoignage possible, même sous une forme qui mettrait au cause l'archive visuelle, comme c'est le cas dans le film de Lanzmann. La voix s'est éteinte avec le regard, désignant par son absence le lieu véritable de l'irreprésentable. Il y a eu des rescapés des camps ; mais dans la mesure où personne n'a survécu aux chambres à gaz, les représenter nous place automatiquement, nécessairement, du côté des bourreaux.

² Michael Powell, *Peeping Tom* (20th Century Fox, 1960). Dans la langue anglaise, l'identification du voyeur non à une fonction générique mais à un personnage folklorique souligne également la violence symbolique et réelle à l'œuvre dans le travail du regard. Dans la légende de Lady Godiva en effet la visibilité se conçoit comme vulnérabilité, et est utilisée comme une arme par des hommes contre une femme. En la mettant au défi de défiler nue dans les rues de Coventry, le mari de Lady Godiva compte imposer sa volonté de maintenir des impôts écrasants, dont elle a réclamé qu'il les baisse par pitié pour les habitants. Peeping Tom, quant à lui, perce un trou dans son volet et viole ainsi la parole faite à la châtelaine de ne pas la regarder lors de son passage. Cette transgression visuelle a une autre conséquence tragique pour le personnage, puisque ce dernier est frappé de cécité.

des éléments centraux de la critique anti-oculocentrique telle qu'analysée par Martin Jay dans *Downcast Eyes*. Dans l'analyse qu'en offre Norman Bryson¹ à partir des exemples de Lacan et Sartre, le dépassement à l'ère post-moderne d'une épistémè concevant la vision comme domaine privilégié, « purement » physique ou physiologique, de l'œil et de la lumière, va de pair avec l'élaboration de théories paranoïaques dans lesquelles la condition visible du sujet devient soudain terrifiante.

Post-modernism has entailed moving beyond this episteme [of the notion of art as a matter of perceptual purity: timeless, sequestered from the social domain, universal] and acknowledging the fact that the visual field we inhabit is one of meanings and not just shapes, that it is permeated by verbal and visual discourses, by signs; and that these signs are socially constructed, as are we [...] What is at stake is the discovery of a politics of vision. Which is finally why one might want to query the paranoid or terrorist coloration that Lacan gives the Gaze.²

L'entrée du sujet dans l'arène sociale de la « visualité »³ se fait sur un mode désastreux : inscrit dans un champ de visibilité qui garantit sa capture, son annexion, sa mort, il fait du regard une expérience qui est terreur vis-à-vis d'un pouvoir transcendant : terreur de la femme sous l'œil du voyeur, terreur d'un tiers monde pittoresque dans la perception néo-coloniale. La question du regard, « gaze » dans la traduction anglaise s'intègre à une lecture dysphorique de l'extériorité de la perception.

Le concept incriminé, dans ces pensées paranoïaques du voir, c'est en effet le regard ou « gaze » dans son efficacité politique réelle, vérifiable mais insituable. Exerçant un contrôle absolu sur les sujets qu'il élabore, le « gaze » produit un univers visuel d'autant plus terrifiant qu'il est indifférencié, désincarné, et interpelle l'individu en sujet visible de partout à la fois⁴. C'est par ce caractère absolu du pouvoir, qui procède d'un ordre optique sans échappatoire, qu'il semble que nous devions comprendre le mouvement aporétique de *Nineteen Eighty-Four*, comme de nombreuses dystopies : dans un univers où le sujet est produit comme intégralement visible pour le pouvoir, et parfaitement déterminé par ce qu'il voit, toute tentative de résistance ou

¹ Norman Bryson, « The gaze in the expanded field », in Hal Foster, éd., *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, (Seattle, Bay Press, 1988), p. 87-108.

² Bryson, « The gaze in the expanded field », *op. cit.*, p. 107-8.

³ Dans la définition élargie qu'en propose Foster dans son introduction, la « visualité » manifeste, par contraste avec la « vision », un écart entre les conditions matérielles et mécanismes de l'expérience visuelle et les déterminations discursives qu'impliquent l'économie sociale et historique du visible.

⁴ Pour Bryson, la terreur est liée au caractère insituable du regard, dans la mesure où le champ du visible est vécu et pensé comme terrifiant, indifféremment et en tous points : « Terror comes from the way that sight is constructed in relation to power, and powerlessness. To think of a terror intrinsic to sight makes it harder to think what makes sight terroristic, or otherwise. It naturalizes terror, and that is of course what is terrifying » (« The gaze in the expanded field », *op. cit.*, p. 107). Cette adéquation de la visualité et de la terreur tend à se naturaliser pour produire un nouveau régime de compréhension du visible. Contre une telle tendance, il faudrait maintenir un rapport critique à la visualité qui, sans oublier les enjeux de pouvoir qu'elle présente, refuse de faire de ses propres conclusions l'essence de l'expérience visuelle : « what should ensue from Lacan's portrayal of the terror of sight is analysis, analyses, many of them, of how power uses the social construct of vision, visibility. And also of how power disguises and conceals its operations in visuality, in myths of pure form, pure perception, and culturally universal vision » (*ibid.*, p. 108).

d'émancipation est d'ores et déjà vaine¹. Ce pouvoir terrible du regard insituable, impossible à soutenir, constitue un élément crucial dans les trois modalités d'assujettissement évoquées plus haut : il préoccupe aussi bien la théorie de l'idéologie, la théorie psychanalytique et la pensée du politique et de ses technologies. Dans les trois domaines que sont le rapport imaginaire du sujet à sa condition dans le champ politique, sa place dans la société en tant que champ psychique individuel, et son inscription dans les dispositifs technologiques disciplinaires, on appréhende l'idée d'un pouvoir visuel exercé sans reste sur les sujets. Ainsi si la scène d'interpellation évoquée par Althusser voyait le pouvoir se loger un temps dans la figure du policier, le philosophe nous rappelait bien que les rituels de la reconnaissance idéologique sont répétés en tous lieux et à tous moments, sans nul besoin d'une instance de pouvoir incarnée, puisque les sujet « marchent tous seuls ». Le point crucial de l'interpellation consistant dans le mouvement de volte-face, le sujet se produisant dans cette torsion sur lui-même face à une figure d'autorité supposée, l'inscription dans les appareils idéologiques d'État marque l'assignation du sujet à une place visible dans le même temps qu'elle réduit à néant tout espoir de situer la source d'un regard exercé de partout : reconnaissant l'évidence de l'identité qui lui est attribuée, le sujet ne pourra jamais soutenir le regard qui l'interpelle, puisque ce dernier vient de partout et de nulle part.

De façon similaire, dans la psychanalyse telle qu'elle se développe à partir des travaux de Lacan, l'anxiété liée au regard prend un tour nouveau. Présente dès l'origine, le voir cristallisant autant de pulsions que d'interdits², cette inquiétude semble se généraliser chez Lacan au moment où le pouvoir de visualité n'est plus logé dans l'œil, mais investit jusque dans ses moindres recoins le monde que le sujet habite – on pense à l'exemple développé dans le *Séminaire XI*³, du pêcheur que regarde la boîte de sardines flottant à la surface des vagues⁴. De façon significative, le récit de la sortie en mer suit une analyse des *Ambassadeurs* de Holbein : autant que le crâne anamorphique, qui amène le spectateur à se retourner au moment où il s'apprêtait à quitter la salle de musée, une simple boîte de conserve observe le sujet, fait de lui un objet lumineux piégé dans un champ où il est, de toute part, visible, et l'interpelle en lui rappelant sa propre finitude – on aura noté la façon dont la vanité, comme le policier, imprime au sujet supposé du regard (le spectateur) un mouvement nécessaire de retour sur lui-même, et de soumission à ce qui l'anéantit

¹ On rejoint ici dans les théories du visible la conceptualisation par Fredric Jameson de la post-modernité associée au capitalisme tardif : assurant une récupération systématique de toute tentative de subversion, cette dernière est irrémédiablement close sur elle-même.

² Martin Jay précise que le caractère anti-visuel du discours psychanalytique s'établit plus fermement avec le tournant linguistique que lui imprime Lacan. Les lectures françaises de Freud tendent ainsi à valoriser l'anti-oculentrisme déjà présent en latence dans les travaux de Freud. Cette orientation va de pair, dans les années 1960 et 1970, avec le regain d'intérêt manifesté à l'égard sa judéité – Jay cite à cet égard *L'Œdipe juif* de Lyotard.

³ Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire*, livre XI (Paris, Seuil, 1973).

⁴ Dans l'anecdote rapportée par Lacan, le pêcheur lui signale une boîte de sardines flottant sur les vagues. Sa remarque, « Tu vois cette boîte ? Tu la vois ? Eh ben elle te voit pas ! » (*ibid.*, p. 110) pousse son interlocuteur à penser qu'au contraire, c'est précisément le cas.

en tant que personne, agent et citoyen : ici, la mort.

Dans la technologie politique élaborée par Bentham et analysée par Foucault, enfin, l'exercice du pouvoir repose bien à la fois sur la visibilité et l'invérifiabilité de la surveillance. Ainsi le regard est sans cesse signalé par la présence de la tour centrale, que les occupants des cellules ne sauraient ignorer. Mais elle est équipée de jalousies et de cloisons mobiles qui, fonctionnant en collaboration avec le contre-jour produit par le dispositif architectural, assurent que jamais les sujets ne sachent si la cellule centrale est bien occupée. Cette configuration permet l'assujettissement du citoyen, qui intériorise le fonctionnement perpétuel de la surveillance sans plus l'associer à un individu, à une figure d'autorité, ou même à une quelconque présence. Instrument du pouvoir, la surveillance est

permanente, exhaustive, omniprésente, capable de tout rendre visible, mais à la condition de se rendre elle-même invisible. Elle doit être comme un regard sans visage qui transforme tout le champ social en un champ de perception : des milliers d'yeux postés partout, des attentions mobiles et toujours en éveil, un long réseau hiérarchisé.¹

La prolifération des yeux, désormais émancipés de tout ancrage dans un visage, confirme à quel point l'assujettissement repose sur la désindividualisation totale du pouvoir : ce dernier peut être incarné par n'importe qui, mais aussi bien par personne, chacun se sachant observé que la tour soit ou non occupée par un surveillant.

De sorte que vous avez comme une sorte de ruban de pouvoir, ruban continu, mobile, anonyme, qui se déroule perpétuellement à l'intérieur de cette tour centrale. Qu'il ait une figure ou qu'il n'en ait pas, qu'il ait un nom ou qu'il n'en ait pas, qu'il soit individualisé ou non, de toute façon, c'est le ruban anonyme du pouvoir qui perpétuellement se déroule et s'exerce *par le jeu de cette invisibilité*.²

C'est bien un tel fonctionnement du pouvoir, visible mais invérifiable, qui préside à l'évocation des sociétés de la surveillance dans la fiction. Ainsi de l'univers dystopique de « An Orison of Sonmi ~451 » au Londres contemporain mis en scène dans *Clear*, le sujet citoyen se sait constamment épié : si l'effet est attendu dans un récit de science-fiction, dans le roman de Barker la surveillance de Blaine par tous, et la multiplication des caméras autour de sa boîte, évoquent immanquablement le réseau serré de caméras de surveillance fonctionnant en boucle fermée dans toute la capitale.

C. Optique de l'intersubjectivité

L'examen des dispositifs optiques destinés à la surveillance et à l'interpellation visuelle de l'individu manifeste, tant dans l'histoire de la théorie que dans l'histoire littéraire, l'émergence

¹ Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 215-16.

² Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France*, op. cit., p. 78.

d'un rapport anxieux au voir et aux processus d'assujettissement qu'il permet, produisant le sujet pour mieux l'inscrire dans un ordre de pouvoir totalisant, et perçu – dans les dystopies littéraires, notamment – comme potentiellement totalitaire. Pour autant, il ne semble pas que la fiction contemporaine renonce à jouer avec le visible, bien au contraire. Il s'agit donc pour nous d'envisager les ordres visuels qu'elle pense encore pouvoir construire, et les régimes de visibilité et de lisibilité qu'elle engage par là, pour concevoir dans quelle mesure s'y élaborent, malgré tout, des alternatives à ce que semblent dicter les lectures contemporaines de la visualité et des appareils idéologiques qui forment notre perception¹.

De telles alternatives se présentent, notamment, lorsque des personnages trouvent à se construire comme sujets, malgré tout et en connaissance de cause quant aux effets de pouvoir à l'œuvre dans le voir. L'assujettissement, alors, n'est pas sans reste, mais offre un espace de déploiement à des processus de subjectivation, même fragiles². C'est le cas dans *The Insult*, où le trajet initiatique du personnage, s'il implique une phase de paranoïa visuelle face à ses hallucinations, lui offre une issue qui lui permet d'accepter à la fois sa cécité et le curieux ordre de visibilité imaginaire dans lequel il se trouve désormais plongé. C'est également le cas dans le roman de Jenni Fagan, *The Panopticon*³. Anais, incarcérée dans un centre de détention pour jeunes délinquants, incarne ce rapport anxieux à la visibilité dont hérite le XXI^e siècle. Enfermée dans un bâtiment conçu selon les plans de Bentham, elle conçoit cet enfermement comme le versant physique d'une opération de surveillance beaucoup plus poussée encore : orpheline, elle est persuadée d'être le produit d'une expérience scientifique, un clone dont le moindre mouvement ou pensée est placé sous observation constante. Pourtant le roman ne l'enferme pas dans un destin sans issue, mais laisse ici encore une place à l'initiation : au fur et à mesure qu'avance la narration, le personnage multiplie les auto-fictions et finit par trouver dans cette pratique du récit le moyen d'envisager une vie après le panoptique. Sans que s'efface l'histoire dans laquelle elle n'est qu'un clone créé pour être contrôlé, une narration concurrente émerge qui laisse assez d'espace pour que la jeune fille se construise et s'invente un avenir, malgré tout. De façon similaire, dans *The Insult*, la fiction joue un rôle déterminant en ce qu'elle offre finalement à Martin un moyen de négocier entre la position rationaliste de son médecin et l'univers visuel

¹ En cela nous rejoignons le propos de Foster, qui dans l'introduction de *Vision, Visuality* (*op. cit.*) nous met en garde contre la tentation de chaque régime de visualité de se présenter comme une vérité éternelle, englobante, de toutes les pratiques de la vision. Face à la tendance de toute théorie à essentialiser ses conclusions, Foster pointe la nécessité d'un travail critique qui dénature le voir pour continuer de l'appréhender dans sa complexité, y compris dans la compréhension la plus contemporaine que nous en avons. Ainsi il ne s'agit pas seulement pour la pensée critique de mettre à distance les régimes dominants du voir à un moment donné de l'histoire, mais d'aborder également les alternatives à ces régimes dominants de façon critique.

² En cela la fiction est plus optimiste, parfois, que la théorie contemporaine – on pense notamment à l'inquiétude formulée par Agamben quant à des pratiques d'assujettissement qui ne laisseraient plus d'espace à la subjectivation.

³ Fagan, *The Panopticon*, *op. cit.*

indéniable, bien qu'hallucinatoire, qui se présente à lui¹. En choisissant de suspendre son incrédulité, en préservant ces impressions devenues pleinement siennes, le protagoniste construit un ordre de visibilité dans lequel il n'a plus besoin de renoncer aux perceptions pour leur inexactitude, ou pour le caractère anxiogène qu'elles revêtent lorsqu'elles semblent émaner d'instances de pouvoir toutes-puissantes.

Pour ces deux personnages, en quelque sorte, la fiction ouvre une possibilité d'échapper à un univers visuel absolument anxiogène, en trouvant dans des représentations imaginaires des voies de subjectivation créatives, quoique conscientes des enjeux de pouvoir qui les sous-tendent. Elle le fait notamment en ce qu'elle offre un moyen pour le sujet de renvoyer le regard vers les figures de pouvoir elles-mêmes – Anais, tout en restant hantée par l'image du laboratoire où sa vie a commencé et continue d'être systématiquement étudiée, finit par visiter la tour du panoptique. Le fait que la cellule centrale soit vide n'implique par la fin de l'ordre de la surveillance – au contraire, selon la logique signalée par Foucault, il manifesterait l'efficacité redoutable d'une structure qui a définitivement abandonné la nécessité d'une instance de pouvoir individuelle. Mais la pièce, désertée, devient aussi un lieu possible d'évasion, où le récit de soi trouve à se poursuivre. Enfin dans les deux romans, par le jeu conscient de la fiction avec ses propres codes, le regard des personnages est renvoyé vers cette figure par excellence d'un pouvoir visuel absolu qu'est, dans le récit de fiction, le lecteur lui-même. Ce serait ainsi sans doute en examinant ce retour du regard que l'on pourrait commencer à comprendre pourquoi, malgré le spectacle et malgré la surveillance, on continue d'écrire et de lire des histoires dans lesquelles le voir n'est pas conçu sur un mode entièrement ou nécessairement dysphorique.

Il faudrait, pour se lancer dans une telle entreprise, tâcher de comprendre comment et pourquoi la fiction continue d'envisager ce retour du regard, alors même que les dispositifs d'assujettissement, du panoptique à l'interpellation, supposent son empêchement. De façon intéressante, c'est précisément cette rupture du contact visuel dans sa réciprocité qui permet d'avancer un premier élément de réponse à ces interrogations, puisqu'elle implique

¹ Au bout de son parcours initiatique, Martin se confie à un ami : « *I'm blind. I realise that now. But still. Don't ever tell me what you look like. I've got my own ideas. [...] I don't want to know. You're thin, with red hair. You've got shoulderblades that stick out. Cheekbones, too. You do extraordinary things on bicycles. No, don't laugh. It's what I think. It's true* » (Thomson, *The Insult*, op. cit., p. 405). Le récit par Martin de ce qu'il voit relève de la fiction : c'est une construction verbale qui tend à constituer une représentation sensible contrefactuelle, cohérente et en constante interaction avec le monde dit réel. Les hallucinations, construites à partir de sources sensibles non-visuelles et de la mémoire, sont volées à la réalité dont elle proposent un réagencement. Le sujet constitue une interface où ces mondes factuel et contrefactuel se rencontrent sans rivaliser. C'est dans l'écart creusé entre ce que le personnage sait enfin (*I realise that now*) et ce qui est vrai (*It's true*) que s'ouvre l'espace de la fiction. Les histoires et les images qu'il ne doit plus croire n'en sont pas moins vraies : elles ont simplement trouvé leur propre plan de vérité. Dans ce processus de déprise sans abandon, cette mise sous rature qui permet la persistance de la sensation malgré la cécité, l'hallucination et le mensonge involontaire sont convertis par la pratique d'une incrédulité raisonnée, ou, selon l'expression forgée par Coleridge dans sa *Biographia Literaria*, d'une « suspension consentie de l'incrédulité ». La confabulation, inventée par le sujet pathologique pour justifier des écarts inexpliqués entre ce qu'il croit et ce qui semble être pour les autres, laisse place à la fiction narrative.

d'appréhender les dispositifs de visualité selon des catégories différentes de celles que nous avons utilisées jusqu'à présent. En effet la crise du modèle épistémologique ne conduit pas seulement à un glissement des problématiques liées au voir vers le champ du politique, et à l'évolution du système de valeurs métaphoriquement associées à la vue. Un renversement symétrique du dispositif, le sujet épistémologique étant projeté à la place de l'objet et devenant enjeu de pouvoir, ne permet pas de rendre compte des configurations de visualité que la fiction contemporaine continue d'envisager, au-delà d'un simple terrorisme du regard et de la lumière. Il perpétue une distribution des places dans laquelle s'opposent, de façon binaire, un sujet qui concentre tout le pouvoir de vision et un objet uniquement destiné à être vu et saisi, incapable de renvoyer le regard. Ce schéma est commun aux modèles culturels oculocentriques que nous héritons des Lumières : chez Descartes, comme chez Locke, on est sujet *ou* objet¹, l'alternative rendant plus sensible le caractère anxiogène du moment où le sujet, perdant la maîtrise du champ visuel, se trouve soudain ravalé au rang d'objet, mis sous le regard du pouvoir et manipulé. Penser la remise en cause critique du sujet de la perspective, ou du sujet empirique, comme un moment où il se voit déchu et mis en lieu et place de l'objet, c'est demeurer dès lors dans une conception post-cartésienne des dispositifs visuels², qui ne permet pas de saisir dans toute son ambiguïté la notion d'assujettissement.

D'un point de vue épistémologique, la crise relevait d'une incapacité du sujet à se saisir lui-même, ou à saisir l'objet, de façon sûre – à aucun moment on n'envisageait l'objet lui-même comme lieu d'où viendrait le regard. D'un point de vue politique cependant, la crise se cristallise autour de la rupture d'un rapport supposé qui met en présence, non un sujet et son objet, mais bien deux sujets voyant et visibles. Ainsi lorsque Foucault analyse le panoptique comme « une machine à dissocier le couple voir-être vu », puisque « dans l'anneau périphérique, on est

¹ L'alternative semble s'imposer dans le cas du dualisme cartésien, mais il me semble qu'elle reste pertinente pour la philosophie de Locke. Le corps sensible n'y est certes pas exclu du processus rationnel par lequel le sujet se reconnaît lui-même, au contraire. Il semble pourtant que le matérialisme de cette philosophie empiriste soit moins radical dans ses enjeux que celui que l'on trouve parmi les philosophes français écrivant contre la tradition cartésienne. On pense à Diderot, et en particulier au *Rêve de d'Alembert* (rédigé en 1769, et publié en 1830), et au XX^e siècle à la phénoménologie de Merleau-Ponty, résolument anti-dualiste, qui sera une référence théorique centrale pour notre dernier chapitre. Dans l'empirisme des Lumières britanniques le corps ne se pense pas lui-même : c'est l'entendement qui interprète son intelligence et lui donne un sens, ce même entendement qui est chargé de réfléchir et de penser la continuité de l'identité malgré les aléas de l'expérience. Incarné, l'entendement reste cependant ce qui permet de définir le sujet, et qui distingue la personne comme entité unique au cœur des phénomènes – alors que pour Diderot tous les êtres s'inscrivent dans un continuum de matière, l'idée même de conscience individuelle étant remise en cause. Il me semble que pour l'empirisme britannique la nécessité de penser au-delà de la séparation entre les catégories de sujet et d'objet se présente véritablement avec la phase critique qu'amène l'évolution de systèmes scientifiques précisément fondés sur une idéologie empiriste, et sur la méthode expérimentale : lorsque la théorie quantique affirme que la lumière est à la fois onde et particule, ou que l'épistémologie du XX^e pointe entre l'observateur et le phénomène qu'il mesure une dépendance intrinsèque.

² Bryson avance ainsi que les théories paranoïaques du voir ne conçoivent pas d'issue à la terreur qu'inspire la visualité en partie parce qu'elles persistent à penser la centralité du sujet – et la marginalité du sujet déchu au rang d'objet – contrairement à des formes de pensées fonctionnant à partir d'autres modèles optiques.

totale­ment vu, sans jamais voir ; dans la tour cen­trale, on voit tout, sans jamais être vu »¹, il pré­sen­te comme res­sort essen­tiel du méca­nisme d’assujettis­se­ment la *rupture* de toute rela­tion de visi­bi­lité réci­pro­que, et sug­gère par là le carac­tère fon­da­men­tal du rap­port selon lequel ce qui voit est *aus­si* vu, et ce qui est vu voit *en retour*. Dans l’as­sump­tion de ce lien néces­saire entre les deux direc­tions dans les­quel­les cir­culent le regard, on est amené à repen­ser le lien visuel non selon une répar­ti­tion dic­ho­to­mique des rôles entre sujet et objet, mais comme mise en pré­sen­ce de deux entités voyant-visi­ble, deux sujets-objets du regard. Les dis­po­si­tifs d’assujettis­se­ment brisent un rap­port optique qui se con­çoit tou­jours déjà comme con­fronta­tion de deux sujets, ces der­niers émer­geant dans le lien visuel lui-même².

Exa­mi­ner les enjeux des dis­po­si­tifs optiques con­struits par la fic­tion con­tem­po­ra­ine, c’est donc inter­ro­ger le de­venir, dans ces dis­po­si­tifs, du couple voir-être vu. La visu­ali­té ne situe pas seule­ment le sujet qu’elle éla­bore dans des rap­ports de pou­voir po­ten­tiel­le­ment alié­nants : elle le produit tou­jours dans un lien visuel réci­pro­que, et l’in­scrit ain­si dans un champ éthique et po­li­ti­que qui im­pli­que d’em­blée *des* sujets, et la con­struc­tion de cha­cun sous le regard de l’autre, des autres. C’est dans cette lec­ture du dis­po­si­tif visuel que l’on trouve la figure qui suc­cède vé­ri­ta­ble­ment à la re­mise en cause de la per­spec­tive cen­trale. An­cré dans une situa­tion, le sujet ne peut émer­ger que dans et par la pos­si­bi­lité d’un aller-retour du regard : la situa­tion ne s’éla­bore pas sur les coor­don­nées du seul « je », mais tou­jours à partir de celles qu’éta­blis­sent les deux per­son­nes, « je » et « tu ». Ain­si il ne s’agit pas de pou­rsuivre notre dé­mar­che à partir d’une figure de sujet irré­mé­dia­ble­ment objet, assujetti, dé­fait : l’ab­strac­tion d’une telle dé­mar­che repren­drait, en né­ga­tif, celle du sujet théo­ri­que sou­ve­rain produit par les épis­té­mo­lo­gies des Lumières. La fic­tion con­tem­po­ra­ine n’est pas exclu­si­ve­ment peuplée de Win­ston : elle a ses Mar­tin, ses Anaïs, ses Son­mi – non pas un, mais des sujets, con­struits par des dis­po­si­tifs optiques au fon­c­tion­ne­ment im­par­fai­te­ment dé­ter­mi­né, et qui mettent ain­si en œuvre des modes de sub­jec­ti­va­tion mul­ti­ples.

Re­met­tant en jeu ces modes de sub­jec­ti­va­tion par leur tra­ite­ment du voir et de ses dis­po­si­tifs, les œuvres de notre corpus en­vi­sa­gent l’éla­bo­ra­tion du sujet non comme un

¹ Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 203.

² De façon similaire on pourrait rappeler que l’interpellation selon Althusser relève d’un tel échange de regards, qu’elle situe la subjectivation dans un rapport de sujet à sujet. L’exemple que le philosophe produit dans son analyse de l’idéologie chrétienne fait du Sujet transcendant une figure presque abstraite, allégorique et de ce fait située sur un plan ontologique différent de celui des sujets – ce qui semble figer le rapport interpellatif, et défaire l’ouverture implicite dans la confrontation intersubjective. Mais le petit théâtre de l’interpellation policière se prête plus aisément à un travail de désallégorisation : il s’agirait, en partie, de repenser cette scène et les scénarios possibles qu’elle ouvre, à partir du moment où l’on conçoit une interaction où le policier serait une personne véritable et non une figure allégorique du pouvoir. On tendrait en ce sens à prendre à rebours la démarche d’Althusser lui-même, qui consiste à fournir un exemple tout en affirmant que n’importe quel autre conviendrait. Refusant ce degré d’abstraction, il nous reviendrait ainsi d’examiner l’inscription matérielle de l’idéologie, et de son fonctionnement dans le discours, en nous arrêtant précisément au détour nécessaire de ces petites fictions, de ces scènes dans lesquelles le regard du pouvoir trouve malgré tout à s’incarner.

phénomène qui procéderait de l'individuel vers le politique, mais en partant de configurations communes pour nous ramener ensuite aux places singulières qui s'y dessinent. Prenant une distance vis-à-vis de compréhensions dysphoriques, mais univoques en cela, de la représentation visuelle, elles tâchent de réinventer dans le rapport au texte un rapport de visibilité dialectique ou, selon l'acception qu'en adopte Didi-Huberman, de visualité¹ : lorsque le regard ne se conçoit plus sur un mode transitif mais comprend, dans le mouvement par lequel nous voyons, la façon dont nous sommes regardés. Partant du voir en tant qu'il constitue une structure sensible du politique et de l'éthique, elles nous invitent à nous constituer en lecteurs sous le regard d'une communauté perceptive, mais aussi dans la dyade éthique que constitue la rencontre d'un autre lecteur-spectateur, pour nous ramener enfin au livre qui, dans le moment de la lecture, nous regarde.

Pour examiner le fonctionnement de ces dispositifs, il nous faudrait ainsi partir d'un mouvement d'aller-retour dans le regard, pour ce qu'il engage une autre façon de comprendre la reconnaissance. Cette dernière ne serait plus à appréhender selon l'analyse qu'en propose Althusser, comme une force aliénante terrifiante, et le ressort principal de l'interpellation. Il faudrait repartir de l'espace de rencontre et de jeu potentiel que la reconnaissance tend à ouvrir entre sujets. Dans *Picture Theory* W. J. T. Mitchell envisage cette transition par le biais d'une scène allégorique : celle d'une rencontre entre Panofsky et Althusser. Les deux protagonistes de la scène représentent deux sciences concurrentes dans leur traitement de l'image. Panofsky est le père de l'iconologie, qui étudie le sens que produisent les images. Althusser est un analyste de l'idéologie : il s'intéresse à l'efficacité que l'image, et les dispositifs visuels, ont dans l'élaboration d'une certaine forme de conscience. L'idéologie conçoit la rencontre comme lieu d'une fausse reconnaissance, qui interpelle l'individu en sujet. Mitchell, pour dépasser l'opposition des deux approches, propose de penser la rencontre de l'iconologie et de l'idéologie comme le lieu où peut véritablement se fonder une « iconologie critique ». Il faut pour cela concevoir que le face-à-face, au lieu d'imposer l'évidence d'une identification ou d'une incompatibilité radicales entre les parties en présence, permette à chacune de saluer l'autre, en se reconnaissant partiellement en elle. Dans la confrontation, l'iconologie reconnaît qu'elle fonctionne, en partie, comme une idéologie. Elle apparaît, selon Mitchell, comme un processus de naturalisation reposant sur un discours homogénéisant, qui efface les conflits et propose des images d'unité organique et d'intuition synthétique – on a vu que c'était le cas, notamment, dans le dispositif de la perspective linéaire. L'analyse de l'idéologie, de son côté, se reconnaît comme iconologie dans la mesure où elle admet ce qu'elle doit elle-même aux images, et aux structures de sens qu'elles nous ouvrent – par exemple lorsqu'elle met en scène, pour mieux nous le faire comprendre, le « théâtre de l'interpellation ». La critique idéologique n'intervient donc pas dans

¹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde* (Paris, Minuit, 1999).

le discours iconologique simplement comme un méta-discours : elle est subvertie en retour, investie par son objet. L'invitation de Mitchell à pratiquer une iconologie critique, née de la rencontre dialectique de l'iconologie et de l'idéologie, trouve sa source dans cette scène où est dépassée l'opposition dichotomique, figée, entre science des images et histoire de l'imaginaire politico-économique, entre épistémologie et politique.

L'élément le plus important de la « reconnaissance » entre les deux champs, et l'enjeu crucial de la rencontre, consiste ainsi à se déplacer d'un terrain cognitif, épistémologique – celui de la connaissance d'objets par des sujets – vers un terrain herméneutique, politique et éthique – la connaissance de sujets par d'autres sujets. Ainsi les catégories de jugement glissent de la connaissance vers la re-connaissance : « from epistemological categories of knowledge to social categories like “acknowledgement” »¹. Pour nous, le travail de la reconnaissance est crucial en ce qu'il pointe l'écart entre des régimes du voir soumis à un impératif de connaissance, et l'émergence de nouveaux régimes de visibilité qui supposent l'interaction de plusieurs instances visuelles. Là où le savoir, « knowledge », comptait sur le voir pour permettre l'appropriation de connaissances, la reconnaissance ou « acknowledgement » est un processus immédiatement politique et éthique, déployé dans une pragmatique du regard – le face-à-face présentant ici, dans le champ visuel, l'équivalent de la situation d'énonciation en linguistique. Dans la reconnaissance, le voir fonctionne comme une structure sensible d'abord plurielle. Loin de permettre l'annexion d'un membre du dispositif par l'autre, il préserve entre eux une conscience de l'impropre : de tout ce qui, nous regardant au moment où nous le voyons, demeure autre et demande, encore et encore, à être rencontré.

*
* *

¹ Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 33.

Chapitre Trois

Partages politiques du visible dans la fiction : l'optique et ses disciplines

Introduction : Discipline – pratiques du regard et exercice du pouvoir

En appréhendant le sujet lecteur et spectateur à partir du regard porté sur lui par un autre, on propose de renverser la logique selon laquelle les dispositifs visuels s'articulaient jusqu'ici pour nous à la question de la subjectivation. Il ne s'agira plus ainsi de partir du voir en tant qu'il trouve son origine dans le sujet sensible, mais d'explorer l'émergence de ce dernier au cœur de cartographies perceptuelles, de partages politiques et éthiques¹ du sensible. Ainsi plutôt que de considérer d'abord la sensation sous l'angle de l'expérience individuelle et privée, les sens ouvrant à l'individu, point origine, autant de fenêtres sur le monde, il nous faudra partir de la possibilité du sensible en tant qu'elle brise la notion même de monade, l'être s'inscrivant toujours déjà dans un ordre visuel qui est pluriel. Sans prétendre pour autant oublier l'idée d'une singularité du sujet dans et par l'expérience sensible², il s'agit de commencer là où, dans les pratiques du voir et du faire voir, se délimitent des espaces visuels communs – pour mieux

¹ Le changement de paradigme que nous venons d'introduire a essentiellement pointé la nécessité d'appréhender le problème du voir à l'aune du politique. Du point de vue de notre démarche, cependant, la question éthique n'est pas séparable de cette approche du politique – elle nous engage de la même façon à examiner l'expérience sensible comme structure plurielle, qui met d'emblée en jeu non pas un sujet et le monde qui l'entoure, mais des sujets appelés à se reconnaître les uns les autres comme semblables. Le politique et l'éthique fonctionnent de concert dans l'échange de regards. Du point de vue de notre corpus, par ailleurs, la question éthique est un passage incontournable de l'interrogation sur le devenir de la mimésis, en particulier dans son rapport à l'histoire – nous ne pouvons envisager la question du génocide, ni celle de la mort et du souvenir, sans penser le trauma et l'éthique. Sur ces questions, et sur leur traitement dans le champ de la fiction britannique contemporaine, les travaux de Jean-Michel Ganteau offrent des repères précieux : voir Ganteau et Onega, eds., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, op. cit. ; Ganteau et Reynier, eds., *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, op. cit. ; et Ganteau et Onega, *Contemporary Trauma Narrative: Liminality and the Ethics of Form* (Londres, Routledge, 2014). Le plus récent ouvrage de Jean-Michel Ganteau, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction* (Londres, Routledge, 2015) présente des problématiques particulièrement porteuses pour les questions que nous aborderons au chapitre 4, nous y reviendrons.

² Il ne s'agit pas pour nous de remettre en cause la notion de singularité, mais d'établir une autre chronologie, une autre hiérarchie dans la façon de concevoir la place du pluriel et du singulier dans l'expérience sensible. Le but n'est pas de substituer l'une à l'autre, ou de ne plus penser que des sujets collectifs fonctionnant systématiquement « comme un seul homme ». On se souvient de la réticence exprimée par Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé* (op. cit.), vis-à-vis de la place de cette notion dans la théorie théâtrale : pour ce dernier, envisager le public comme entité collective ne peut se faire au prix de l'attention due à la réception individuelle – c'est dans la rencontre de ces deux dimensions que l'expérience théâtrale se déploie.

envisager, à travers la circulation des regards, l'élaboration de singularités toujours déjà articulées les unes aux autres, figurées les unes par les autres. L'émergence décentrée de tels sujets, dans l'expérience d'une perception et d'une compréhension du monde non solipsiste mais d'emblée politique et éthique, se donne à lire dans l'un des mythes occidentaux associant la création de l'homme comme individu et celle, concomitante, de la représentation comme image. La Genèse offre, à deux égards, un récit où l'invention du sujet est aussi invention de l'image « première ». Apparaissant d'abord dans la mesure où l'homme est créé selon une loi de ressemblance – à l'image de son créateur¹ – l'idée d'une image originaire est ensuite reconvoquée par le biais de cette présentation primordiale de moi-même, cette première apparition du sujet, que constitue le corps nu. Le moment où Adam et Eve perçoivent leur propre nudité se conçoit ainsi après leur création comme une seconde naissance, l'émergence de la conscience allant de pair non seulement avec l'acquisition du savoir contenu dans le fruit défendu, mais avec l'apparition soudaine du corps dans ce qu'il a de plus cru, de plus vulnérable et exposé. Or ce récit de la première image et du premier sujet manifeste, par excellence, la façon dont le privé et l'intime ne peuvent se concevoir en-dehors du partage d'un ordre visible, et de la façon dont le regard, circulant entre différentes instances, érige une politique et une éthique du sensible.

Dans *Gut Symmetries*, la recherche désespérée d'Alice après la disparition de Jove et Stella s'accompagne d'une méditation sur ce que serait le bon amour, méditation qui porte un nouveau regard sur cette image élémentaire offerte par le corps nu. Contre le mystère, le degré d'opacité qui définit le lien éthique du sujet face à l'autre, l'amour se formule comme un désir utopique de visibilité nue, sans fard. Le sujet, délaissant l'effort cartésien d'une auto-définition liée au savoir, se voit apparaître comme entité affective, qu'il faut d'abord penser dans le rapport à un autre inconnaissable : « The more I know of you the more enigmatical you are. *Cogito ergo sum* or is it *Amo ergo sum*? » (GS, 206). Et cette énergie amoureuse qui le fonde dans le lien à l'autre est volonté de se présenter, d'être vu, dans sa nudité : « If this is going to succeed it will take years. I will have to find the years because I want to stand before you naked » (GS, 206). Cet impératif prend tout son sens et toute sa complexité dans un contexte où le récit amoureux va puiser dans le récit de la Genèse, réservoir générique et thématique de la romance, des éléments contradictoires et qu'il est amené à subvertir en partie. Le rêve d'une vision innocente renvoie notamment pour le lecteur à la nudité du premier couple, par contraste avec la façon dont le tiers amoureux, Jove, construit le récit de son amour pour Alice puis pour Stella sur la relation qui unit

¹ Pour une analyse de ce moment mimétique et de sa place fondamentale dans l'histoire de l'art occidental, voir W. J. T. Mitchell, *Iconology* (op. cit.), qui pense une humanité produite comme une image, et qui en produit elle-même : « the concept of man as an image and a maker of images » (*ibid.*, p. 2).

Adam et Eve. Là où la nudité est vécue comme une offrande entre les deux femmes, la référence plus explicite de Jove à la Genèse vise avant tout à légitimer la domination symbolique puis la dévoration physique de sa maîtresse et de sa femme¹. C'est ainsi qu'il présente son geste anthropophage comme la réunion de deux chairs séparés à la naissance d'Eve/Stella, selon une formule rappelée lors de la liturgie maritale : « She was my wife. I was her husband. We were one flesh. [...] Till death do us part. I parted the flesh from the bone and I ate it » (GS, 196). Cette autre interprétation du texte biblique coupe court à tout soupçon de naïveté de la part du lecteur, en rappelant en contrepoint du rêve formulé par Alice les enjeux politiques de cette image première qu'offre le corps nu. C'était bien déjà sur ces enjeux que John Berger nous invitait à revenir dans *Ways of Seeing*, lorsqu'il lisait dans la Genèse l'*invention* de la nudité. Repartant du moment où Adam et Eve voient qu'ils sont découverts : « And the eyes of them both were opened, and they knew that they were naked » (Gen., 3 :7), Berger remettait en cause le caractère *a priori* élémentaire de la nudité comme forme « naturelle » du visible, et ici de l'enveloppe charnelle. Image supposée originaire de l'homme, et du sujet dans son individualité, la nudité n'est jamais cette apparition brute, purement phénoménologique, du corps. Avant d'être interprétée et inscrite dans un dispositif complexe impliquant l'éthique sous la forme de la honte, et le politique sous la forme d'une condition commune face à l'autorité divine, elle n'existe pas pour les yeux. Le sujet ne se construit qu'ancré dans un ordre d'existence plurielle, sous le regard d'autrui et sous le regard divin.

Dans la démarche de Berger, le travail critique consistant à pointer la dimension immédiatement politique et éthique de la nudité comme forme de visibilité visait à mettre en lumière les enjeux de pouvoir à l'œuvre dans son usage – par exemple, dans la tradition esthétique, à travers l'histoire du nu comme genre. Dénaturalisant la représentation du corps nu pour mieux faire apparaître les usages auxquels elle se prêtait dans l'exercice du pouvoir, Berger n'en venait jamais à développer une pensée iconoclaste : il proposait au contraire de voir ce qui dans les images laissait ouverte la possibilité d'une appréhension critique. Pas plus que Berger, Winterson ne préconise de rompre tout à fait avec la nudité du sujet : tout en manifestant, via la référence à la Genèse, son caractère immédiatement politique, elle tâche de la réinvestir, d'en infléchir les enjeux. Le mythe sert, chez Jove, un discours hétéro-normatif et patriarcal : l'autorité de l'homme dans le couple légitime, dans une situation de détresse ultime, la dévoration de la femme ainsi « ramenée » au corps dont elle fut tirée. Mais la nudité telle que la recherche Alice s'inscrit en faux par rapport à cette logique. Reposant, entre les deux femmes, sur une symétrie

¹ La dévoration reste métaphorique dans le cas d'Alice, mais comme on l'a rappelé plus haut (chapitre 2) elle est bien réelle pour Stella, dont Jove découpe un morceau lorsqu'ils se trouvent perdus en mer et privés de vivres.

visuelle qui n'est pas reflet ou recherche narcissique du même¹, elle est principe d'un désir qui est effort, un désir qui sait qu'on ne saurait être tout à fait nu face à l'autre, mais qui s'y essaie malgré tout. Revisitée, le motif visuel défait l'idée d'une image première qui, de toute éternité assignerait la femme à résidence auprès de son homme. Et c'est bien sa persistance sous une forme déplacée, subvertie, qui permet de produire un autre récit de l'amour, envisagé comme don utopique de soi. L'image, pour être envisagée dans ce qu'elle implique d'un lien toujours déjà politique et éthique, de sujet à sujet, n'est donc pas reniée : l'analyse des rapports de pouvoir qu'elle manifeste dans le déploiement du visible est précisément ce qui permet de la remettre en chantier.

Ainsi le retour critique sur l'image première, nue, n'amène pas sa suspension ou sa simple mise en accusation : il permet d'envisager le visible comme un champ politique et éthique au cœur duquel le sujet émerge sous le regard de l'autre, pour le meilleur et pour le pire. Par ce risque nécessaire qu'elle représente pour le sujet, l'image offre chez Winterson une forme visible à cette concession centrale au texte biblique – récit de la perte, la Genèse est aussi évocation des maux dont l'humanité paye son émancipation. Sans châtiment divin, pas de libre arbitre ; sans exclusion du paradis terrestre, pas d'amour ; sans la mort et la rupture de l'harmonie parfaite avec l'autorité et avec soi-même, pas de vie. Parce qu'elle s'inscrit dans un récit rappelant au lecteur l'imperfection de sa condition post-lapsaire, et produisant ensemble comme deux côtés d'une même médaille les sujets sensibles et les conditions matérielles de leur possible aliénation, la nudité devient l'emblème de l'ambivalence inhérente au visuel en tant que structure sensible plurielle. L'examiner ne doit pas nous amener, dès lors, à dénoncer une tyrannie de l'image, ou à rompre avec des siècles d'histoire de l'art marqués du sceau de la domination masculine. Repenser la nudité, c'est envisager à travers elle un mouvement de *retour* qui manifeste le caractère d'emblée réciproque des rapports visuels, et ainsi l'impossibilité pour le pouvoir de s'exercer, dans et par le visible, sans *reste*, sans rencontrer la moindre résistance. En cela, le lecteur est invité non à détourner le regard, mais à appréhender autrement ce qui se présente à lui, et à suivre ainsi le conseil de Georges Didi-Huberman, s'efforçant d'appréhender les images « malgré tout » : ne pas éluder le visible pour se soustraire au pouvoir terrifiant qu'il évoque, mais le penser selon d'autres exigences, afin d'y trouver le lieu de nouvelles dynamiques

¹ On pense ici à la façon dont la figure de Narcisse fut longtemps tenue, sous l'influence des travaux de Freud, pour un emblème de la condition homosexuelle. Sur cette interprétation psychanalytique de l'homosexualité comme narcissisme régressif, voir Sigmund Freud, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa » (le président Schreber), in *Cinq psychanalyses* (1911, Paris, PUF coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1954, p. 263-324) et l'article « Sur la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine », in *Névrose, psychose et perversion* (1920, Paris, PUF, 1973, p. 245-270). On verra dans le présent chapitre que les regards échangés entre Stella et Alice travaillent à lire autrement le mythe de Narcisse, en substituant à l'effet de miroir un effet d'altérité.

politiques et éthiques.

Cette démarche critique qui ne cède pas à l'effroi, et refuse d'ériger les images en épouvantail, ne se veut pas seulement une concession faite au visuel en tant que creuset du pouvoir : elle rappelle le lien qui apparaît, dans bon nombre de pensées de l'assujettissement, entre structures d'aliénation et d'émancipation. Impliquant de délaisser un schéma dichotomique dans lequel une partie se trouve irrémédiablement objet aux mains de l'autre, la notion d'assujettissement évoque en partie ce renoncement nécessaire à la perfection que narrait la Genèse : si l'interpellation en sujet, l'assujettissement de l'individu à des façons d'être collectives, sont forcément aliénants, ils sont aussi le seul lieu où peut s'élaborer un processus de subjectivation. Nécessaires, ils ne sont pas nécessairement catastrophiques, et ne doivent pas immanquablement nous plonger, objets d'un regard qui nous ôterait tout pouvoir de résistance, dans la sidération. En définitive, c'est aussi l'interpellation qui ouvre la voie aux stratégies de contre-interpellation, linguistiques et visuelles, dans et par lesquelles des modes de subjectivation s'inventent. La mise en avant de l'ambivalence qui préside au fonctionnement des structures de pouvoir constitue justement pour Alan Sinfield l'un des développements les plus importants de la théorie des années 80 et 90 – c'est ainsi qu'il pointe dans *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*¹ :

A principal insight of recent theory is that repression and resistance are involved in the same economy of power. Anthony Giddens observes : "Power relations are always two-ways ; that is to say, however subordinate an actor may be in a social relationship, the very fact of involvement in that relationship gives him or her a certain amount of power over the other".²

On observe un tel souci théorique chez des historiens de l'art comme John Berger ou Georges Didi-Huberman, pour qui mettre en lumière les pouvoirs de l'image consiste précisément à nous permettre de mieux négocier le lien nécessaire que nous entretenons avec la représentation visuelle. Un travail similaire semble préoccuper, plus généralement, les « études de culture visuelle ». C'est ainsi que l'on peut rapprocher la démarche de l'historien de l'art Hal Foster et celle de Martin Jay, quand tous deux nous mettent en garde contre la tentation d'essentialiser des régimes hégémoniques du voir pour mieux élaborer des modèles de résistance eux-mêmes figés, et soulignent plutôt les luttes d'influences inhérentes à toute épistémologie visuelle³. Si cette

¹ Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, op. cit.

² *Ibid.*, p. 35.

³ Voir, à cet égard, la préface à l'ouvrage collectif dirigé par Hal Foster, *Vision and Visuality* (Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1988). Pour les études visuelles alors naissantes, la critique du perspectivisme dispose d'une place bien repérée. Les travaux que présente Foster ont selon lui pour démarche originale de remettre en jeu les fondamentaux de cette critique elle-même. Affirmant l'ambition dynamique de cette intention critique (« Such questioning is not intended to correct modern analyses of vision but precisely to keep them critical – to not turn partial tendencies into whole traditions, plural differences into a few static oppositions », p. xiv), Foster nous

prudence s'explique dans de tels champs d'étude, ne serait-ce que par un instinct d'auto-préservation¹, elle consiste en fait à considérer dans l'analyse du voir l'interdépendance de l'aliénation et de la résistance dont témoignent les pratiques de notre vie quotidienne. Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau évoque l'investissement par ces pratiques d'un espace commun qui est enjeu de pouvoir, c'est-à-dire d'exercice de l'autorité et de résistances à l'autorité. Envisageant la possibilité d'une annexion de cet espace par le pouvoir, en particulier par le biais de stratégies d'appropriation permises par les médias visuels, le critique nous rappelle que le pouvoir ne s'exerce jamais sans reste, et qu'en produisant les sujets qui vont se soumettre à elle l'autorité produit aussi ceux qui, les premiers, la défieront. Par définition, les pratiques de résistance sont des tactiques : contrairement aux stratégies militaires, qui impliquent de bien visualiser le terrain de l'ennemi, les tactiques n'ont pas de lieu propre, de position à défendre en dehors de l'ordre de représentation dominant². Elles émergent comme autant de négociations au sein de ce dernier, autant de moments où les sujets produits par les dispositifs agissent en retour sur eux³. On voit là se dessiner l'envers de la notion de postmodernisme selon Jameson : le capitalisme tardif constitue un espace culturel dans lequel tout travail de subversion sera toujours récupéré ; pourtant cette récupération n'empêche pas l'émergence constante de tactiques

renvoie en particulier à la contribution de Martin Jay. Dans « Scopic regimes of Modernity » (*in Foster, Vision and Visuality, op. cit.*, p. 3-20), ce dernier interroge l'hégémonie supposée des modèles oculocentriques à l'époque classique, et nous met en garde contre toute célébration naïve d'une folie nouvelle du voir, propre à l'époque postmoderne. Il s'agit de se rappeler que les régimes majeurs du voir coexistent toujours, historiquement, avec des traditions oculaires alternatives : mineures, subversives, mais bel et bien présentes. Prenant pour exemple l'art de la description flamande selon Svetlana Alpers, et l'analyse par Christine Buci-Glucksmann de l'esthétique baroque, il affirme ainsi qu'il serait illusoire de penser le perspectivisme cartésien comme régime continu et toujours cohérent du voir : la domination d'un régime visuel n'est jamais unilatérale, sans reste. À cet égard, voir également l'article de Steven Connor « Overlooking » *in Witness: Memory, Representation, and the Media in Question* (Ulrik Ekman et Frederik Tygstrup, University Press eds., Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2008, p. 291-302), où il indique que le moment où on prend pleinement en compte le pouvoir d'appropriation du regard est aussi le moment où le dispositif de visualité change. Malgré les reproches formulés vis-à-vis des thèses de Jonathan Crary pour leur caractère trop englobant et simplificateur, il semble que ce travail de contrepoint soit au cœur de sa théorie de l'attention. Comme il le démontre dans *Suspensions of Perception (op. cit.)*, ce qui permet d'encadrer totalement le sujet sensible, est aussi ce qui lui ouvre un espace de fantaisie, de rêvasserie non-productive, au moins au sens utilitaire du terme.

¹ Il est à noter cependant que ce dernier ne s'exprime pas nécessairement comme on s'y attendrait : si l'œuvre de Claude Lanzmann nous rappelle qu'il existe bien un cinéma iconoclaste, il ne semble pas déplacé d'envisager des approches à l'orientation similaire dans les domaines de l'histoire de l'art ou de la culture visuelle.

² Voir Michel de Certeau et Luce Giard, *L'Invention du quotidien. 1, Arts de faire* (Paris, Gallimard, 1990), p. xlvi : « J'appelle "stratégie" le calcul des rapports de force qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir [...] est isolable d'un "environnement". Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un *propre* et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte. [...] La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique. J'appelle au contraire "tactique" un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance ». Voir également p. 60.

³ D'après Certeau, appréhender cette dialectique en jeu dans l'exercice du pouvoir constitue un impératif politique et démocratique pour le critique, qui refuse de considérer les citoyens ordinaires comme des imbéciles ou des somnambules. Si ces derniers continuent à vivre et à se frayer un chemin dans le monde d'images consommables qui est le nôtre, c'est qu'ils doivent avoir inventé des tactiques et des pratiques à mettre en œuvre dans la réception des représentations qu'on leur propose.

subversives¹. En explorant l'ordre de la représentation proposé par la fiction contemporaine, il s'agit pour nous d'envisager les pratiques du regard par lesquelles de tels écarts, de telles impertinences sous l'œil du pouvoir deviennent possibles. De même qu'il ne saurait échapper à la « prison du langage »², le sujet ne peut se concevoir entièrement affranchi des machines optiques qui l'interpellent et dessinent pour lui les contours d'un paysage sensoriel qui est immédiatement social, politique, éthique. Produite par la rencontre d'un voir et d'un dire³, lieu même de la dialectique de discours et d'images évoquée dans notre premier chapitre, le sujet ne peut passer outre la représentation qui le construit. Il nous faut dès lors repenser cette dernière, dans le cadre d'une fiction hantée par les écritures de la dystopie ou de la paranoïa – de *Nineteen Eighty-Four* à *The Crying of Lot 49* –, comme une pratique négociée en connaissance de cause, dans la conscience du risque encouru.

Il semble qu'on puisse en partie interpréter le mouvement identifié par Sinfield comme un retour de balancier, après quelque vingt ans de lectures dystopiques du panoptisme selon Foucault. Ce dernier pointait que la subjectivation procédait aussi d'un travail d'aliénation, et nommait assujettissement l'imbrication complexe et nécessaire de ces deux processus dans la formation des sujets. Après nombre d'interprétations insistant sur l'assignation du sujet à résidence dans le langage, et dans un ordre de représentation sur lequel il n'a pas de pouvoir, il s'agit pour les héritiers de Foucault de rappeler qu'au cœur de l'assujettissement il reste du sujet⁴,

¹ Chez Jameson lui-même, d'ailleurs, malgré l'aliénation et la désorientation à laquelle semble nous condamner la réalité visible du capitalisme tardif, la notion de cartographie cognitive envisage la possibilité pour le sujet de s'y repérer. L'art joue un rôle central à cet égard : « This is not [...] a call for a return to some older kind of machinery, some older and more transparent national space, or some more traditional and reassuring perspectival or mimetic enclave : the new political art (if it is possible at all) will have to [...] [achieve] a breakthrough to some as yet unimaginable new mode of representing [the world space of multinational capital], in which we may again begin to grasp our positioning as individual and collective subjects and regain a capacity to act and struggle which is at present neutralized by our spatial as well as our social confusion » (*Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p. 54). L'ambition de l'art n'est donc pas de refonder le sujet, mais de lui rendre à nouveau lisible l'espace économico-politique dans lequel il se trouve – de lui permettre de nous situer à nouveau en tant qu'individu et en tant que membre d'entités collectives dans un espace qu'il partage avec d'autres.

² J'emprunte cette expression à l'ouvrage de Fredric Jameson, *The Prison-House of Language* (Princeton, Princeton University Press/University Press, 1972).

³ En cela il ne peut s'agir pour la fiction contemporaine, ou pour ses lecteurs, de rechercher un en-deçà du voir ou de la langue, ou un lieu situé hors de l'espace politique qu'ils structurent. On trouve une démarche similaire dans le plateau consacré par Deleuze et Guattari à la visagété (« Année zéro - visagété », in *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, chap. 7). De même que la machine disciplinaire laissait entrevoir l'émergence de pratiques indisciplinées, de même le dispositif de visagété a pour vocation de territorialiser mais peut être investi comme machine de déterritorialisation.

⁴ En suivant ces lectures de Foucault, je m'engage dans une démarche qui s'écarte de celle de Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce qu'un dispositif* (op. cit.). Le philosophe y énonce son inquiétude vis-à-vis de dispositifs qui, dans la phase actuelle du système capitaliste, n'agissent plus par la production d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de désobjectivation » (*ibid.*, p. 43-4). Dans l'introduction de son ouvrage *The Right To Look* (op. cit.), référence majeure du présent chapitre, Nicholas Mirzoeff remet en cause cette idée d'un système de domination ne laissant plus aucune issue. Il formule pour cette raison une critique du concept de vie « nue », développé par Agamben en réponse à un tel système.

que si l'aliénation est la rançon de son émergence, elle n'est pas son dernier mot. Il semble important de rappeler que cette ambivalence était bien au cœur de l'analyse de Bentham par Foucault. En se penchant sur le système panoptique, ce dernier appréhendait précisément une forme du politique et de l'exercice du pouvoir opposée à l'absolutisme de l'Ancien Régime. Il rappelait ainsi que l'invisibilité de la figure d'autorité, et son anonymat, étaient pour le penseur des Lumières la garantie d'un régime démocratique, dans lequel n'importe qui pouvait être amené à exercer le pouvoir, ce dernier restant sous le contrôle des citoyens et toujours, quoiqu'en son cœur invisible, aussi manifestement présent que les détenus dans leur cellule¹. Outil de régulation des comportements, le panoptique était aussi censé assurer, du fait sa structure même, que l'accroissement du pouvoir ne mène pas à quelque forme de tyrannie : « La machine à voir était une sorte de chambre noire où épier les individus ; elle devient un édifice transparent où l'exercice du pouvoir est contrôlable par la société entière [...] [L]e dispositif disciplinaire sera démocratiquement contrôlé, puisqu'il sera sans cesse accessible "au grand comité du tribunal du monde" »². Fonctionnant de concert avec la notion d'assujettissement, le concept de discipline désigne, dans l'exercice du pouvoir, cette ambiguïté d'une structure dans laquelle la liberté et l'individualité émergent au prix de leur possible mise en danger. Parce que la discipline joue un rôle central dans les pratiques du voir, parce qu'elle est d'abord envisagée, chez Foucault, sous les auspices d'un dispositif optique rompant l'aller-retour du regard, enfin parce qu'elle constitue elle-même un dispositif conceptuel crucial pour comprendre la formation des sujets dans des cadres perceptuels et pragmatiques communs, il nous faut nous arrêter un moment sur son fonctionnement et ses enjeux.

L'analyse du modèle d'architecture institutionnelle proposé par Bentham est étroitement liée, chez Foucault, à l'élaboration du concept de discipline ; en effet le panoptisme constitue pour lui « le principe général d'une nouvelle "anatomie politique" dont l'objet et la fin ne sont pas le rapport de souveraineté mais les relations de discipline »³. On a vu à quel point le dispositif panoptique avait pu être convoqué pour emblématiser, dans la théorie comme dans l'histoire littéraire, une appréhension anxieuse du voir et des mécanismes de sujétion auxquels il se prête. Là où les principes de visibilité inhérents au panoptisme ont ainsi souvent pu être associés à l'exercice d'un pouvoir totalitaire, et donner lieu à des interprétations paranoïaques du voir, l'analyse qu'en offre Foucault affirme, à travers le concept de discipline, l'ambivalence de leur fonctionnement. Dans la mesure où elles supposent la liberté du sujet sur lequel s'exerce leur

¹ Voir Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France, op. cit.*, p. 78-79.

² Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 209.

³ *Ibid.*, p. 210

autorité, la discipline et ses pratiques offrent une forme matérielle à l'assujettissement, ce processus paradoxal par lequel émergent des sujets formés à obéir, mais aussi potentiellement à désobéir. Tout en engageant à penser dans ses enjeux politiques le partage du sensible¹, par la création de champs visuels collectifs et l'éducation du regard individuel, la discipline permet de penser l'interpellation et l'idéologie, et leur rôle dans l'émergence de sujets visuels, autrement que comme un exercice terrifiant du pouvoir. En cela elle désigne d'autres régimes du voir, lesquels mettent en jeu des effets de sujétion *et* de subjectivation, de séparation *et* de partage, de maîtrise *et* de déprise, pour des sujets inscrits dans des schémas toujours pluriels, éthiques et politiques, du sensible.

En associant le fonctionnement du pouvoir disciplinaire à celui d'une technologie politique telle que le panoptique, Foucault pointait le caractère consubstantiel des formes sous lesquelles s'exerce l'autorité et des pratiques du voir qu'elle engage. Il allait jusqu'à les présenter comme quasiment interchangeables, avançant : « on pourrait parler d'une société disciplinaire ou aussi bien d'une société panoptique. Nous vivons dans le panoptisme généralisé par le fait que nous vivons à l'intérieur d'un système disciplinaire »². Explorant ainsi le champ politique comme champ de visualité, nous appréhendons un champ disciplinaire dans lequel le corps sensible est inscrit selon des modalités spécifiques, destinées à produire des individus librement assujettis. Les principes qui règlent ces modalités sont l'analyse, l'individualisation et la surveillance : ils désignent les fonctions premières du dispositif disciplinaire comme outil de séparation, de classement et de contrôle des individus.

La vocation de la discipline à plier les individus à des relations de pouvoir d'ores et déjà intériorisées est la plus évidente, que l'on pense à la notion d'assujettissement ou aux institutions destinées à la mettre en jeu, de l'école à l'atelier ou à la prison : institutions que l'État charge de former des esprits et des corps de « bons » citoyens. Quand il évoquait le modèle de fonctionnement des villes ravagées par la peste, modèle qu'il identifiait comme prototype temporaire de l'ordre disciplinaire, le philosophe insistait sur le pouvoir d'analyse qui était celui de la discipline, contrepoint aux fictions littéraires associant la peste à l'anarchie carnavalesque :

non pas la fête collective, mais les partages stricts ; non pas les lois transgressées, mais la pénétration du règlement jusque dans les plus fins détails de l'existence [...] non pas les masques qu'on met et qu'on enlève, mais l'assignation à chacun de son "vrai" nom, de sa "vraie" place, de

¹ À ce titre, comme il était annoncé dans l'introduction générale de ce travail, le présent chapitre fera référence à l'analyse de Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible* (op. cit.), notamment dans la mesure où elle constitue un cadre de compréhension crucial pour l'ouvrage de Mirzoeff, *The Right To Look* (op. cit.).

² Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France*, op. cit., p. 81.

son “vrai” corps et de sa “vraie” maladie.¹

Le premier objet d’analyse disciplinaire, c’est le corps social : établissant des hiérarchies, et organisant l’observation et la surveillance individuelle de chacun par le pouvoir, les dispositifs disciplinaires constituent « des techniques de distribution des corps, des individus, des temps, des forces de travail »², qui ont pour but final d’« assurer l’ordonnance des multiplicités humaines »³. Assujetti à une place et à une posture, et privé de tout contact visuel avec ceux dont il partage la condition politique et sociale, le sujet est produit comme individu séparé, et ainsi beaucoup plus maîtrisable que s’il était élément d’une foule. Le processus d’analyse suit bien une logique de ségrégation, l’ordre disciplinaire s’assurant un maintien aisé dans la mesure où il évite

ces masses, compactes, grouillantes, houleuses, qu’on trouvait dans les lieux d’enfermement [...] Chacun à sa place, est bien enfermé dans une cellule d’où il est vu de face par le surveillant ; mais les murs latéraux l’empêchent d’entrer en contact avec ses compagnons. Il est vu, mais il ne voit pas [...] La foule, masse compacte, lieu d’échanges multiples, individualités qui se fondent, effet collectif, est abolie au profit d’une collection d’individualités séparées.⁴

S’appliquant systématiquement à « des séries d’individus séparés les uns des autres »⁵, le pouvoir panoptique brise les schémas de contamination collective qui caractérisent souvent les mouvements de résistance à l’autorité : ce « phénomène d’individualisation par la discipline »⁶ est directement lié à l’isolement visuel du corps placé sous observation, l’individu étant privé de toute participation à l’élaboration de son propre paysage politico-sensoriel, à la reconfiguration de la part de visible qui lui est destinée. Si ce travail de séparation présente des avantages nets pour ce qui est du contrôle des individus, il ne s’en tient pas à cette logique d’endiguement : plus que de contenir les populations, les disciplines doivent rendre chaque individu plus efficace à la place et à la tâche qui lui sont imparties dans le corps économique et social : ainsi le sujet est produit pour être lui-même productif, ce qui légitime le fait de désigner le panoptique comme une machine de pouvoir. Mais ce dernier entretient bien sûr un rapport privilégié avec le savoir⁷, et l’analyse mise en œuvre par le travail disciplinaire fonctionne de pair avec une approche associant compréhension et hiérarchisation des individus : Foucault affirme ainsi trouver dans le

¹ Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 199.

² Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France*, op. cit., p. 75.

³ Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 219.

⁴ *Ibid.*, p. 202.

⁵ Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France*, op. cit., p. 77.

⁶ *Ibid.*

⁷ La question du lien entre savoir et pouvoir traverse toute la réflexion de Foucault sur l’épistémologie. C’est ainsi qu’il écrit dans *Surveiller et punir* (op. cit.) qu’« il n’y a pas de relations de pouvoir sans constitution corrélatrice d’un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir. Ces rapports de « pouvoir-savoir » ne sont donc pas à analyser à partir d’un sujet de connaissance qui serait libre ou non par rapport au système de pouvoir ; mais il faut considérer au contraire que le sujet qui connaît, les objets à connaître et les modalités de connaissance sont autant d’effets de ces implications fondamentales du pouvoir-savoir et de leurs transformations historiques » (*ibid.*, p. 32).

programme du *Panopticon* un souci « de l'observation individualisante, de la caractérisation et du classement, de l'aménagement analytique de l'espace »¹, qui recherche la maîtrise à la fois épistémique et politique d'un espace social entièrement rationalisé.

L'implication de la question disciplinaire dans la dialectique du savoir et du pouvoir est d'autant plus importante à considérer pour nous qu'elle désigne, pour Foucault, un régime particulier de la production des savoirs, dans le cadre de ces disciplines que nous appelons « sciences humaines »². Le champ d'observation ouvert à l'historien, à l'anthropologue, au linguiste, au lecteur et critique de littérature ou de culture visuelle, n'est pas exempt des partages de visibilité selon lesquels les sociétés disciplinaires produisent leurs citoyens et organisent leur espace. C'est ainsi que Foucault souligne l'importance de la « science disciplinaire », pour ces domaines scientifiques et leurs pratiques :

Ces sciences dont notre “humanité” s'enchant depuis plus d'un siècle ont leur matrice technique dans ma minutie tatillonne et méchante des disciplines et de leurs investigations. Celles-ci sont peut-être à la psychologie, à la psychiatrie, à la pédagogie, à la criminologie, et à tant d'autres étranges connaissances, ce que le terrible pouvoir d'enquête fut au savoir calme des animaux, des plantes ou de la terre.³

Dans la mesure où elles se préoccupent de délimiter et d'aménager leurs propres champs de vision dans ce vaste panorama désordonné qu'offrent les multitudes humaines, les sciences

¹ Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 205.

² Il semble que nombre de chercheurs de différents horizons se soient intéressés, pour en apporter des interprétations politiques variables, à la conjonction historique entre le développement des sciences humaines telles que nous en héritons et l'émergence de méthodes de captation, de lecture et d'usage des images définissant de nouvelles façon de voir. Après Foucault et son analyse du panoptique, Georges Didi-Huberman aborde cette question lorsqu'il associe l'usage des images par l'historien Aby Warburg dans l'*Atlas Mnemosyne*, et l'intérêt porté aux objets visuels par la sociologie de Simmel, l'iconologie de Panofsky et l'anthropologie de Mauss. Il voit dans toutes ces démarches une même volonté de combiner « connaissance de l'image » et « connaissance par l'image », affirmant « les sciences humaines – l'anthropologie, la psychologie et l'histoire de l'art, notamment – ont connu, à la fin du XIX^e et surtout lors des trois premières décennies du XX^e, un bouleversement majeur où la “connaissance par l'imagination”, non moins que la connaissance de l'imagination des images elles-mêmes, aura joué un rôle décisif » (*Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 16). Enfin les recherches de Daston et Galison sur l'épistémologie de l'atlas (*Objectivity*, op. cit.) et celles de Jeanne Haffner sur le développement et les enjeux de la photographie aérienne (*The View From Above: The Science of Social Space*, Cambridge, MIT Press, 2013) abordent des problèmes similaires à partir de différents champs de recherche, et de différents outils visuels.

³ Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 227. Pour Foucault, la discipline intervient comme principe nécessaire aux sciences humaines du fait de leurs objets d'étude, et par contraste avec les sciences classiques. Pour ces dernières, et pour les connaissances empiriques, la taxonomie suffisait. Mais au moment où se pose la question de l'accumulation des hommes, classer ne suffit plus : « il a fallu utiliser non pas des schémas taxinomiques permettant d'emboîter les individus dans des espèces, dans des genres, etc. ; il a fallu utiliser quelque chose qui n'est pas une taxinomie, bien qu'il s'agisse également d'une distribution, et que j'appellerai une tactique » (*Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France*, op. cit., p. 74). Ce qui donne naissance aux sciences de l'homme, c'est ainsi la nécessité quasi militaire de répartir les forces de travail en fonction des nécessités de l'économie. La tactique disciplinaire remplace la taxinomie des sciences empiriques.

humaines mettent en œuvre la logique d'analyse, de partage et d'observation étroite qui sous-tend l'exercice du pouvoir disciplinaire : elles reposent sur la formation de regards exercés à percevoir et classer selon certaines règles, à hiérarchiser et analyser des objets et phénomènes qui, dans nos sociétés et dans les pratiques de nos vies quotidiennes, se recoupent et interagissent de façon organique. Comme le pouvoir disciplinaire, ces formes de savoir produisent des « objets » visibles qui, séparés observés et classés, se constituent en sujets et pourraient bien ainsi retourner le regard posé sur eux¹. Elles produisent, en d'autres termes, des dispositifs de visualité où se jouent les mêmes partages épistémologiques, politiques et éthiques que nous nous proposons d'appréhender en pensant l'optique comme échange, aller-retour du regard.

Visualité : partages du regard, entre discipline et résistance

Parmi les explorations contemporaines des pratiques disciplinaires, et de leur implication particulière dans des processus de partage du visible, la démarche de Nicholas Mirzoeff se distingue par l'analyse approfondie qu'elle propose de la notion de visualité. Son ouvrage *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*² associe, à l'apport théorique de Foucault et Rancière sur les questions de partages du sensible et de politique disciplinaire de la perception, une analyse historiciste du concept forgé en 1840 par Thomas Carlyle. En examinant les « complexes de visualité », du prototype que constitue le système de surveillance créé pour les plantations antillaises jusqu'au dispositif militaire formé, à l'époque contemporaine, dans le cadre des politiques de contre-insurrection, Mirzoeff esquisse une histoire des disciplines visuelles. Le lien avec le concept développé par Foucault est explicite – l'espace de la plantation est ainsi présenté comme le creuset de l'ordre disciplinaire³, et le « complexe », en distribuant les corps dans l'espace, désigne la psyché individuelle comme terrain privilégié où viennent agir les technologies de pouvoir : « The [...] imbrication of mentality and organization produces a visualized deployment of bodies and a training of minds, organized so as to sustain both physical

¹ Si ce phénomène est assez immédiatement compréhensible pour les sciences humaines, on a vu au chapitre 2 de ce travail que l'histoire de l'épistémologie suggère une évolution similaire pour les sciences dites « dures ». Si ce qui est observé interagit avec le sujet observateur, c'est bien que le phénomène à l'étude renverse en partie le rapport d'observation, renvoie le regard vers sa source supposée et montre qu'il n'est jamais simplement objet du regard. Voir à cet égard l'analyse critique par Karen Barad des notions de phénomène et de fait, à remplacer selon elle par une pensée des intrications et enchevêtrements à l'œuvre dans le travail du regard scientifique (Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007).

² Mirzoeff, *The Right to Look*, *op. cit.*

³ « [T]he plantation was the foundation of discipline » (Mirzoeff *The Right to Look*, *op. cit.*, p. 16). La filiation avec les travaux de Foucault se dit aussi dans le fait que le complexe combine des effets de détermination extérieurs et intérieurs au sujet, et postule ainsi la réalité matérielle de l'imaginaire et de la psyché. Tout complexe de visualité repose, pour son fonctionnement, à la fois sur des technologies disciplinaires et sur la possibilité de faire de la psyché individuelle un dispositif de pouvoir.

segregations between rulers and ruled, and mental compliance with arrangements »¹. Cependant l'aspect le plus frappant du travail de Mirzoeff réside dans la façon dont il manifeste l'ancrage de ce fonctionnement disciplinaire dans des pratiques spécifiques du voir, en puisant à la fois dans l'analyse du panoptisme et dans la pensée de l'histoire développée par Carlyle. Ainsi la visualité repose sur un traitement spécifique du regard, où la séparation et le classement² produisent un ordre visible destiné à l'assujettissement de tous à l'autorité, afin de permettre le maintien d'un ordre économique et politique établi. La notion telle que la développe Carlyle attribuée au général moderne, héros impérial pensé sur le modèle de Napoléon, la faculté de visualiser un champ de bataille trop étendu pour être matériellement perçu dans son intégralité. La visualité désigne donc le pouvoir concentré dans un être d'exception, la capacité à voir et imaginer consacrant et légitimant l'autorité qu'il exerce sur la multitude. Séparant et classant les individus sous l'œil du surveillant dans la plantation, du général dans le complexe militaire qui préoccupe Carlyle, et du colon dans le prolongement impérial de ce complexe, la visualité produit bien les sujets pour qu'ils se soumettent à son ordre. Comme dans le panoptique, la dissymétrie propre à l'exercice du pouvoir repose sur une confiscation du regard, la dialectique étant rompue entre voir et être vu : c'est parce que le regard est l'apanage de l'autorité³ que la visualité, dans son travail de séparation et de classement, peut produire un récit dominant officiellement acquis comme « l'histoire ».

Dans l'analyse de Mirzoeff, le dispositif de visualité présente la même efficacité matérielle que le panoptique et sa logique disciplinaire : dans et par lui, la représentation *produit* un ordre du monde et les individus assujettis à cet ordre, avant de s'ériger elle-même en norme esthétique pour mieux éviter toute tentative de subversion⁴. Si ce travail d'auto-légitimation assure plus avant son efficacité en l'inscrivant dans un ordre de discours dominant, il manifeste cependant les aléas de l'exercice du pouvoir : la discipline suscite des résistances, la visualité des

¹ Mirzoeff *The Right to Look*, *op. cit.*, p. 5.

² Mirzoeff fait référence au recours par les pratiques d'esclavage des méthodes de classement propres aux sciences naturelles : « the classifications of natural history, which defined the "slave" as a species, with the spatializing of mapping that separated and defined slave space and "free" space » (*Ibid.*, p. 10).

³ Analysant le processus d'auto-légitimation par lequel l'autorité s'exerce pour mieux justifier sa propre prévalence, Mirzoeff le désigne comme effort d'esthétisation : l'ordre établi, perçu comme beau et juste, ne saurait être remis en cause. On s'intéressera plus avant aux enjeux esthétiques que présentent les partages politiques du visible dans un chapitre ultérieur. Ce sera également pour nous l'occasion de nous pencher sur les fondements esthétiques du partage du sensible selon Rancière.

⁴ Notant que l'origine présumée de l'autorité de l'autorité dans la légalité s'avère en fait relever de la force, Mirzoeff indique que la seule légitimité de l'autorité réside en dernière instance dans l'exercice violent de son pouvoir par l'application de la loi. Il nous renvoie en cela à l'ouvrage de Derrida, *Force de loi : le fondement mystique de l'autorité* (Paris, Galilée, 1994), dont le sous-titre reprend, via Pascal, une formule de Montaigne. Pour Mirzoeff, l'entreprise de la visualité consiste à confirmer sa légitimité en tant qu'ordre dominant : un complexe de visualité est ainsi « constitutive by means of its own reality effect of the classified, spatialized, aestheticized, and militarized transnational culture that in its present-day form has come to be called "globalization" » (Mirzoeff, *The Right To Look*, *op. cit.*, p. 9).

contre-visualités, la grande Histoire des contre-histoires, qui fournissent à Mirzoeff son sous-titre.

Là encore, cette forme particulière de la discipline que constitue la visualité rejoint la logique ambivalente que décrivait Foucault. Elle est conçue par Carlyle pour fournir une assise à une théorie conservatrice de l'histoire, la figure du héros offrant via son attachement pour la tradition une force de légitimation à la logique coloniale et impériale de l'Occident. Cependant, s'inscrivant comme histoire, elle suscite des formes de résistance¹ qui forment autant de contre-discours², d'histoires en contrepoin à ce récit de la tradition, dont l'autorité assure depuis des siècles l'inéluctabilité : « That story, the one implied by an Anglo-Celtic (Carlyle was Scottish) imperial imaginary, is the one whose counterhistory is offered here »³. Le geste de ce spécialiste de culture visuelle, qui consiste à produire une généalogie des visualités et des résistances qui s'y opposent, consiste d'abord à rappeler la façon dont chaque complexe de visualité, parce qu'il met en jeu des disciplines visuelles, produit des sites de contre-visualité, où la confiscation du regard est contrecarrée par la revendication d'un *droit de regard*⁴. La visualité repose sur un regard exclusif, qui sépare, analyse, et esthétise l'ordre produit par ce processus pour mieux faire apparaître son bien fondé. En réclamant un droit de regard, et par là une redéfinition de ce qui

¹ C'est d'ailleurs dans cette dialectique que s'origine la notion même de visualité : selon Mirzoeff c'est sur l'ordre dichotomique opposant, sur les plantations, surveillance et mouvements d'émancipation, que Carlyle fonde l'idée d'une histoire à visualiser. Si le travail de saisie visuelle et imaginative est présenté par lui comme l'apanage d'un général moderne, conforme à la théorie de la guerre développée par Clausewitz, la figure de ce général est également inspirée des ennemis de l'autorité eux-mêmes, à savoir les chefs de file révolutionnaires des Antilles. Ainsi Carlyle et les défenseurs de l'autorité récupèrent la figure du héros des révolutions atlantiques pour produire une figure nouvelle de l'autocratie moderne – c'est là un geste que l'on peut interpréter comme une confiscation, mais dont on Mirzoeff souligne l'ambivalence : l'impulsion de résistance contre-visuelle est toujours déjà au cœur des complexes de visualité.

² À partir de la terminologie de Dipesh Chakrabarty, qui dans sa lecture du *Capital* différencie l'Histoire 1 (prédiquée par le capitalisme comme condition à sa propre existence) et l'Histoire 2 (« a category charged with the function of constantly interrupting the totalizing thrusts of History 1 », cité dans *The Right To Look, op. cit.*, p. 22), Mirzoeff propose d'envisager une Visualité 1 et Visualité 2. La première désigne un récit officiel : « that narrative that concentrates on the formation of a coherent and intelligible picture of modernity that allowed for centralized and/or autocratic leadership » (*ibid.*, p. 23), et détermine ainsi un partage du sensible qui sous-tend les conditions de production. C'est là une forme de visualité propre à produire les corps dociles que réclame le capital, et qui met en place de nouvelles façons de normaliser et d'ordonner la vision – des tests de daltonisme, introduits pour les ouvriers dans les années 1840 suite à un désastre ferroviaire, à l'éducation obligatoire et au musée public : « [T]he modern production system that culminated in Taylor's and Ford's systems came to rely on a normative hand-eye coordination, trained in sport, managed by the distribution of corrective lenses, and controlled with sight tests » (*ibid.*, p. 23) L'aboutissement logique de cette Visualité 1, c'est le spectacle selon Debord – l'accumulation de capital repensée comme accumulation d'images. On verra plus bas que le travail de résistance mis en place par les discours contre-visuels va au-delà d'une simple Visualité 2. Rassemblant les formes de représentations individuelles ou collectives qui précèdent ou excèdent la sujétion à l'autorité, la Visualité 2 fait partie intégrante du fonctionnement de la Visualité 1 : elle est présentée par cette dernière comme son envers – « [it] has been figured as the barbaric, the uncivilized, or, in the modern period, the "primitive" » (*ibid.* p. 23-24). Ni nécessairement progressiste ni politiquement radicale, elle représente un en-deçà supposé de la Visualité qui se distingue nettement de la revendication contre-visuelle d'un droit de regard.

³ Mirzoeff, *The Right to Look, op. cit.*, p. xiv.

⁴ L'expression est empruntée à l'analyse par Derrida d'un l'essai-photo de Marie-Françoise Plissart dans lequel deux femmes se poursuivant et inventant de nouvelles pratiques du regard : « Droits de Regard : invention de l'autre » (Paris, Minuit, 1985).

constitue la « réalité », le « réalisme » et l'histoire, les contre-visualités revendiquent l'émancipation contre la classification et la démocratie contre la ségrégation ; elles opposent enfin à l'esthétique de l'autorité une esthétique du corps, de ses besoins et de ses désirs¹. Comme tout ordre disciplinaire, ainsi, la visualité produit paradoxalement les formes de résistance à sa propre autorité :

the contradiction that has generated change within the complexes of visuality has been that while authority claims to remain unchanged in the face of modernity, eternally deriving authority from its ability to interpret messages, it has been driven to radical transformation by the resistance it has itself produced.²

En pointant cet inévitable contrepoint à l'exercice du pouvoir, il s'agit ainsi pour Mirzoeff d'observer à nouveau que le voir-pouvoir ne fige pas le politique dans l'aporie totalisante d'un pouvoir absolu. Cette démarche, qui pense ensemble l'aliénation et l'émancipation produites par la représentation visuelle, évoque celle d'Arjun Appadurai à propos de l'imagination : « On the one hand it is in and through the imagination that modern citizens are disciplined and controlled – by states, markets, and other powerful interests. But it is also the faculty through which collective patterns of dissent and new designs for collective life emerge »³.

La tension décrite par Appadurai, entre sujétion et émancipation ou dissensus, repose sur le contraste entre l'autorité exercée individuellement sur chacun et les schémas de résistance collective qui viennent la remettre en cause. Et de fait la revendication d'un droit de regard, si elle engage une reconfiguration des dispositifs par lesquels la réalité et l'histoire sont représentés, le fait d'abord en rappelant les *partages* du voir non en ce qu'ils séparent, mais là où ils rassemblent. Le droit de regard, travaillant contre la notion d'une faculté exclusive de visualiser, repart des structures plurielles du sensible : il rétablit l'aller-retour du voir comme prérequis à l'élaboration de sujets émancipés et égaux. Il met en jeu des formes d'indiscipline qui sont, par définition, collectives dans leur manifestation, puisqu'elles posent la circulation des regards, et l'espace éthique et politique qu'elle suppose, comme préalable à l'émergence de singularités. Pour Mirzoeff, la contre-visualité est d'abord forme collective en ce qu'elle oppose avant tout à la visualité une « grammaire de la non-violence », et une logique anti-ségrégationniste : « the right

¹ « [...] Countervisuality is the assertion of the right to look, challenging the law that sustains visuality's authority in order to justify its own sense of "right". The right to look refuses to allow authority to suture its interpretation of the sensible to power, first as law and then as the aesthetic » (Mirzoeff, *The Right to Look*, op. cit., p. 25). Pour une exploration de ces enjeux esthétiques des formes de résistance aux disciplines visuelles, voir infra, chapitre 4, « Ce que nous lisons, ce qui nous regarde : la fiction et l'impropre de l'art ».

² Mirzoeff, *The Right to Look*, op. cit., p. 9. À cet égard, voir également le titre de l'introduction : « The Right to Look or, How to Think With and Against Visuality ».

³ Appadurai, « Grassroots Globalization and the Research Imagination », in *Globalization*, Appadurai, éd., (Duke University Press, 2001, p. 1-20, p. 6). Citant ce passage, Mirzoeff avance : « In the case of visuality we need to introduce a similar distinction » (*The Right to Look*, op. cit., p. 22).

to look is never individual: my right to look depends on your recognition of me, and vice versa »¹.

Dans la reconnaissance réciproque qui fonde le droit de regard selon Mirzoeff, on trouve un mouvement de va-et-vient crucial pour penser la visualité comme pratique de partage du visible, discipline visuelle. Il semble intéressant de s'arrêter ici un moment sur une autre notion de visualité, pour voir malgré les différences terminologiques et au-delà des frontières disciplinaires se dessiner un même dispositif optique d'œil à œil, de sujet à sujet, un même aller-retour du regard. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman se propose d'effectuer une nécessaire critique du visible. Qu'il soit conçu par contraste avec le lisible ou avec l'invisible, le visible se pense sur un mode tautologique, comme si son unique vocation était d'arriver à l'affirmation : « je vois ce que je vois ». Pourtant,

l'objet, ni le sujet, ni l'acte de voir, jamais ne s'arrêtent à ce qui est visible [...] L'acte de voir n'est pas l'acte d'une machine à percevoir le réel en tant que composé d'évidences tautologiques. L'acte de donner à voir n'est pas l'acte de donner des évidences visibles à des paires d'yeux qui se saisissent unilatéralement du "don visuel" pour s'en satisfaire unilatéralement. Donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet.²

Cette inquiétude est produite lorsque s'ouvre, dans ce qui est vu, un espace d'où le sujet est lui-même regardé. C'est dans ce travail dialectique, entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde, qu'il s'agit de comprendre l'acte de voir : « Il n'y a pas à choisir [...] Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre*. Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire tenter de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement de diastole et de systole ». Il faut, en un mot, concevoir pour le regard un moment qui n'impose ni un trop-plein de sens tautologique (je vois ce que je vois), ni un relativisme cynique (je ne vois que ce que je vois) – « le moment où s'ouvre l'ancre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons »³. La visualité est le nom que le critique donne à cette dialectique, qui permet de dépasser les oppositions canoniques entre visible et lisible, visible et invisible :

Cet au-delà il faudra encore le nommer le *visuel*, comme ce qui viendrait toujours faire défaut à la position du sujet qui voit pour établir la continuité de sa reconnaissance descriptive ou de sa certitude à ce qu'il voit. Nous ne pouvons dire tautologiquement *je vois ce que je vois* que si nous dénonçons à l'image le pouvoir d'imposer sa visualité comme une ouverture, une perte – fût-elle momentanée – pratiquée dans l'espace de notre certitude visible à son égard. Et c'est bien de là que l'image se rend capable de nous regarder.⁴

¹ Mirzoeff, *The Right to Look*, op. cit., p. 25.

² Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 51. Voir également : « Voir, c'est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte » (*ibid.*).

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

Dans le creux qu'elle constitue, qui se refuse à être saisi et depuis lequel nous apparaissions nous-mêmes comme visibles, incapables d'affirmer simplement que « nous voyons ce que nous voyons », l'image élabore une dialectique visuelle. Jamais simplement lisible ou visible, l'image est bien

dialectique : porteuse d'une latence et d'une énergétique. À ce titre, elle exige que nous dialectisions notre propre posture devant elle, que nous dialectisions ce que nous y voyons avec ce qui peut, d'un coup [...], nous regarder. C'est-à-dire qu'elle exige que nous pensions ce que nous saisissons d'elle en face de ce qui nous y "saisit" – en face de ce qui nous y laisse, en réalité, dessaisis.¹

L'inquiétude qui empêche la perception visuelle de se reposer sur la certitude d'un visible strictement coextensible à lui-même procède ainsi du retour du regard sur le sujet qui voit, retour qui implique la construction de ce sujet depuis un lieu qui lui échappe.

Là où la réflexion de Nicholas Mirzoeff se préoccupait de technologies de pouvoir et de pratique historiographique, la « visualité » que conçoit Didi-Huberman propose une phénoménologie pragmatique de notre rapport à l'objet et à l'image visible. Aussi éloignées que la « visualité » de Carlyle soit de celle qui inquiète et fend le visible, cependant, les deux notions entrent en résonance avec une même scène de *Ulysses*, où l'expérience du voir refuse de se laisser subsumer à l'évidence supposée du visible, individuel ou social. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* commence avec l'évocation de cette « inéluctable modalité du visible »² qui, apparaissant à Stephen Dedalus dans ses déambulations sur la plage, associe au décès de sa mère l'interrogation d'un monde diaphane, où la tactilité et la visibilité des phénomènes fait voile, et dissimule autant qu'elle offre aux sens. Dans la suggestion de Stephen, qui pense fermer les yeux pour voir – « Shut your eyes and see »³ –, Didi-Huberman lit l'élaboration d'un moment où « l'acte de *voir* nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue »⁴. Le deuil qui affecte Stephen a donc partie liée avec cette modalité inéluctable du visible à laquelle il se confronte, et que le critique choisira de désigner comme « visualité », « dialectique du visuel ». Expérience d'une absence qui le regarde, le deuil rappelle au sujet que « voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe », que « voir,

¹ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 67.

² La citation du roman de Joyce est la suivante : « Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his scone against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, maestro do color che sanno. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see. » (*Ulysses*, 1922, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 37).

³ Joyce, *Ulysses*, op. cit., p. 37.

⁴ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 11.

c'est perdre »¹. Le passage qui attire l'attention de Mirzoeff constitue une variation sur la formule initiale, le visible cédant la place à la visualité : « ineluctable modality of the ineluctable visuality »². Si l'inéluctabilité est double, avance le critique, c'est bien que la visualité n'est pas le visible, pas plus qu'elle ne serait simplement la forme sociale du visible. Dans les deux références à cette scène, où Stephen se promène sur la plage en méditant sur son statut d'orphelin, une tentative est faite de penser la visualité à travers le retour inéluctable du regard. Dans les deux cas, il s'agit de défaire, par une approche critique des modalités de l'expérience sensible, une interprétation du voir le désignant comme processus évident et non problématique d'appréhension et d'analyse – de com-préhension. Le concept de visualité inscrit la question du voir dans celle de formes de représentation, en regard desquelles le sujet se trouve fondé. Dans un cas comme dans l'autre, il s'inscrit dans une approche pragmatique, qui suppose ce mouvement de retour par lequel tout regard est inquiété, et selon laquelle l'intelligibilité de l'objet, qu'il soit image ou scène historique, est seconde par rapport au degré d'interaction qu'il entretient avec celui qui le regarde. Pour Mirzoeff, tout régime de visualité suppose, en négatif, des formes de contre-visualité qui remettent en cause la confiscation par l'autorité de tout droit de regard. Selon Didi-Huberman, la visualité désigne précisément la façon dont le regard est renvoyé au sujet qui, de voir, se sent tout à coup pleinement visible. Contre une notion de visibilité qui interroge en général l'intelligibilité de l'objet pour le sujet, ou la compréhension de l'objet par le sujet, une approche pragmatique du lien visuel s'intéresse en premier lieu à la dialectique que suppose le rapport de coprésence entre regardé et regardant. Ainsi ces deux notions de visualité, aussi différentes qu'elles soient, nous engagent à prêter attention un même moment crucial dans le fonctionnement des dispositifs optiques : l'instant où ce qui est vu revendique le droit de retourner le regard.

Il nous faudra envisager ici différentes manifestations d'une telle revendication, différentes modalités de ce retour. La réflexion de Mirzoeff sur la contre-visualité invite à concevoir la possibilité pour les individus assujettis de proposer, à leur tour, un agencement du visible : de *faire retour* sur un partage du visible jusque là présenté comme une évidence, pour défaire l'exclusivité d'une visualité réservée au pouvoir. Dans le modèle de technologie politique élaboré par Foucault, le fait de retourner le regard constituerait l'une de ces résistances élémentaires que la discipline suscite paradoxalement en produisant des sujets potentiellement libres de s'émanciper. Cependant le travail de Didi-Huberman nous rappelle que jusque dans cette revendication d'un droit de regard, nous nous plaçons en tant que sujets dans la visée d'un autre,

¹ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 12.

² Joyce, *Ulysses*, op. cit., p. 48.

d'autres – puisqu'il y a toujours, dans ce que nous voyons, quelque chose qui nous regarde.

Or dans quelque direction qu'on conçoive le retour du regard, il faudra montrer que ce dernier engage des repartages, des redécoupages sensibles qui ont partie liée avec l'élaboration d'un discours sur l'histoire. Cette intrication d'une pragmatique réciproque du voir, pratique indisciplinée du regard, avec la question historiographique, prend tout son sens si on la considère par le biais de sa formulation anglaise. « Looking back », c'est en effet renvoyer le regard à sa source, supposée inexistante sous le règne du « gaze » mais appréhendée ici par un œil indiscipliné, impertinent. Mais c'est aussi regarder en arrière, donner au passé une forme autre, produire un récit autre, que celui qui nous a été proposé jusqu'ici. Le mouvement par lequel ce qui est vu, ceux qui sont vus, commencent à retourner le regard, produit un travail généalogique qui suppose de regarder en face la figure d'autorité : c'est ce que suggère Mirzoeff quant il propose d'envisager les complexes à partir des regards et des points de vue qui les ont produits, pour défaire leur autorité évidente, immédiate et sans appel. Ainsi revendiquer un droit de regard face à l'autorité, ce sera à la fois lui renvoyer son regard – contre un partage disciplinaire selon lequel on n'était pas censé pouvoir le faire – et faire œuvre historiographique. C'est aussi le cas dans le modèle de visualité proposé par Didi-Huberman, et c'est là un autre point sur lequel cette pensée et celle de Mirzoeff sur la culture visuelle se rejoignent : concevoir le regard comme pratique réciproque, mouvement d'aller-retour, c'est revenir sur l'histoire, remettre en chantier ce récit de mots et d'images, l'envisager à nouveau en nous plaçant dans notre condition de contemporains et, pour emprunter à l'historien de l'art le titre de sa tétralogie, sous « l'œil de l'histoire ». En cela, les nouveaux découpages, recompositions, nouveaux partages du visible qu'engage le retour du regard sont autant d'invitations à concevoir différemment une histoire – humaine, animale, planétaire – qui nous regarde.

Pensant ce va-et-vient des regards, il semble que la fiction contemporaine s'efforce de rompre avec une conception anxieuse associant visibilité et pure agression. Contre l'idée d'une sujétion sans reste, d'un pouvoir de visibilité absolu, qui ne viendrait de nulle part et n'ouvrirait aucun espace de subjectivation, il s'agit de montrer ce que le voir implique de responsabilité collective et de lien intersubjectif, de reconnaissance politique et éthique de l'autre. Proposant des reconfigurations de ce sensible qui fait notre espace politique commun, la fiction nous engage à concevoir de nouveaux partages du visible, des communes mesures politiques et éthiques alternatives à celles que déterminent l'exercice du pouvoir, et qui sont autant de nouvelles façons de nous placer en regard de l'histoire¹.

¹ Il serait passionnant d'étudier cette ambition politique et les moyens esthétiques qu'elle met en jeu dans un cadre comparatif, tel que l'offrent les études de culture visuelle, et d'examiner à l'époque contemporaine des objets

III. A. Politique du sensible et partage de l'intelligible : (dé)former les regards, (dé)discipliner les discours

Lorsque Dorrit Cohn exprimait, dans “Optics and Power in the novel”, sa réticence vis-à-vis de la catégorie du panoptisme et de ses usages dans le champ de la critique littéraire, c’était essentiellement pour interroger la notion de discipline. D’un côté, elle notait la façon dont les métaphores visuelles se trouvaient, dans le sillage des travaux de Foucault, marquées par leur implication supposée avec les technologies disciplinaires – de sorte que des images qui avaient offert de simples outils descriptifs à la narratologie naissante se voyaient désormais prêter une fonction idéologique forte¹. Il ne s’agissait plus tant d’expliquer le fonctionnement du point de vue que de dénoncer, dans un geste réducteur, la tyrannie nécessairement intrinsèque aux formes littéraires à partir du moment où elles mettaient en œuvre un dispositif optique². D’un autre côté,

artistiques rattachés à des ères culturelles, des médias et des genres très différents. Ainsi malgré ce qui les sépare, les formes de visibilité dédisciplinaire élaborées par la fiction contemporaine britannique présentent des affinités étroites avec l’esthétique documentaire conçue par Patrizio Guzmán, dans la trilogie qu’il entend dédier à l’histoire du Chili. Partant d’un état des savoirs et technologies visuels, *Nostalgie de la lumière* (2010) et *Le Bouton de nacre* (2015) manifestent la façon dont l’histoire nous convoque et demande que nous la reconsidérons. Dans un cas comme dans l’autre, cet effort pour revenir sur ce qui est sollicité par un dispositif de responsabilité visuelle : ce sont les disparus de l’histoire qui nous regardent, et empêchent que nous détournions les yeux. Dans le cadre de *Nostalgie de la lumière*, le désert d’Atacama est à la fois le lieu où furent dispersés les corps des opposants politiques assassinés sous le régime de Pinochet, et le site où l’on trouve les télescopes astronomiques les plus puissants au monde : nous arrivant du fond du temps, la lumière des étoiles observables de ce lieu nous rappellent à un devoir de mémoire. Dans *Le Bouton de nacre*, l’océan nous renvoie les traces de ces disparitions qu’il nous faut continuer à regarder : celle des populations indigènes de Patagonie, peuples de l’eau déplacés et décimés lors de l’expansion territoriale chilienne, et celle d’opposants « disparus » par la dictature militaire et largués en mer. L’évocation et les images de Marta Ugarte, dont le corps échoué sur une plage en septembre 1976 devint un emblème des atrocités commises par la junte, insiste sur son regard : contrairement à toute attente, nous dit un témoin, ses yeux furent préservés et s’adressent directement à nous.

¹ « [T]he more standard ocular images [...] [we]re as a rule used descriptively and neutrally to characterize norms and types of novelistic representation » (Cohn, « Optics and Power in the Novel », *op. cit.*, p. 163). Dans la critique littéraire, les références au panoptique rompaient avec cette tradition herméneutique : à travers elles l’appareillage optique habituellement utilisé pour appréhender les formes et les conventions du récit se trouvait soudain lesté de tout le poids politique associé à la métaphorique du pouvoir et au regard disciplinaire.

² La critique de Cohn se focalise sur deux études en particulier : *Henry James and the Art of Power* de Mark Seltzer (1984), et *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England* de John Bender (1987). Cependant son propos vise plus largement à dénoncer une tendance, chez les critiques, à faire du panoptisme un cheval de bataille commode pour remettre en cause le positivisme visuel de certaines traditions littéraires, en présentant les pratiques du regard que ces traditions mettaient en jeu comme autant de stratégies de domination. Elle formule dans ce cadre un reproche à l’encontre de Foucault lui-même, et de l’anxiété qui interfère selon elle avec une analyse dépassionnée du système de Bentham : « Foucault rather obsessively overstates the absolute power of the one-way gaze that he derives from Bentham’s penitentiary design » (Cohn, « Optics and Power in the Novel », *op. cit.*, p. 164). Mais son attention se porte aussi sur les erreurs d’interprétation commises par les critiques eux-mêmes, qui accentuent encore ce trait affectif au détriment d’une lecture rigoureuse de *Surveiller et punir*. Cohn rappelle ainsi que, comme nous le rappelions plus tôt, le panoptique ne permet pas l’exercice unilatéral du pouvoir, car dans l’ordre disciplinaire selon Foucault lui-même : « Power is exercised only over free subjects, and only insofar as they are free [...] there is no relationship of power without the means of escape or possible flight » (*Discipline and Punish*, cité dans « Optics and Power in the Novel », *op. cit.*, p. 171).

Cohn indiquait le paradoxe selon lequel la référence systématique à ce modèle visuel disciplinaire témoignait, chez ceux qui en faisaient usage, d'une certaine confusion terminologique, et partant d'une forme d'indiscipline scientifique¹. Pointant les glissements intempestifs permis par le fonctionnement des métaphores optiques, elle dénonçait leur importation sauvage d'un champ scientifique à l'autre – en l'occurrence, de l'historiographie politique pratiquée par Foucault vers les études littéraires, la fiction se démarquant par définition, dans ces enjeux, des archives de prisons et autres institutions disciplinaires². Sa méfiance vis-à-vis de l'image du panoptique s'expliquait ainsi par les effets de contamination qu'avait occasionnés sa bonne fortune. De façon intéressante cependant, elle trouvait ainsi sa justification dans la nécessité affirmée d'appliquer une loi disciplinaire aux discours scientifiques : produire du savoir sur un objet, c'était l'appréhender selon sa spécificité en définissant pour parler de lui une terminologie particulière, en créant donc un champ disciplinaire dans le discours. C'est ici que l'inscription de cette étude dans un recueil intitulé *The Distinction of Fiction* prenait tout son sens. Si la critique littéraire ne voulait pas avoir à renoncer aux métaphores optiques³, il lui fallait définir un champ discursif, et

¹ L'essentiel de la critique formulée par Cohn à l'encontre de ses collègues concerne la confusion occasionnée par l'emprunt hâtif de concepts à la signification instable. L'usage des images optiques constitue un exemple particulièrement frappant de ce travers, dans la mesure où les notions que ces images inspirent sont à la fois extrêmement répandues et très différentes dans les enjeux qu'elles présentent, d'un champ d'étude à l'autre : « [those images take on] a different, entirely distinctive meaning when [they were] employed in literary-critical discourse as compared to [their] application to physical, social, or psychological reality » (« Optics and Power in the Novel », *op. cit.*, p. 169). L'ambition de Cohn, comme l'indique le titre du recueil dans lequel cet article trouve sa place, était de déterminer au contraire ce qui faisait la spécificité de la fiction – « the distinction of fiction ». Le programme qu'elle se fixait consistait ainsi à redéfinir les contours de la narration non-référentielle selon des catégories qui lui soient propres, et non importées d'autres champs d'analyse – à pointer ce qui faisait d'elle une pratique unique du discours.

² De façon intéressante, la manière dont Cohn pointe le rapprochement abusif de différents ordres de discours occulte en partie les formes de confusion liées au traitement de l'image. Ainsi l'impressionnisme qu'elle dénonce dans les usages « métaphoriques » de l'optique et de ses outils ne mentionne pas la distinction élémentaire entre application littérale et imagée des notions. Dans sa liste des champs où la transparence et la focalisation présentent des valeurs bien différentes, l'optique scientifique, analyse de ces phénomènes « dans la réalité physique », voisine avec le réseau d'images créées par l'historiographie ou la sociologie pour faciliter l'appréhension d'une réalité sociale ou politique. Il me semble que l'omission de cette distinction entre usage littéral et usage métaphorique des outils visuels joue un rôle stratégique pour notre critique : son ambition pour la critique littéraire est précisément d'atteindre, dans son vocabulaire conceptuel, le degré de précision, d'univocité et de spécificité disciplinaire qu'on attendrait d'un concept applicable aux sciences dites dures. Cette démarche, qui explique sa défense de concepts « neutres » et « descriptifs », suggère que tout en revendiquant une spécificité de l'imagerie optique dans le champ littéraire, Cohn établit en sous-main pour cette dernière une analogie avec les sciences expérimentales, supposées fournir une description objective des phénomènes. Outre qu'elle omet l'historicité et l'instabilité des concepts scientifiques eux-mêmes, cette approche néglige la spécificité de ce que sont la transparence et la focalisation, pour tout champ qui ne serait pas la physique : des *images*, métaphores conceptuelles d'emblée inscrites dans une économie imaginaire, idéologique et politique, et d'emblée amenées à circuler d'un champ discursif à l'autre. Notre objectif est au contraire de montrer que l'intérêt de la fiction pour les sciences et technologies du voir manifeste la pertinence de ces correspondances peut-être fragiles, peut-être trop promptes dans les rapprochements qu'elles proposent, pour les sciences humaines. Il nous semble productif en ce sens, non d'écarter ces correspondances au profit d'outils visant l'« objectivité », mais d'en proposer une approche critique, qui interroge les effets de sens qu'elles produisent en franchissant les frontières disciplinaires.

³ Ce qui s'avérerait au moins momentanément impossible dans le cas de certaines – selon la conclusion de Cohn, le panoptique était ainsi à mettre au clou jusqu'à ce qu'il soit possible pour les critiques d'en faire un usage qui

en particulier des images, *propres* : qui ne mettent pas en péril, en important d'autres disciplines des dispositifs chargés d'un implicite politique trop lourd, sa tâche consistant à définir les contours et la vocation de la littérature.

Parmi les effets de confusion dénoncés par Cohn, l'usage métaphorique lui-même figurait en bonne place : elle indiquait ainsi que les concepts prenaient des significations très diverses selon qu'on les appliquait au monde littéraire ou au domaine des phénomènes physiques. Il semble pourtant impossible de passer outre ce premier glissement de sens, qui joua un rôle fondamental dans l'élaboration du système idéologique, politique et épistémologique dont hérite l'Occident contemporain : celui des Lumières. De l'« enlightenment » à l'« Aufklärung », la métaphore de la lumière fournit à la modernité un réservoir métaphorique sans cesse sollicité, et ce malgré les objections soulevées, à travers les siècles, vis-à-vis d'un oculo-centrisme si prononcé¹. Le lien entre l'analyse et les usages de la lumière comme phénomène physique et son rôle philosophique majeur en tant que métaphore nous intéressera particulièrement ici, dans la mesure où il remet en question la possibilité même de purger, ainsi que nous y invite Cohn, nos images « scientifiques » de toute confusion transdisciplinaire, de toute implication idéologique. La critique reprochait à Foucault de rompre, dans sa façon d'appréhender le regard disciplinaire, avec l'approche dépassionnée propre à la recherche scientifique². Mais ce rapport affectif à la métaphore visuelle s'inscrit dans le droit fil d'une économie visuelle alliant connaissance technique et imaginaire de la lumière. Le panoptique lui-même était conçu pour permettre une pratique « éclairée » du pouvoir, et procédait d'un déploiement technologique mais aussi de l'application, dans la technologie, de principes idéologiques. Mettre ces principes de côté pour se cantonner à une description, ce serait oublier la vocation même de la métaphore optique : oublier que le panoptique, dispositif lumineux, est une invention des Lumières. On a évoqué plus haut le destin de cette métaphore, lié à la fois à l'histoire du statut de la lumière dans l'imaginaire collectif et au retour critique des philosophies occidentales sur l'héritage des Lumières au XX^e siècle. Dans le sillage de la deuxième guerre mondiale, la remise en cause du « grand récit » associant progrès humain, justice politique, et avancée de la connaissance est directement liée à l'appréhension critique de la métaphore fondatrice de ce grand récit. La lumière devient objet de

laisse moins de place à l'affect et à des convictions politiques non immédiatement pertinentes dans le cadre de leur travail.

¹ Quant à cette tradition critique du biais oculo-centrique des philosophies modernes, voir Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, *op. cit.*, ou Jay, *Downcast Eyes*, *op. cit.*

² Dans la façon dont elle pointe la dimension affective du rapport à la métaphore visuelle chez Foucault (elle emploie l'adverbe « obsessively »), Cohn rejoint en quelque sorte les thèses de Martin Jay quant à l'anxiété avec laquelle la « French theory » réagit au tournant visuel. Comme on l'a remarqué plus haut cependant, elle note aussi que Foucault lui-même est moins univoque sur ce point que les critiques qui s'en inspirent : par définition le pouvoir disciplinaire ne peut s'appliquer qu'entre deux être ontologiquement situés sur le même plan, et implique ainsi la liberté de l'individu assujéti.

terreur, à la fois littéral – du fait de sa place dans le complexe militaro-industriel qui offre une toile de fond à *Time's Arrow* ou *Cloud Atlas* – et métaphorique : c'est le « terrorisme » de la lumière dont parle Milner lorsqu'il évoque certains romans d'anticipation. Le domaine d'étude de Milner nous rappelle la façon dont l'histoire littéraire se saisit de l'histoire de cette métaphore, et les résonances qu'elle offre avec la théorie lorsque cette dernière revoit son appréhension de l'épistémologie des Lumières pour mieux appréhender son inscription dans une économie du pouvoir.

Car malgré les craintes formulées par Cohn, et ses réserves vis-à-vis d'une métaphorique trop marquée par l'imaginaire disciplinaire, il semble bien que le rôle de l'optique dans la fiction soit justement de nous rappeler les enjeux politiques et éthiques à l'œuvre dans les phénomènes visuels – à la fois en tant qu'objets d'analyse scientifique, et en tant qu'outils permettant la régulation des savoirs, la disciplinarisation des corps et des discours. Mais de même qu'on ne se soustrait pas absolument à l'ordre disciplinaire, de même que les grands récits, dans leur effondrement, voient se multiplier les petits récits, de même l'appréhension critique des enjeux de pouvoir inhérents aux dispositifs optiques ne conduit pas à les éviter simplement. Elle engage auteurs et lecteurs à produire d'autres dispositifs pour d'autres récits, à mettre en travail la métaphorique de la lumière, pour mieux voir où pourraient s'y déployer certaines formes d'indiscipline – des pratiques et enjeux de pouvoir et de savoir qui tendent à défaire et à refaire les partages du visible.

Il s'agira ainsi de voir ici la façon dont les romans de notre corpus manifestent le caractère toujours déjà politique de regards scientifiques qui collaborent avec les technologies et les institutions de pouvoir, et désignent ainsi le voir comme pratique disciplinaire. Partant de la tension qui constitue la visualité comme dispositif et discipline visuelle, entre approche analytique et vue d'ensemble réservée à la figure autoritaire du héros, nous nous attacherons à montrer dans quelle mesure des dispositifs permettant un partage rationnel du champ de vision, et la saisie synthétique de ce champ dans l'œil du pouvoir, font dans nos romans l'objet d'un examen et d'un travail de subversion. Montrant, par leur référence à des pratiques et technologies visuelles, que tout dispositif discursif de représentation du monde et de production de connaissance s'inscrit dans un espace politique où nous sommes amenés à nous définir, et dans des rapports de pouvoir qui nous constituent, ces romans nous invitent à envisager des lieux dans lesquels le regard fait émerger le sujet par sa confrontation à une altérité non assimilable, non rationalisable, non soluble dans les discours de savoir dominants et les régimes de visibilité qu'ils instaurent – sans être pour autant terrifiante ou impossible à situer. Ainsi l'optique offre un champ

discursif et un réservoir de métaphores qui permettent à la fiction de penser les partages tracés dans le visible – entre vu et voyant, entre visible et non visible, entre coloré et incolore, entre éclairé et obscur – et leurs enjeux immédiatement politiques. Associant la discipline comme outil de formation du regard, découpage d'un champ de connaissances et enjeu de pouvoir, les dispositifs de visualité disciplinaire permettent de voir que les formes que prennent ces partages, si elles semblent s'inscrire dans une économie du savoir, manifestent les démarcations politiques et idéologiques qui font notre histoire d'héritiers des Lumières, et déterminent nos champs de réflexion en tant que praticiens des sciences humaines. Contre l'inquiétude formulée par Cohn, et selon laquelle il faudrait refuser de parler d'optique disciplinaire pour mieux se plier à un partage disciplinaire du discours scientifique, les dispositifs visuels déployés par les sciences humaines, de la carte à l'atlas en passant par d'autres formes de vues aériennes, nous amèneront à penser la formation disciplinaire de l'œil, les partages politiques qu'impliquent les démarcations de champs discursifs et les façons de voir qu'elles promeuvent. Il s'agira alors d'appréhender à travers les liens qu'elle établit entre sciences humaines – en écho au lien suggéré par Foucault lui-même – et entre sciences dures et humanités, l'histoire¹ des images et concepts scientifiques et des métaphores qui leur sont rattachés. Nous plaçant en regard de cette histoire, la fiction indique que les pratiques consistant à retourner le regard appellent, par leurs enjeux indisciplinaires, une approche elle-même critique quant aux frontières établies entre champs de savoir. En cela elle nous invite à ce que Mitchell désigne, dans *Picture Theory*, comme une démarche « dé-disciplinaire »².

¹ Le souci de stabilisation formulé par Cohn semble ainsi poser problème en ce qu'il tendrait à occulter en partie une histoire qui intègre nécessairement différents champs discursifs. Le devenir des objets visuels des sciences optiques suggère qu'on ne peut se contenter, dans d'autres domaines d'étude, de définitions arrêtées une fois pour toutes : comme en témoigne *Gut Symmetries*, l'évolution des concepts scientifiques influe sur les ressources narratives et thématiques dont la fiction pense pouvoir disposer.

² Contre la défense par Dorrit Cohn d'une scientificité disciplinaire, ce travail fait ainsi le choix d'une orientation dé-disciplinaire, inspirée d'analyses selon lesquelles les formations discursives impliquent d'emblée un retour critique sur les frontières entre champs de savoir universitaires. En ce sens il prend une certaine distance vis-à-vis d'une tradition narratologique très préoccupée de définir les contours de son propre objet. Il n'oublie pas bien sûr ce que toute approche du récit de fiction doit, en particulier dans la tradition scientifique française, à ces efforts déployés pour fournir à la critique littéraire ses outils propres. Nourrie d'études narratologiques, des travaux de Genette à ceux de Cohn, et formée à lire grâce à leurs outils, je continue de les convoquer. Cependant l'usage que je propose d'en faire tend plutôt à inscrire ma démarche dans le droit fil des études de culture visuelle. Il ne s'agit pas d'étudier le fonctionnement du point de vue et de la voix narrative pour définir les contours de la fiction, du récit de fiction ou du texte littéraire, mais de voir en quoi ce travail, dans la mesure où il s'inscrit dans un réseau et un jeu de métaphores et dispositifs optiques qui traversent les textes, mettent en œuvre des associations (apparemment) impropres entre fiction et histoire, entre pensée de la représentation verbale et imaginaire idéologique et politique du visuel, entre littérarité, culture visuelle et histoire des sciences. Ainsi l'angle « dé-disciplinaire » de ce travail s'inspire de la façon dont Mitchell propose d'appréhender le lien intermédial entre texte et image comme une forme d'impropriété productive (*Picture Theory*, *op. cit.*, p. 83). Il fait également écho à Mirzoeff lorsque ce dernier entreprend, pour étudier les formes de résistance à l'ordre disciplinaire, d'étudier conjointement des images historiques et le fonctionnement idéologique du discours en tant que lieu de pouvoir et de contre-pouvoir. Pointant la façon dont son travail franchit de multiples frontières, internationales mais également métaphoriques, dans l'interface de différents champs d'étude, de différentes

III. A. 1. When smart is power – Lumière(s), regard et pouvoir

III. A. 1. a. Sciences, technologies et partages de l'espace socio-politique

Dans les premières pages de *Time's Arrow*, alors qu'il en est encore à définir ses propres contours, le narrateur fait la somme de ce qu'il sait, et inscrit ainsi son existence en tant que point de vue singulier dans un monde de connaissances partagées. L'enjeu pragmatique, et donc politique et éthique de cette participation au savoir humain se dit d'emblée dans la phrase qui offre un préambule à cette recension épistémologique : « I'm not a complete innocent » (TA, 16). Jouant sur les différents sens du substantif, cette affirmation nous rappelle les enjeux éthiques immédiatement inscrits dans la question épistémologique – avoir part à ce que l'humanité a dévoilé de l'univers, c'est avoir part à une responsabilité et à une culpabilité collectives. De fait la liste qui suit, et qui se présente comme une glose de l'assertion initiale, associe à l'échelle cosmique et au présent gnomique, gages d'un savoir très largement partagé et dont la vérité serait, à l'échelle humaine, permanente, un rappel de moments cruciaux de l'histoire occidentale. Ainsi si la question de l'innocence se pose immédiatement dans le rapport au savoir, c'est dans la mesure où ce dernier combine, dans le champ des connaissances qui s'offre à nous, une approche scientifique de l'espace comme univers visible, et une conscience historique pour laquelle tout investissement humain de l'espace est une pratique d'emblée politique.

For instance, I am equipped with a fair amount of value-free information, or general knowledge, if you prefer. $E=mc^2$. The speed of light is 186,000 miles per second. It ain't slow. The universe is finite yet boundless. As for the planets, it's Mercury, Venus, Earth, Mars, Jupiter, Saturn, Uranus, Neptune Pluto – poor Pluto, subzero, subnormal, made of ice and rock, and so far away from the warmth and sunshine. Life is no bowl of cherries. It's swings and roundabouts, You win some, you lose some. It evens out. It measures up. What goes around comes around. 1066, 1789, 1945. I have a superb vocabulary (monad, retractile, necropolis, palindrome, antidisestablishmentarianism), and a nonchalant command of grammatical rules. (TA, 16)

En une variation sur la maxime cartésienne, le narrateur suggère que la chose du monde la mieux partagée à la fin du XX^e siècle, c'est cette connaissance de notre espace à différentes échelles – l'univers, le système solaire, la terre – qui commence avec l'appréhension de ce qu'est la lumière. Élément fondateur de toute vie et de toute visibilité, la lumière est aussi associée d'emblée à la révolution relativiste : la première chose que nous en savons, c'est sa célérité, et l'équation qui la relie à la découverte de l'énergie atomique. La lumière et le traitement spécifique qu'elle subit

périodes historiographiques, et de différents médias, le critique affirme d'ailleurs sa filiation par rapport aux travaux de Mitchell (*What Do Pictures Want?*, 2004), et d'Anne Friedberg (*The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, 2006).

figurent ainsi en première ligne dans l'imbrication affirmée du savoir, des technologies et du pouvoir, cette dernière déterminant à son tour un certain usage de la langue. Dans le discours du narrateur en effet, la culture générale trouve son répondant dans une série de proverbes ; cependant on note que le contenu de ces derniers tout comme le cotexte dans lequel ils s'inscrivent tendent à remettre en cause leur éternelle pertinence, pour infléchir leur signification du côté d'une histoire sans cesse remise sur la table de travail. Du mouvement des « swings and roundabouts » au retour cyclique impliqué par « What goes around comes around », en passant par le rythme pendulaire de « You win some you lose some » et des deux phrases qui suivent, une sagesse supposée figée¹ ouvre en fait sur une phrase désertée par les mots – une méditation en trois dates qui pour le lecteur familier de l'histoire de l'Europe parle de conquête (1066), de révolution (1789) et de guerre mondiale (1945). La dernière de ces dates nous ramène aux premières assertions concernant la nature de la lumière : d'un point de vue physique et technique, parce qu'elle marque la première utilisation militaire de l'énergie atomique, et d'un point de vue métaphorique parce qu'elle pointe l'inscription dans l'histoire humaine de formes et technologies de destruction qui ne pouvaient que remettre en question l'idéologie des Lumières et sa confiance dans le progrès conjoint du savoir et de la justice.

Le motif de la lumière traverse ici les champs disciplinaires – de l'astrophysique, préoccupée d'espace, à l'histoire, préoccupée de temps, et à la linguistique, qui pense l'efficacité métaphorique de la langue. Relevant à la fois de l'histoire des technologies et de l'imaginaire d'une époque, il tend à rappeler au lecteur le caractère historiquement, politiquement et socio-économiquement situé de tout univers visible, en tant qu'il est pris dans des logiques d'appréhension, de compréhension et de partage humains. C'est là ce qui se manifeste en particulier dans *Cloud Atlas*, où les pratiques du regard sont d'emblée traversées – de façon différentes d'un univers à l'autre – par des enjeux disciplinaires. La temporalité éclatée de la narration permet alors de pointer la relativité historique de ces partages politiques liés à un voir par lequel se pense et s'organise l'exercice du pouvoir. Si chacun des univers associe à une époque une éthique et une politique de la lumière spécifiques, et un modèle social y afférent, « An Orison of Sonmi » est sans doute, par son référent générique, la partie dans laquelle l'organisation socio-économique est la plus clairement liée à un certain traitement de la lumière et des technologies visuelles. Du fast-food où travaille Sonmi à l'univers qu'elle découvre en

¹ On se souvient cependant que d'un point de vue méta-discursif cet usage de formulations proverbiales est daté, et confirme l'impossibilité de se couper ainsi de tout contexte historique. On a rappelé plus haut l'analyse par Arendt du discours d'Eichmann volontairement vidé de son sens par des proverbes vides de tout contenu. Chez le narrateur de *Time's Arrow*, l'usage même de ces platitudes l'indexe à cette figure, et prévient en ce sens toute recherche d'un plan de temporalité gnomique, détaché de la contingence historique.

échappant à sa condition initiale, les dispositifs visuels dessinent les contours d'un ordre panoptique. L'autorité repose, pour s'exercer, sur une métaphorique visuelle : ainsi le responsable des clones a pour titre « Seer »¹. Les caméras omniprésentes en général sont des « Eyes »² – à la faveur de la langue anglaise, l'usage de l'œil se joue d'ailleurs des catégories grammaticales, puisque le processus de contrôle lui-même est « eyeing », comme on le voit au passage d'un péage : « The xit downcurved to the tollgates. We slowed to a queuing crawl. At the xit each driver reached through the ford window to Eye his Soul » (*CA*, 338). On a montré plus haut l'ambiguïté épistémique de la lumière artificielle, trompeuse, dans laquelle Sonmi est plongée pendant la majeure partie de son existence ; il s'agit de saisir ici à quel point la lumière n'a pas seulement à voir avec l'illusion dans laquelle on maintient les fabricants, mais cristallise le pouvoir. Que ce dernier s'exerce, par le biais de l'argent qui gouverne tout dans cette société corpocratique : ce sera le travail du « logoman », hologramme ou sculpture lumineuse qui prête à la marque déposée son statut de divinité tutélaire. Sonmi explique ainsi que Papa Song, en tant que logoman, incarne l'autorité et les valeurs d'une civilisation : « Children love His gentle demeanor; of course His servers love Him too. We knew no mother or father but Papa Song, our corp Logoman » (*CA*, 188). L'inscription du pronom associe visuellement l'expression ultime du principe central à la corpocratie et la révérence liée à la mention du Père dans la rhétorique chrétienne. Capitalisé, « He » porte à la fois la marque du capitalisme et celle du sacré – le logotype, incarnation visuelle de la marque, est aussi un dieu. Qu'il ne s'agisse plus de surveillance mais de châtiment, et à nouveau l'univers corpocratique nous laisse voir à quel point les formes du pouvoir s'inscrivent dans certaines pratiques et un certain traitement de la lumière. Ainsi lorsque Sonmi indique rêver parfois, lorsqu'elle n'est pas en rendez-vous avec l'archiviste chargé de préserver son témoignage, de sa mort prochaine : « my xecution in the Lighthouse » (*CA*, 189), le terme architectural est libéré du sens commun qu'on lui attribue, et bien intégré par le lecteur à un système métaphorique faisant de la lumière l'instrument et l'incarnation du

¹ Nous avons cité plus haut la description du restaurant : « It was a sealed dome about eighty metres across, a dinery owned by Papa Song Corp. Servers spend twelve working years without venturing outside this space, ever. The décor is starred and striped in reds, yellows and the rising sun. Its celsius is adjusted to Outside; warmer in winter, cooler in summer. Our dinery was on the minus ninth floor, under Chongmyo Plaza. Instead of windows, AdVs decorated the walls. Set into the eastern wall was [...] the sole entrance and exit. North was the Seer's office; west, his Aide's room; south, the servers' dormroom. [...] The Hub sat in the centre. Here the diners ordered their meals; we input their orders, debited their Souls on the tellers, then trayed their meals. Rising from the Hub is Papa Song's Plinth. Here He performs antics for the amusement of the diners.» (*CA*, 187). La forme du restaurant évoque une sorte de structure inversée par rapport au panoptique – les serveuses sont au centre, et cernées par leurs clients et les personnes chargées de les encadrer. Le terme de « Seer » évoque la fonction de surveillance (« oversight ») centrale dans l'organisation des plantations, et désignée par Mirzoeff comme pratique disciplinaire élémentaire du regard.

² La communauté de Union, fondée hors de Nea So Copros et en résistance à son ordre, est soustraite à la surveillance : « a safe-house, kilometers from the nearest Eye » (*CA*, 347).

pouvoir¹.

Si la distribution des regards et l'exercice du pouvoir panoptique vont de pair, chez Sonmi, avec un ordre socio-économique totalitaire dans son mode d'organisation, le roman ne cantonne pas le fonctionnement du voir-pouvoir à l'univers de science-fiction dystopique qui semblait tout désigné pour lui. D'une partie à l'autre du roman, le travail de la lumière et des dispositifs visuels déterminent d'autres régimes politiques, d'autres moments de l'histoire technologique et économique : ainsi sont mis en valeur la relativité et l'historicité des enjeux disciplinaires que présente la lumière. Un exemple de cette relativité s'offre en particulier dans le rapport des protagonistes à la lune. Dans le monde de Sonmi, cette dernière a été happée dans le système capitaliste de production et de circulation de l'image, et participe pleinement à l'interpellation généralisée de tous par la publicité. C'est ce qu'on constate lorsque la clone était amenée par Hae-Joo à l'un des sites touristiques les plus fréquentés de Nea So Copros, la « tour de la lune » : du haut du monument, les personnages voient s'offrir, outre un panorama citadin assez familier pour le lecteur, une vue du ciel qui éclaire le nom donné à la tour et prête un nouveau sens à l'idée d'une conquête de la lune :

From the two-hundred-and-thirty-fourth story, the conurb was a fog of xenon and neon and motion and carbdiiox and canopies. But for the glass dome, Hae-Joo told me, the wind at this altitude would launch us away like runaway kites. He indicated various humpbacks and landmark, some of which I had heard or seen on AdV and 3D. Chongmyo Plaza was hidden behind a monolith, but its stadium was visible: an open dayblue eye. SeedCorp was the lunar sponsor that nite. The immense lunar projector on far-off Fuji beamed AdV after AdV on to the moon's face ; tomatoes big as babies ; creamy cauliflower cubes ; holeless lotus roots ; speech bubbles ballooned from the Seed-Corp Logoman's juicy mouth. Descending, the elderly taxi driver spoke of his boyhood in a distant conurb called Mumbai, now flooded, when the moon was always naked. Hae-Joo said an AdVless moon would freak him out. (CA, 236)

La première mention passagère du « sponsor lunaire », si évidente qu'elle ne semble pas devoir

¹ C'est d'autant plus le cas que la lumière artificielle seule accessible chez Papa Song assure la restriction de l'univers visuel et linguistique des clones. On doit cette réflexion à l'analyse, par le physicien Vincent Berger, d'un diagramme de chromaticité isolant la gamme de couleurs générées par des moyens informatiques : comprise dans un petit triangle reliant un vert, un rouge et un bleu, cette dernière est bien plus réduite et pauvre en nuances que celle qu'offre la lumière naturelle. « What is very interesting here is to talk about what is called the gamut [...], which is the space of colors that can be obtained by a TV screen. The TV screen or the computer screen, as we know, has three phosphors, three primary : green, red and blue, which are clearly located in the chromaticity diagram. So if you mix blue and green, the colors are located on the line linking the two, and if you add red, you are located inside the triangle of lines. It means that all the colors that can be created on our TV screens are located in this triangle. Now as we can see, this triangle is very small, which helps us understand why the screen can in fact only create a poor set of colors, if we compare it to the complete space of colors which it is possible to find in nature. » (Vincent Berger, « Yellows, Colors: How Many Dimensions? », in Frédéric Ogée, éd., *Interfaces*, vol. 33, 2012, p. 33-60, p. 43). Il semble essentiel, en ces temps de transition numérique, de partir de cette limitation manifeste des couleurs offertes par l'informatique, par exemple pour envisager en termes de politique sensorielle le devenir du cinéma contemporain. On pense notamment au phénomène bien repéré par la critique, du privilège accordé à un schéma de couleurs complémentaires en bleu et orange (« teal and orange »), et aux implications que ce traitement d'harmonisation systématique présente quant à l'expérience des spectateurs.

appeler de glose, nous rappelle que rien à Nea So Copros ne saurait rester en deçà de l'ordre technologique et économique dominant, et fait de cette dernière frontière qu'est l'espace un enjeu de pouvoir non plus seulement national, stratégique et idéologique, mais bien nettement visuel et économique¹. Le satellite est devenu un lieu où se déploie le spectacle de la consommation, dans sa fonction la plus élémentaire : celle d'une absorption. Le choix des produits présentés informe, par métonymie, la perception de Sonmi : la bouche de celui qui l'interpelle est, elle-même, « juteuse » et destinée à être dévorée. Le malaise réside ici pour le lecteur dans la comparaison initiale entre tomates et enfants qui, si elle n'est pas relevée par la clone, suggère l'inquiétante étrangeté et le caractère tabou de cette consommation qui s'étend à tout et avale tout : les bébés comme le corps de la lune elle-même. Dans le travail d'interpellation produit par le dispositif de projection, les images publicitaires donnent un sens à la fois à la lune, devenue écran naturel, et aux individus qu'elle interpelle en consommateurs, et à qui elle donne ainsi une fonction, la seule envisageable, dans le cadre de la société corpocratique. C'est ce qui explique l'angoisse qu'inspire l'idée d'une lune « nue », la formation de l'adjectif « AdVless » insistant sur la présence de la réclame comme position par défaut, première. Pourtant si la lune incarnait ainsi, dans un régime de capitalisme tardif, le moment ultime de l'interpellation corpocratique, ce rôle n'est pas historiquement permanent. Ainsi la narration nous mène, chronologiquement, à un univers dans lequel la technologie d'appropriation a disparu, et où le moment de confrontation visuelle avec la lune, et le travail de projection qu'il implique par rapport au visage que semblent

¹ Cette idée faisait déjà l'objet, au XIX^e siècle, d'une réflexion satirique sur la confiance aveugle accordée à la technologie, à l'image, et à un modèle économique dominant supposés assurer le progrès de l'humanité. Voir, sur ce point, la nouvelle de Villiers de L'Isle Adam « L'affichage céleste » : « [I]l s'agit du Ciel ! Mais entendons-nous : du ciel considéré au point de vue industriel et sérieux. [...] un savant ingénieur méridional, M. Grave, celui-ci conçu, il y a quelques années, le projet lumineux d'utiliser les vastes étendues de la nuit, et d'élever, en un mot, le ciel à la hauteur de l'époque. À quoi bon, en effet, ces voûtes azurées qui ne servent à rien, qu'à défrayer les imaginations malades des derniers songe-creux ? Ne serait-ce pas acquérir de légitimes droits à la reconnaissance publique, et, disons-le (pourquoi pas ?), à l'admiration de la Postérité, que de convertir ces espaces stériles en spectacles réellement et fructueusement instructifs, que de faire valoir ces landes immenses et de rendre, finalement, d'un bon rapport, ces Solognes indéfinies et transparentes ? Il ne s'agit pas ici de faire du sentiment. Les affaires sont les affaires. Il est à propos d'appeler le concours, et, au besoin, l'énergie des gens sérieux sur la valeur et les résultats pécuniaires de la découverte inespérée dont nous parlons. [...] Ne serait-ce pas de quoi étonner la Grande-Ourse elle-même, si, soudainement, surgissait, entre ses pattes sublimes, cette annonce inquiétante : Faut-il des corsets, oui, ou non ? Ou mieux encore : ne serait-ce pas un spectacle capable d'alarmer les esprits faibles et d'éveiller l'attention du clergé que de voir apparaître, sur le disque même de notre satellite, sur la face épanouie de la Lune, cette merveilleuse pointe-sèche que nous avons tous admirée sur les boulevards et qui a pour exergue : À l'Hirsute ? Quel coup de génie si, dans l'un des segments tirés entre le v de l'Atelier du Sculpteur, on lisait enfin : Vénus, réduction Kaulla ! — Quel émoi si, à propos de ces liqueurs de dessert dont on recommande l'usage à plus d'un titre, on apercevait, dans le sud de Régulus, ce chef-lieu du Lion, sur la pointe même de l'Épi de la Vierge, un Ange tenant un flacon à la main, tandis que sortirait de sa bouche un petit papier sur lequel on lirait ces mots : Dieu, que c'est bon !... Bref, on conçoit qu'il s'agit, ici, d'une entreprise d'affichage sans précédents, à responsabilité illimitée, au matériel infini [...] La Science aura donc, ici encore, le dernier mot et M. Excessivement-Grave laissera rire. Grâce à lui, le Ciel finira par être bon à quelque chose et par acquérir, enfin, une valeur intrinsèque » (Auguste Villiers de l'Isle Adam, « L'affichage céleste », in *Contes cruels*, Paris, Calmann Lévy, 1893, p. 52-58).

dessiner ses cratères, sont emprunts d'une tout autre signification éthique et politique. Zachry, après avoir assisté au massacre et à l'enlèvement de la majeure partie de sa tribu, destinés à l'esclavage par les Konas, confie : « Lady Moon rose an' gazed o'er my busted'n'beautsome Valleys with silv'ry'n'sorryin' eyes » (CA, 317). Déesse tutélaire, la lune de Zachry n'est pas moins puissante dans sa présence lumineuse que celle qui interpellait les consommateurs. Mais l'enjeu que représente sa lumière reflétée, empruntée, a changé du tout au tout : d'un côté elle symbolise la duplicité nécessaire d'un ordre visuel conçu pour mentir et manipuler, de l'autre elle manifeste le rôle qu'est amené à jouer, dans cet exil à soi-même que représente le deuil et la catastrophe personnels, le regard compatissant d'un autre. Le jeu de regard dans lequel la lune engage le protagoniste s'inscrit dans une tradition poétique – celle de la « pathetic fallacy » théorisée par John Ruskin¹ – et dans une posture politique – celle de cultures pacifiques et vaincues par la violence – à l'opposé de l'ordre dominant, libre de tout affect, que représente Nea So Copros.

Mettant en jeu deux politiques et éthiques de la lumière, ces évocations de la lune montrent leur implication nécessaire avec un certain modèle social et économique, et un ordre politique dans lequel l'autorité s'exerce d'une façon spécifique. À travers ces différences historiques, ainsi, un phénomène persiste : chaque époque cristallise une certaine modalité du lien entre connaissance de la lumière, développement des technologies visuelles et exercice du pouvoir. Dans la langue que parle la tribu de Zachry, le mot « power » a d'ailleurs disparu, confondu dans la notion plus englobante de « smart ». « Smart », c'est cette synthèse de savoir, de pouvoir symbolique et d'autorité que confère une technologie à la pointe, et inaccessible à la majorité des sociétés humaines. C'est ce qui distingue les « Prescients » : leur faculté à expliquer ce qui pour Zachry relève du mystère ou de la magie, leur accès privilégié au savoir contenu dans des livres devenus très rares dans son monde, l'autorité de leur parole – mais aussi l'énergie qui anime leurs armes, par exemple le sabre laser de Meronym. « Smart », cependant, n'est jamais très loin de « spying », car l'une permet l'autre. C'est la raison pour laquelle Meronym inspire à Zachry tant de curiosité et tant de méfiance : « Old'un Smart brings queries'n'mys'tries mozzysin' round, don't it ? » (CA, 258), affirme-t-il, tout en exprimant à de multiples reprises sa crainte d'être espionné : « Meronym seemed to answer the questions, but her answers didn't quench your curio none, nay, not a flea [...] this crafty spyer was usin' our ign'rance to fog her true 'tentions » (CA, 263-4). Car l'espionnage est toujours associé à une violation des partages spatiaux qui garantissent sa place à chacun, ce qu'indique le mot-valise, et sa concaténation entre « spying » et « trespassing » : « No offlander's got no bis'ness trespyin' thru' our icons » (CA, 274).

¹ Le concept est développé dans *Modern Painters* (1843).

La domination de ceux qui possèdent « Smart » est bien un règne des plus aptes à maîtriser l'espace visible, et la source de toute visibilité qu'est la lumière. Les Prescients, par leurs voyages, s'assurent une connaissance du monde qui échappe aux indigènes de Ha-Why, cette maîtrise symbolique répondant à une avance évidente en termes de technologies lumineuses – de leurs lasers à leur communication par hologrammes, en passant par l'ingénierie médicale qui assure à leur peau une protection contre les effets néfastes de la lumière solaire. L'omniprésence de la lumière comme source d'énergie, et l'anxiété qu'elle inspire par l'ampleur du pouvoir qu'elle confère, font écho à une section antérieure du roman : sur fond de guerre froide, le thriller politique que constitue « Half-Lives » met particulièrement en valeur les points de coïncidence entre connaissance scientifique, développement technologique, et volonté de puissance financière et politique. Comme le titre l'indique déjà, la question des recoupements entre disciplines scientifiques et exercice disciplinaire du pouvoir s'y focalise sur la production et l'usage de l'énergie atomique. L'origine de cette dernière, et son lien avec la lumière, nous est bien rappelée par les lectures de Luisa, que l'on trouve dans un passage plongée dans un ouvrage intitulé *Harnessing the Sun: Two Decades of Peacetime Atomic Power* (CA, 111). L'implication des disciplines scientifiques dans la production d'un certain partage du pouvoir est ici soulignée par la position de certains personnages, contraints de reconnaître leur responsabilité dans des affaires politiques qu'ils préféreraient souvent ignorer². Ainsi Rufus Sixsmith paie de sa vie son refus de fermer les yeux sur les dangers environnementaux liés au projet Swanekke B, malgré la pression exercée sur lui par des instances impliquées dans le gouvernement ; après sa mort, c'est sa nièce Megan, astrophysicienne, qui prend la responsabilité de faire publier ses conclusions quant au projet. À une époque où la recherche sur l'atome prend un tel essor, la langue elle-même exclut que les scientifiques oublient le lien entre leur champ d'étude et le politique : c'est là tout le sens de la syllepse entre « power » (l'énergie) et « power » (le pouvoir). C'est ainsi que l'on peut interpréter la nostalgie avec laquelle Isaac Sachs repense à l'ingénieur naïf qu'il fut à ses débuts :

He longs for his old lab in Connecticut, when the world was made of mathematics, energy and atomic cascades, and he was its explorer. [...] So far, his betrayal of Seaboard is a thought-crime, not one of action. *Dare I cross that line?* He rubs his tired eyes. [Luisa arrives] She turns his way and he recognizes the woman he mistook for Megan Sixsmith five days ago: the knot of fear yanks tight, and Sachs hurries out via the veranda, keeping his face averted. (CA, 130)

L'innocence illusoire du monde ancien, paradis perdu de mathématiques et de particules pures, se dit déjà dans le statut du chercheur en son sein : l'explorateur, dans *Cloud Atlas*, est plus souvent

² L'idée d'une vérité indépendante de celui ou ceux qui la découvrirait – « Truth doesn't care who discovers it » (CA, 438) – apparaît dans *Cloud Atlas*, dans la bouche de Fay Li. Le statut de cette dernière, espionne industrielle et mercenaire au service d'une compagnie pétrolière (Mexxon Oil) dément d'emblée le désintéressement supposé qu'il y aurait à faire la vérité sur les pratiques de Seaboard.

un colon qu'un individu simplement épris de savoir. L'implication de la production scientifique dans des enjeux de pouvoir est formulée et représentée à travers la réflexion intérieure et l'attitude physique du personnage. Ainsi la notion de « thought-crime » renvoie le lecteur à un ordre de visualité disciplinaire par le biais de la référence à *Nineteen Eighty-Four*, et le conflit intérieur du personnage se dit dans une série de gestes qui ont pour but de dérober à l'autre les lieux de sa propre visibilité : les yeux qu'il frotte, et le visage qu'il détourne. La tentation de ne pas être vu répond à celle de ne pas voir, ou de détourner le regard au lieu d'assumer son implication dans les intérêts financiers et stratégiques qui traversent la question du nucléaire.

La confirmation du lien intrinsèque entre production de savoir et partage du pouvoir est confirmée par le discours de personnages qui emblématisent l'usage de l'énergie lumineuse à des fins financières et politiques. Ce discours repose, au cœur d'une économie du visuel, sur l'ambiguïté des termes « power » et « discipline ». C'est là ce qui ressort du discours de Grimaldi, PDG de la compagnie responsable du projet Swanekke B :

Grimaldi addresses an imaginary audience on the subject of power.

‘ “Power”. What do we mean? “The ability to determine another man’s luck.” [...] ‘Yet how is it some men attain mastery over others while the vast majority live and die as minions, as livestock? The answer is a holy trinity. First: God-given gifts of charisma. Second: the discipline to nurture these gifts to maturity, for though humanity’s topsoil is fertile with talent, only one seed in ten thousand will ever flower—for want of discipline.’ [...] ‘Third: the will to power. This is the enigma at the core of the various destinies of men. (CA, 131-2)

Si le champ d'action de sa compagnie laissait attendre au lecteur une réflexion sur l'électricité, le choix sémantique de Grimaldi nous rappelle que l'énergie, comme la discipline, font le jeu du pouvoir – sa référence à la deuxième notion prend tout son sens dans un contexte où le lecteur vient d'apprendre les pressions exercées par les experts scientifiques pour publier, conformément aux consignes qui leur sont données, des résultats en rupture avec leur propre intégrité intellectuelle, leur fidélité à leur champ disciplinaire. L'implication dans ces luttes d'influence des instances de pouvoir officielles est d'ailleurs un enjeu majeur de la conspiration que Luisa Rey entreprend de dévoiler. Le détournement qu'elle implique dans le partage de l'espace politique, les intérêts privés prenant le dessus sur ceux du plus grand nombre, prend de plus en plus d'ampleur à mesure que l'enquête avance. Luisa connaissait des liens entre le conseil de direction de Seaboard et le ministère à l'énergie. Licenciée par le nouveau propriétaire du magazine pour lequel elle travaille, TransVision Inc., dont la plupart des conseillers stratégiques siègent au conseil d'administration de Seaboard, elle constate l'emprise de la compagnie contre laquelle elle enquête sur les médias. Ici encore, son renvoi fait figure de décision disciplinaire, Luisa ayant refusé de plier son regard et sa recherche aux règles dictées par l'entreprise, de

partager selon leurs consignes entre ce qui doit et ce qui ne doit pas être vu¹. Enfin elle apprend par Megan, nièce de Sixsmith, la part du complot qui revient au ministère de la défense². Des questions énergétiques plus directement liées à la politique intérieure³, on en vient ainsi à un enjeu immédiatement international et militaire, qui renvoie à la distribution de la surface du globe en États nations et, à l'époque dont il s'agit, en deux blocs idéologiquement opposés.

Cette irruption de la politique étrangère achève de rappeler au lecteur l'enjeu que représente la lumière dans les rapports de pouvoir. Ce dernier trouve sa formulation la plus simple dans l'usage de la lumière comme arme : dans cette section où la question nucléaire renvoie sans cesse le lecteur à l'utilisation récente de la bombe atomique, il n'est pas étonnant qu'une lampe torche se fasse instrument de mort, et serve de massue pour le tueur à gages Bill Smoke⁴. Les milliers de victimes potentielles de l'énergie nucléaire trouvent ainsi dans Margo Roker bien plus qu'une activiste qui défend leurs intérêts : plongée dans le coma, cette dernière incarne le sort qu'elle veut leur épargner.

Si les traditions génériques auxquelles se rattachent « An Orison of Sonmi ~451 » et « Half-Lives » déterminent une conscience accrue des enjeux politiques et militaires qui sous-tendent la narration, la lumière est loin d'être utilisée seulement comme un motif propre à emblématiser ou illustrer ces questions. Par les liens qu'elle entretient avec la visualité disciplinaire et une économie métaphorique associant voir, savoir et pouvoir, c'est bien plutôt elle qui convoque ces thématiques pour le lecteur, à qui elle rappelle le caractère toujours politique de l'espace visible et de ses partages. C'est ainsi que la lumière comme arme intervient dans *Clear*, et cristallise l'une des réactions les plus ouvertement politiques à la performance de Blaine. Cette

¹ Luisa se fait renvoyer en présence de son éditeur, Dom Grelsch, par le représentant de Trans Vision : « There's no nice way to say this, [...] so I'll just say it the blunt way. You're fired. [...] Grelsch can't meet her eye. [...] 'I'd like to ask Trans Vision a number of things. Where's their head office ? 'Out east somewhere. But I doubt anyone'll see you.' [...] 'Just one more question, Mr Ogilvy. [...] just answer this – what's the overlap between Trans Vision and Seaboard Power ?' Dom Grelsch's curiosity is sharp. Ogilvy hesitates a fraction, then blusters, 'I've got a lot of work to get through [...]' *Where there's bluster*, thinks Louisa, *there's duplicity* » (CA, 427). Plus tard, Grelsch transmet à Luisa la liste des conseillers spéciaux de Trans Vision Inc : « 'Board members of Trans Vision Inc. ?' Grelsch nods. 'Almost. Board membership is a matter of public knowledge. This is a list of unlisted corporate advisors who receive money sourced in Trans Vision Inc. The circled names should interest you. Look Hooks and Wiley. Lazy, damning, just plain greedy' » (CA, 433).

² Lorsque Luisa confirme à Megan que son oncle a été assassiné, cette dernière l'informe : « 'I know about his work for Seaboard and the Defense Department » (CA, 447). Luisa croit l'avoir mal comprise : « You don't mean Energy ? », mais la nièce de Sixsmith confirme : « Defense. A by-product of the HYDRA-Zero reactor is weapons-grade uranium. Highest quality, lots of it » (CA, 447) : la collaboration d'un savoir scientifique et journalistique est nécessaire, le personnage que l'on pensait initié aux intrigues politiques n'avait pas lui-même toutes les cartes en main.

³ Elles sont cependant bien évidemment associées aux échelles internationale (pour la question des ressources) et planétaire (pour les enjeux écologiques).

⁴ Dans le souvenir de Napier, témoin de l'agression, les technologies lumineuses font ainsi figure de possibles instruments de mort pour le lecteur : « Bill Smoke kneeling on an antique bed, clubbing something on the bed with his flashlight, the beam whipping the walls and ceiling, the near-noiseless thump as it lands on the senseless head of Margo Roker. Her blood on the bedsheets – obscenely scarlet and wet » (CA, 429-30).

dernière consiste dans la formation du mouvement wakedavid.com, dont le but proclamé est de forcer le prestidigitateur à une veille prolongée – le site glose la cause à laquelle il se dédie ainsi : « ‘the site dedicated to keeping David awake for 44 days and nights’ » (C, 104). La veille est ici conçue comme technique de torture, la lucidité prolongée et non entrecoupée par l’oubli et le sommeil amenant la folie et la mort. L’interprétation qu’en fait Bly, en pointant le nationalisme qui sous-tend une telle démarche, force le lecteur à envisager ses implications, dans un contexte historique où les techniques de privation ou de surcharge sensorielle sont repérées depuis un demi-siècle, tant dans la recherche médicale que dans les nouvelles pratiques militaires qui s’en inspirent¹. Pour la jeune femme, les partisans de wakedavid voient dans cette torture de l’autre par la veille l’occasion d’affirmer contre lui une identité nationale et morale forte : « Those Wakedavid people [...] honestly think they’re defining their mental toughness, their sacred individualism, their righteous *Englishness*, against something » (C, 118). La valorisation de l’individu et de la puissance de l’esprit, associée à la célébration d’une appartenance nationale, nous engage en outre à appréhender de façon critique une idéologie qui travailla également, quoique sur un mode métaphorique, à faire de la lumière son arme. L’illusion de ces personnes convaincues de leur légitimité à torturer et à tuer rejaillit ainsi, rétrospectivement, sur des formes de pensée qui ne laisseraient de place ni à l’autre ni à l’obscurité. Dans l’absolutisme qu’implique la veille une dimension coloniale se dessine : l’esprit de l’Américain entièrement investi par ses spectateurs anglais évoque par synecdoque l’Empire sur lequel le soleil ne se couchait jamais. Lorsqu’elle refuse la nuance et est revendiquée comme principe, la lumière se dote ainsi d’une dimension guerrière et rappelle, en particulier au lecteur britannique, l’implication de la notion d’identité et de ses enjeux visuels dans une histoire des Lumières qui est collective, nationale et coloniale.

III. A. 1. b. Regards éclairés, regards conquérants

Dans son étude des métaphores constitutives du discours philosophique occidental, Blumenberg associait à l’aube de la modernité l’émergence d’un modèle pragmatique selon

¹ Les techniques fondées sur la manipulation du contenu sensoriel accessible aux prisonniers font partie des pratiques de « guerre psychologique » mises au point au début des années 1950, dans le contexte de la guerre froide. Trouvant leur assise scientifique dans les travaux effectués par le neuropsychologue Donald Hebb sur ses étudiants volontaires à l’université McGill de Montréal, elles furent utilisées entre les années 1950 et 1970 dans le cadre du programme de manipulation mentale de la CIA, MK-Ultra. Les résonances de ces pratiques à l’époque contemporaine sont multiples – on pense notamment à leur réévaluation, à leur classification comme formes de tortures, à leur interdiction, et à leur usage illégal dans le cadre des années 2000 et de la guerre contre le terrorisme islamiste. Voir Naomi Klein, *The Shock Doctrine* (New York, Metropolitan Books, 2007), dont on a mentionné plus haut le premier chapitre : « The Torture Lab: Ewen Cameron, the CIA and the Maniacal Quest to Erase and Remake the Human Mind ».

lequel la vérité devient l'objet d'une quête, d'une exploration, et en dernière instance d'un travail d'appropriation voire d'arrachement des mystères de la nature par le sujet scientifique auquel ils se sont trop longtemps refusés¹. Cette façon de concevoir la démarche de la connaissance rencontre un autre motif couramment lié à la conscience naissante et à l'intentionnalité qu'on lui prête, à savoir celui de continents inconnus à découvrir. Convoquée à maintes reprises de Kant² à Freud³, la *terra incognita* représente cet espace encore autre, obscur, qu'il s'agit pour le regard d'investir et d'analyser pour mieux le comprendre et l'assimiler. Ainsi l'éclairage que le sujet moderne doit pouvoir apporter sur le monde légitime son statut de conquérant, la métaphorique de la lumière faisant du savoir un instrument de domination. Analysant les effets de domination à l'œuvre dans les modèles de visualité, Mirzoeff pointe à nouveau la façon dont l'appréhension de l'espace par un regard lucide, éclairé, telle qu'elle est promue par la modernité occidentale, ne peut se concevoir en dehors de la politique coloniale puis impériale qui caractérise l'histoire de cette modernité. C'est ainsi que l'exercice du pouvoir disciplinaire par le regard commence avec les plantations et leur surveillance organisée, et trouve un déploiement logique, à travers la théorie de Carlyle et l'histoire qu'elle s'efforce de saisir, dans la figure du général moderne, destiné à fonder un Empire. Affirmant la convergence de la lumière, emblème de vérité, et de la maîtrise attribuée au regard, les métaphores visuelles font système : elles fournissent des outils figuratifs d'organisation spatiale, qui attribuent à chacun sa place et garantissent l'autorité du regard conquérant en assurant une rationalisation totale de l'espace, qui ne laisse de place à l'autre que pour mieux le ramener au même. Si la fiction à laquelle nous nous intéressons ici ne compte pas, parmi son personnel, de héros correspondant au modèle de Carlyle, il semble que cette économie du voir et du pouvoir donne tout son sens, dans nos romans, au regard du « docteur ». Le terme nous est utile ici dans la mesure où il présente, à un moindre degré, la polyvalence de l'anglais, et permet ainsi de rendre compte de rapprochements possibles au-delà de certaines frontières disciplinaires, ainsi qu'entre pratique médicale et recherche en général. Médecin ou scientifique, en tout cas homme de savoir, la figure du « doctor » traverse notre corpus et trouve dans son statut d'homme éclairé la légitimation d'un pouvoir qu'il exerce pour classer, répartir et assimiler les êtres, pour organiser l'espace à sa guise et se l'approprier jusque

¹ C'est ainsi qu'il interprète la méthodologie scientifique de Francis Bacon – « toute la métaphorique de la puissance de la vérité s'inverse dans la représentation de la violence que l'homme doit faire subir à la vérité pour se l'approprier. [...] [L]a prise de conscience de la méthode et la réflexion sur la méthode de la modernité naissante trouvent leur origine dans le sentiment fondamental d'un rapport violent à la vérité, qu'il faut assurer de manière prudente et réfléchie » (Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, op. cit., p. 32).

² Kant, dans *l'Histoire générale de la nature et théorie du ciel*, convoque la métaphore de la *terra incognita*. Voir Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, op. cit., p. 153.

³ Voir la façon dont Freud compare la femme à un continent obscur dans *La Question de l'analyse profane* (1926, Paris, Gallimard, 2003).

dans ses moindres recoins¹. En ce sens il incarne une forme d'autorité colonisatrice et, selon l'adjectif suggéré par Martin Jay sur l'exemple de Derrida, « phallogoculocentrique ». Des apparitions de « doctor Livingstone » dans *Cloud Atlas* au docteur en physique théorique qu'est Jove, et jusqu'aux médecins omniprésents dans *Time's Arrow*, le regard assure au docteur la maîtrise symbolique de l'espace et en fait une figure de pouvoir.

Cloud Atlas s'ouvre sur la rencontre entre le protagoniste, jeune notaire californien, et une figure de médecin britannique. La rencontre avec Henry Goose, médecin de son état – c'est du moins l'illusion qu'il entretient jusqu'aux dernières pages du roman – n'est pas présentée comme une surprise, le récit qu'en propose Adam trouvant pour point de référence la fameuse réplique de Henry Morton Stanley à David Livingstone. « Thus it was, I made the acquaintance of Dr Henry Goose, surgeon to the London nobility. His nationality was no surprise. If there be any eyrie so desolate, or isle so remote that one may there resort unchallenged by an Englishman, 'tis not down on any map I ever saw » (CA, 3). Là où Adam ne saurait s'étonner de la nationalité de son interlocuteur, le lecteur voit dans son titre, « Dr », un autre élément ajoutant à la familiarité de la scène. Tout se passe comme si la reconnaissance, et le présupposé qui la sous-tend devaient présider à toute rencontre de ce type, le « doctor » britannique étant une figure attendue en tout point du globe, comme représentant de l'Empire. La suite du journal confirme, à mesure que se développe l'amitié des deux personnages, le statut mineur qu'Adam s'attribuait d'emblée en tant que représentant d'une ancienne colonie et non d'une puissance coloniale – et ce particulièrement en termes de maîtrise visuelle de l'espace. L'omniprésence spatiale associée d'emblée au motif de la carte se double ainsi d'un pouvoir de clairvoyance attribué à la figure coloniale, pouvoir qui contraste pour le lecteur avec le manque de lucidité d'Adam lui-même, incapable de reconnaître les véritables intentions de Henry. Cette économie de la métaphore visuelle, qui répartit les rôles entre la pensée éclairée du colon et la désorientation au moins relative du colonisé, parcourt l'ensemble du texte². Elle engage le lecteur à revenir sur l'idéologie des Lumières en ce qu'elle

¹ Sur le regard du médecin et les enjeux qu'il présente en termes de biopouvoir, voir en particulier l'introduction à la *Naissance de la clinique* (Foucault, *Naissance de la clinique*, 1963, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000).

² À cet égard la narration nous présente différentes interprétations de l'expression anglaise désignant une supercherie comme illusion d'optique : « smoke and mirrors ». Zachry s'inquiète ainsi que Meronym ait été envoyée auprès de son peuple pour embrumer les esprits – l'expression qu'il emploie est « cloudy your thinkin' » (CA., 291). Une scène rapportée par Adam offre un corrélat concret à cette crainte : dans l'une des églises fondées dans la Bethlehem néo-zélandaise, le prêche s'avère consister en une leçon de tabagisme. L'enseignement religieux est ainsi directement ancré dans le système économique importé par les colons, et a pour conséquence immédiatement visible d'envelopper les Polynésiens dans un nuage de fumée. « I peered into the dim church, & so thick was the smoke within, I feared, erroneously, the building was aflame! The singing was now over & substituted by choruses of coughing. Fifty dark backs faced me & I realized the air was thick with the smoke, not of fire nor incense but raw-cut tobacco! For every man jack of them was puffing on a pipe. [...] 'So it came to pass, see, St Peter, aye, [...] he cameth from Rome an' he taughteth them hooky-nosed Jews in Palestine what was what with the Old Baccy, an' this is what I'm teachin' you now, see' » (CA, 501). Lorsqu'Adam demande une explication à son guide, ce dernier lui répond : « 'You must understand, sir, your

implique un partage binaire, dichotomique, une séparation ou « ligne de couleur »¹ qui se projette dans l'histoire coloniale. En cela elle confirme le lien pointé par Nicholas Mirzoeff entre discipline visuelle et domination coloniale. Pour ce dernier en effet, la notion même de visualité se double, dans le discours de Carlyle, d'une économie métaphorique opposant blanc et noir : théoriser l'autorité, c'est en effet avant tout récupérer pour l'ordre et l'Empire la figure héroïque et visionnaire du révolutionnaire, telle qu'elle s'est présentée dans les soulèvements anti-esclavagistes du monde Atlantique². Quoiqu'il présente le héros et sa pratique de la visualité comme immémoriels, Carlyle est ainsi bel et bien hanté par l'abolition de l'esclavage, et par une ligne de couleur qui continue de consacrer l'autorité des blancs Européens. C'est en ce sens que le complexe de visualité impériale s'inscrit selon Mirzoeff dans un prolongement avec celui de la plantation. C'est aussi ce qui explique le fait que la monumentale étude de Carlyle sur la Révolution française, *The French Revolution* (1837), présente le mouvement de rébellion des sans-culottes comme un mouvement « noir »³. C'est enfin ce qui doit faire de l'histoire coloniale et de la question de la couleur un passage obligé pour toute analyse des systèmes de contre-visualité, et des histoires qu'ils proposent⁴.

typical Polynesian spurns industry because he's got no reason to value money. [...] Idle hands, Mr Ewing, & we both know what work the Devil finds for them. But by instilling in the slothful's so-an'-sos a gentle craving for this harmless leaf, we give him an incentive to earn money, so he can buy his baccy – not liquor, mind, just baccy – from the Mission trading-post. Ingenious, wouldn't you say?' » (CA, 502).

¹ Nous devons l'expression à W. E. B. Du Bois, qui en 1903 publie un essai *The Souls of Black Folk* dans lequel il affirme : « The problem of the twentieth century is the problem of the color line » (W. E. B. Du Bois, *The Soul of Black Folk*, 1903, New York, Oxford University Press, 2007, p. 46). Annonçant pour enjeu principal de la vie politique américaine au XX^e siècle la question des rapports entre populations à la couleur de peau plus ou moins foncée, en Asie, en Afrique et sur les îles océaniques, Du Bois étend son concept de « ligne de couleur » à l'ensemble du monde dans un essai ultérieur, « The Color Line Belts the World » (in *W. E. B. Du Bois: A Reader*, David Levering Lewis, éd., 1906, New York, Henry Holt, 1995, p. 42-3). Sur la question des lignes de couleurs, et l'imaginaire littéraire plus généralement agencé autour des politiques de la couleur, voir aussi Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Colorado* (Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015) : « Les lignes de couleurs sont des lignes de partage d'une géopolitique mondiale, elles métaphorisent des frontières non pas seulement géographiques mais également ethniques, qui sont gouvernées par des mobiles *continentaux*. Du point de vue artistique, cette répartition des couleurs est reprise mais pour être troublée et inversée. Les lignes colorées sont instables, elles peuvent à tout moment être déplacées [...] Deux modalités apparaissent clairement : un besoin de déplacer les lignes de couleurs, mais aussi de les intervertir, de les échanger. Se confirme l'hypothèse que les lignes de couleurs sont le lieu d'une récupération par une communauté qui les utilise pour des raisons qui lui sont propres : sociales, ethniques, idéologiques ou encore politiques... La littérature comme le cinéma jouent un rôle décisif dans l'exploitation de ces lignes de couleurs parce qu'ils vont leur conférer une caution artistique » (*ibid.*, p. 143-4).

² Mirzoeff s'intéresse en particulier à François-Dominique Toussaint-Louverture, figure centrale de la révolution haïtienne de 1791-1802.

³ Une même pensée coloniale du refus de l'autorité, et en l'occurrence de la criminalité, intéresse Louis Chevalier dans *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle* (Paris, Perrin, 2007). Avec la figure de l'apache, dont cet ouvrage produit une analyse, c'est une autre ligne de couleur et un autre modèle colonial que suit le discours de l'autorité pour évoquer la criminalité parisienne, à savoir celle qui sépare les peaux-rouges des colons d'Amérique du Nord.

⁴ « For Carlyle, to be Black was always to be on the side of Anarchy and disorder, beyond the possibility of Reality and impossibly remote from heroism. It is precisely, then, with "blackness" and slavery that a counterhistory of visuality must be concerned » (Mirzoeff, *The Right to Look*, *op. cit.*, p. 13). L'analyse par Mirzoeff des complexes de visualité renvoie aussi à la ligne de couleur comme structure fondamentale de

Dans l'ensemble du journal, à travers le récit d'Adam et ses conversations avec les figures d'autorité locales, le lecteur découvre la façon dont le discours « éclairé » collabore avec une certaine rhétorique coloniale pour produire des systèmes d'images propres à permettre au locuteur d'occuper et organiser l'espace. Ces images interpellent les individus et les placent dans l'espace : elles donnent un sens à ce dernier, mettent en œuvre un processus d'orientation destiné à assurer le bon fonctionnement de l'ordre colonial. Le premier couple métaphorique fonctionnant en ce sens oppose le haut et le bas, et se manifeste d'abord dans la réapparition, en différents lieux du roman, du patronyme « Upward ». Adam Ewing rencontre ainsi un « Father Upward » (CA, 501), prêtre missionnaire, qui s'avère l'homonyme du médecin en charge de Timothy Cavendish : le nom nous ramène ainsi à la figure du Docteur. Doctor Upward est d'ailleurs présenté comme un missionnaire d'un autre genre, un colon chargé de conquérir, une fois pour toutes, ces coins obscurs de la vie que sont la maladie, la vieillesse et la mort :

Dr Upward was one of those Academy Award-Winning Asses of Arrogance you find in educational administration, law or medicine. He visited Aurora House twice a week and if, aged fifty-five or so, his career was not living up to the destiny his name foretold, it was down to us damnable obstacles in the way of all Emissars of Healing, *sick people*. » (CA, p. 372).

Le suffixe -ward vectorise le nom, de sorte que la figure coloniale incarne cet impératif spatial qui valorise le haut par opposition au bas¹, et qui détermine toute la terminologie sociale du monde corpocratique. L'univers de Sonmi perpétue en effet le modèle métaphorique opposant haut et bas, selon une logique qui rejette en revanche tout mouvement. Les citoyens y sont répartis en couches, « upstrata » et « downstrata », et quoique la mention même de l'esclavage fasse tressaillir l'archiviste, la pratique étant interdite, la thématique coloniale subsiste : les résistants à l'ordre socio-spatial établi sont désignés comme des « abolitionnistes »². Ceci concorde en tout point avec le partage spatial qu'assurent les métaphores visuelles, et la place qu'il attribue aux différentes catégories. Le caractère performatif et interpellatif du partage, qui fait de l'espace un lieu de conditionnement visuel et linguistique, se lit dans l'usage du terme « orientation », cette dernière désignant la détermination des faits et gestes des clones, jusque dans leurs moindres détails. « Orientés pour » accomplir telle ou telle tâche³, ces esclaves de fait

ségrégation politique au XX^e siècle : « Within the former plantation complex, the “souls of black folk” were, to borrow W. E. B. Du Bois's famous phrase, subject to a “double consciousness” across the primary mode of division and separation in the Twentieth century, the color line » (*The Right to Look*, *op. cit.*, p. 16).

¹ On se souvient que c'est là l'un des couples métaphoriques mis en valeur par Lakoff et Johnson dans *Metaphors We Live By* (*op. cit.*), en particulier dans le chapitre 4 consacré aux métaphores d'orientation.

² Les marges de l'espace social – en l'occurrence, le bidonville de Huamdonggil – sont qualifiées de « benited world » (CA, 331), ce qui nous renvoie à cet autre couple métaphorique permettant une organisation visuelle de l'espace colonial, et un partage du voir et du non-voir : la lumière est du côté de la civilisation colonisatrice, la noirceur et l'obscurité ou l'obscurantisme du côté des colonisés et de leur absence primitive de culture.

³ Le traitement génomique des consommateurs et fabricants inscrivant un sens dans leur vie, dans leur corps, l'orientation constitue en quelque sorte le degré fondamental de l'interpellation. Ainsi quand Hae-Joo lui

doivent demeurer au bas de l'échelle sociale : l'Ascension est pour eux un crime passible de mort. Dans le cas de Sonmi, cette enfreinte à l'orientation correspond à un mouvement réel autant que métaphorique, puisqu'elle implique d'échapper au dispositif fermé du fast food sous-terrain Papa Song en empruntant un ascenseur réservé aux clients.

Dans le journal d'Adam, le système métaphorique opposant haut et bas trouve son illustration la plus éloquente dans un passage explicitement consacré à la question coloniale, et qui pointe dès lors sa coïncidence avec un autre jeu de métaphores visuelles, plus immédiatement associé au motif de la lumière. Dans le discours du pasteur Horrox, l'ensemble de l'humanité est visualisable pour l'esprit analytique dans la mesure où il se distribue clairement sur une « échelle de la civilisation ». Associée à la notion de progrès, l'échelle vectorise à nouveau l'espace, non tant pour permettre l'ascension de certaines populations – quoique ce soit là la vocation des missions – que pour affirmer la place et l'autorité – l'*ascendant* – naturel des cultures coloniales¹ :

'God, in our Civilizing World, manifests himself not in the Miracles of the Biblical Age, but in Progress. It is Progress that leads Humanity up the ladder towards the God-head. No Jacob's Ladder this, no, but rather "Civilization's ladder", if you will. Highest of all the races on this ladder stands the Anglo-Saxon. The Latins are a rung or two below. Lower still are Asiatics – a hardworking race, none can deny, yet lacking our Aryan bravery. Sinologists insist they once aspired to greatness, but where is your yellow-hued Shakespeare, eh, or your almond-eyed da Vinci? Point made, point taken. Lower down, we have the Negro. Good-tempered ones may be trained to work profitably, though a rumbunctious one is the devil incarnate! The American Indian, too, is capable of useful chores [...] Now, our Polynesian. The visitor to Tahiti, O-hawaii, or Bethlehem for that matter, will concur that the Pacific Islander may, with careful instruction, acquire the "A-B-C" of literacy, numeracy & piety, thereby ascending past the Negroes to rival Asiatics in industriousness.' Henry interrupted to note that the Maori have risen to the 'D-E-F' of mercantilism, diplomacy & colonialism. 'Proves my point. Last, lowest & least come those "Irreclaimable Races", the Australian Aborigines, Patagonians, various African peoples, &c., just one rung from the great apes & so obdurate to Progress that, like mastadons & mammoths, I am afraid a speedy "knocking off the ladder" - after their cousins, the Guanches, Canary Islanders & Tasmanians – is the kindest prospect. (CA, 507)

Dans le discours de Horrox, la verticalité de l'échelle rejoint une logique de classification ethnographique reposant sur des lignes de couleurs. La multiplicité des cultures mentionnées par le pasteur se laisse cependant subsumer par la ligne de couleur par excellence – celle qui oppose

demande si le restaurant de Papa Song ne lui manque pas, elle répond en invoquant son orientation : « Fabricants are orientated not to miss things » (CA, 236).

¹ Dans son analyse du complexe de visualité impériale, Nicholas Mirzoeff relève de même le rôle prépondérant que joue l'émergence d'un nouveau modèle spatial selon lequel concevoir les degrés de culture. Dans le modèle hiérarchique proposé par les ethnographes, la culture est définie de telle sorte que la civilisation occidentale est tout en haut de l'échelle ; cette évolution très rapide, « [a] dramatic transformation in conceptualizing nations as a spatialized hierarchy of cultures » est emblématisée par des ouvrages tels *Culture and Anarchy* de Arnold (1869), *Descent of Man* de Darwin (1871) et *Primitive Culture* de Tylor (1871). Ici encore, Mirzoeff, note l'intervention du discours médical, source d'autorité : « [the] classification of "civilized" and "primitive" [...] was asserted as a clinical fact by colonial psychology of the period » (*The Right to Look, op. cit.*, p. 18).

le blanc au noir¹. L'économie binaire de ce modèle métaphorique, imposée par la référence religieuse², permet au locuteur d'ignorer les nuances réelles des couleurs de peau³, pour faire fonctionner de concert l'image de l'échelle et un dispositif optique partageant radicalement entre lumière et blancheur d'un côté, noirceur et déchéance de l'autre. La coïncidence des deux modèles place les cultures supérieures au plus près de la lumière divine – on pense aux missionnaires chargés de répandre cette lumière dans les colonies –, tandis que les sociétés les plus primitives, « races » et non cultures, incapables d'emprunter l'échelle et de progresser vers la lumière, sont logiquement vouées à l'« extinction ». Aucune part d'ombre n'a sa place dans ce modèle voué à l'assimilation de tous dans une même civilisation éclairée par Dieu et par la raison. En effet le terme d'extinction, outre qu'il complète l'opposition binaire sur laquelle le pasteur construit son effort de visualisation, renvoie par son emprunt au vocabulaire des naturalistes à un discours scientifique, d'analyse et de classification des espèces. De fait, l'un des auditeurs affirme sa conviction que le pasteur a sa place au cœur d'une institution représentant par excellence le projet scientifique des Lumières britanniques, et où Newton présenta sa théorie de l'optique : « “The Horrox Ladder of Civilization” would set the Royal Society alight! » (CA, 508).

Dans tout le discours de Horrox, la loi divine et la loi naturelle, dans leur mystère, sont confondues avec l'évidence linguistique et visuelle de la supériorité de la lumière sur l'obscurité, et du blanc sur le noir : c'est ainsi qu'il présente les missionnaires comme des envoyés de Dieu sur terre, des gardiens de Sa lumière : « it was the will of the Lord that we light his beacon here & keep it burning » (CA, 498). L'efficacité du motif, qui combine deux métaphores visuelles fortes

¹ En cela la rhétorique du pasteur suit une logique de simplification contraire au trajet intellectuel de Du Bois lui-même à partir de sa notion. Parti d'une ligne de couleur emblématique, ce dernier en vint à concevoir le fonctionnement multiple des lignes de couleur, non exclusivement hérité du colonialisme – on pense notamment aux formes de discrimination antisémite qu'il note dans l'Europe des années 30, et dont il rend compte dans son essai ultérieur, « The Negro Mind Reaches Out » (in *The New Negro, An Interpretation*, New York, Albert and Charles Boni, 1925). Pour une lecture des nuances que cet essai introduit dans la ligne de couleur, cette dernière produisant notamment un apartheid de classe entre figures du « noir primitif », privilégié par les colons, et du « noir éduqué » craint et méprisé par eux, voir Spivak, *Death of a Discipline* (New York, Columbia University Press, 2003) p. 98-9. Voir également George Bornstein, « W. E. B. Du Bois and the Jews: Ethics, Editing, and *The Souls of Black Folk* », *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation*, vol. 1, n°1, printemps 2006, p. 64-74.

² De fait, selon Mirzoeff, les principaux agents du complexe de visualité impériale sont les missionnaires chrétiens : « [they] directly represented themselves to themselves as Heroes in the style of Carlyle, bringing Light into Darkness by means of the Word » (*The Right to Look, op. cit.*, p. 15).

³ Dans *Through The Language Glass, op. cit.*, Guy Deutscher attire notre attention sur le fonctionnement performatif et interpellatif de cette dichotomie métaphorique, qui crée une opposition binaire là où elle n'existe pas : « [culturalists point out that] even in modern languages we use idioms that are rather imprecise about colour. Don't we speak of “white wine”, for instance, even if we can see perfectly well that it is really yellowish green? Don't we have “black cherries” that are dark red and “white cherries” that are yellowish red? [...] And another example that would not occur to people in the nineteenth century: would race relations between the “dark browns” and “pinkish browns” have been as tortured as between “blacks” and “whites”? » (*ibid.*, p. 56).

et impose comme une évidence le choix conjoint du haut et de la lumière, est telle qu'il plonge Adam dans la confusion :

I recall the crimes Mr Melville imputes to Pacific missionaries in his recent account of the Typee. [...] Maybe the Indians of the Societies & the Chathams would be happiest 'undiscovered' but to say so is to cry for the moon. Should we not applaud Mr Horrox & his brethren's efforts to assist the Indian's climb up 'Civilization's Ladder'? Is not ascent¹ their sole salvation? I know not the answer, nor whence flew the surety of my younger years. (CA, 511)

L'aveu d'ignorance du personnage, qui oscille entre deux discours d'autorité plutôt qu'il ne formulerait lui-même sa propre appréhension critique de la question, le place cependant en dehors du système visuel simple, dichotomique, que propose le missionnaire. L'image qu'il convoque pour envisager, en dehors du modèle imposé par l'échelle, la persistance de cultures épargnées par la « lumière » du colonisateur, est révélatrice à cet égard. Entre la lumière et l'obscurité, entre le blanc et le noir, elle choisit un objet intermédiaire – une clarté reflétée, moins évidente et plus pâle, et qui désigne ici un désir inassouvi, une tension sans résolution.

Dans le roman de Winterson, c'est un autre enjeu colonial que convoque le regard du docteur, et son autorité à partager et analyser le visible pour mieux se l'approprier. Le titre de « doctor » semble a priori pouvoir s'appliquer à Alice aussi bien qu'à Jove. Pourtant il opère entre les genres un partage, qui confirme la coïncidence entre la revendication par le discours scientifique de son statut éclairé, par opposition à l'obscurantisme supposé de la poésie, et une conception colonialiste et phallocrate des rapports humains, et en particulier amoureux. En tant que « doctor » dont on a vu qu'il s'improvise médecin, allant jusqu'à diagnostiquer la folie de sa femme dans le récit de leur périple en mer, Jove incarne la convergence du phallogocentrisme et du logocentrisme dans l'oculocentrisme sans reste que représente, érigé en autorité absolue, l'impératif de la métaphore lumineuse².

Quoiqu'elle soit docteure elle-même, Alice n'a pas accès au statut privilégié par lequel le sujet peut saisir et organiser visuellement le monde qui s'offre à lui – bien au contraire, son titre l'expose au risque d'une double annexion, personnelle et genrée. Ainsi lorsqu'elle se rend compte

¹ On entend dans le terme un écho de l'ascension, interdite aux clones pour le risque de subversion sociale qu'elle présente.

² Selon Martin Jay la pensée déconstructiviste, à laquelle on doit la catégorie de phallogocentrisme, fournit à la pensée féministe une impulsion souvent fondée sur le rôle du voir dans le modèle patriarcal des sociétés occidentales. Proposant une critique des catégories d'identité ou de même supposément engendrées par la vue, Jay inscrit son travail dans une continuité avec les défenses féministes de la différence – ce qui l'amène à enrichir le concept-valise pour en faire le phallogoculocentrisme. Dans son ouvrage *The Turning Point (op. cit.)*, Fritjof Capra analyse la crise qui marque les deux dernières décennies du XX^e siècle et note une convergence similaire entre Lumières et domination masculine. Il interprète ainsi la crise comme une transition vers un nouveau modèle civilisationnel, permise par la concomitance entre le déclin du modèle patriarcal et un changement de paradigme nous éloignant du complexe culturel organisé autour des révolutions scientifique et industrielle, et des Lumières.

que Jove a pu se faire passer pour elle pour partir seul en bateau avec Stelle, elle souligne le rôle de son titre dans ce jeu de substitution et d'appropriation orchestré par son amant : « I sign myself as 'Dr' deliberately, to avoid the intrusion of Mrs? Or Miss?, as if my marital status had anything to do with the rest of the world. When there is no other evidence it is assumed I am a man. Inevitably » (GS, 139). La tentative d'échapper à l'interpellation que constitue la différence entre les deux titres féminins a pour conséquence l'annexion du sujet, assimilé au masculin en général – comme l'indique le passif impersonnel (« it is assumed that I am... ») et confondu ici avec son amant, qui usurpe son identité. Ce processus d'invasion se dit bien dans ses enjeux spatiaux : s'approprier l'autre, c'est d'abord gommer ses contours pour ne laisser de place qu'à lui-même. C'est ainsi qu'Alice s'interroge ici, comme Stella plus tôt lors de la séparation d'avec Jove, sur le lieu où elle commence, et où les autres finissent : la crainte de sa disparition face à la normativité que représente le couple hétérosexuel et marié, « It would not be the first time that Jove and Stella had covered the traces of where I began and where they ended » (GS, 139) répond à la réflexion de son amante vis-à-vis de son mari : « Sometimes I wonder which is which. Where I begin. Where he ends » (GS, 124). Dans l'identification mythique et littéraire que permet le nom de Jove, la différence des genres est résolue par l'absorption de l'autre dans le même. Ainsi la référence à la Genèse entre en résonance avec d'autres récits dans lesquels le féminin n'est jamais qu'une part du masculin. Jove c'est bien sûr Giovanni, dont le désir fait loi et produit un objet quasi ethnographique – ce catalogue où l'ensemble de la population féminine a vocation à trouver sa place, classé selon des catégories spécifiques¹, et qui réapparaît régulièrement dans *Gut Symmetries* à travers la phrase de Leporello : '*Madamina, il catalogo è questo...*' (GS, 165). Mais le diminutif désigne aussi en lui une autre figure de séducteur, une autre figure masculine dont jaillit le féminin : 'Jove' est le nom latin de Zeus, qui donna lui-même naissance à Athéna. En cela l'amant d'Alice est un double de son père : dans son évocation de sa naissance, le récit de la jeune femme convoquait déjà ces deux figures, l'une biblique l'autre mythologique, de l'assimilation du féminin dans le masculin :

[my mother] completed him. [...] He absorbed her while she failed to absorb him. This was so normal that nobody noticed it [...] Husband and wife. Man and rib. What could be more normal than that? And now they were having a baby. That is, my mother was bearing my father's child. It was different when my sisters born but I was Athene. Athene born fully formed from the head of Zeus. (GS, 59)

L'absorption de la femme, nouvelle Ève, par l'homme, trouve un écho dans le récit des amours de Zeus avec la titane Méthis. Averti par un oracle qu'un deuxième enfant le renverserait, Zeus

¹ L'air commence par une indication de nationalité, puis subdivise les sujets en fonction de leur rang social, de leur couleur de cheveux, de leur corpulence, de leur taille et de leur âge.

prévient ce risque en avalant sa compagne. Le statut des protagonistes reconduit un motif colonial, les Titans ayant été contraints à l'exil par les dieux : en cela l'acte de Zeus achève de confirmer l'invasion que justifiaient déjà le genre et l'espèce de Méthis. Dans le récit d'Alice, la naissance d'Athéna, qui voit son père menacer de « déchirer le firmament » dans les douleurs de l'enfantement, offre par l'image lumineuse un retour, une transition vers sa propre naissance, et vers un autre impératif phalloculocentrique. Pendant sa première semaine, son père a refusé de croire qu'elle ne soit pas un garçon, cette conviction étant figurée dans le roman par un geste qui associe interpellation générique et lumière : « My grandmother told me that he had turned me upside down in his huge hands and held me V-legged to the light, just to be sure that my genitals weren't caught inside » (GS, 59). La lumière crue de la lampe, qui doit faire apparaître ce qui se cache, et dissiper l'ombre, est bien conçue comme un agent d'identification, de récupération et de subsumption de l'autre dans le même. C'est ce que confirme par la suite son remplacement par un autre dispositif optique, également chargé d'assimiler Alice à son père : « When he stopped holding me up to the light he began to hold me up to the mirror. He wanted to compare us, side by side, did I look like him? » (GS, 60)¹.

De façon significative, le fantasme phallocrate se concrétise dans un chapitre où Jove revendique plus que jamais son statut de scientifique et d'homme éclairé, rationnel, et où cette revendication rapproche les deux sens du titre « doctor » – l'homme de science et le médecin. Évoquant son travail, Jove entend se démarquer des formes de pensées « mystiques » qu'il reconnaît chez sa femme et chez certains de ses collègues. Son affirmation, « There is nothing mystical in the universe. There are things we cannot explain yet. That is all » (GS, 191) produit un partage du monde qui reconvoque le motif de la *terra incognita* dans son enjeu colonial. Le réel est analysable du seul point de vue de l'homme dont le savoir aura un jour fini de faire reculer l'ombre – puisque le terme « mystique » désigne ce qui est caché, inaccessible aux

¹ Le geste du père d'Alice évoque la critique par Irigaray d'une tradition théorique, en particulier psychanalytique, dans laquelle le phallocentrisme et l'oculocentrisme se rejoignent. L'espoir que la lumière fasse apparaître les organes génitaux manquants, et la recherche d'une assimilation devant le miroir, rappellent par contraste une invitation à construire une autre pensée du visuel, à partir d'autres outils. Dans le travail d'Irigaray, le spéculum doit ainsi remplacer le miroir de Lacan – s'il emblématise l'observation phallocrate de l'intimité féminine par l'homme, cet instrument prouve aussi, par le biais d'un reflet imparfait et irrégulier, que le sexe de la femme n'est pas une absence – Voir Luce Irigaray, *Speculum : de l'autre femme* (Paris, Minuit, 1974). Dans *Downcast Eyes* (op. cit.), Martin Jay évoque les réserves formulées à l'encontre de cette démarche, qui semble parfois procéder d'un renversement trop binaire par rapport à la pensée phallocrate dominante : évoquer les ténèbres comme emblème de la femme, ce serait produire une pensée aussi essentialiste du féminin que celle qui pense l'association entre le masculin et la lumière. Il semble cependant dans le cas du spéculum que le fonctionnement de cet outil, qui reprend pour les subvertir les mécanismes visuels privilégiés par la théorie préexistante, se prête à des pratiques indisciplinées du voir. Incapable de se conformer aux désirs de son père, Alice lui renvoie un reflet trouble de lui-même. Entre la lampe et le miroir auxquels elle est offerte en vain, c'est le spéculum qui est présent, en filigrane : cet instrument qui confirmerait à son père qu'aucun organe de lui manque, et qu'elle est *autre*.

lumières de la raison¹. Il se partage entre ce qui est d'ores et déjà visible, explicable et rationnel, et ce qui est destiné à le devenir, cette seule ligne de démarcation permettant de visualiser le tout : « That is all ». Cette forme de totalitarisme éclairé voisine, dans le chapitre « Knave of Coins », avec la prétention de Jove à se faire médecin. Le diagnostic qu'il offre d'abord quant à la folie supposée de sa femme² est conforté lorsque la parole rapportée de deux médecins lui sert à discréditer le récit de Stella :

I cannot accept that Stella has a precious stone in her hip. She showed me an X-ray, and sure enough there is a pea-like thing in there but it looks like shot to me; an air-rifle peppering from a gun-loose kid. I talked to a couple of doctors about the story and they both confirmed that it was impossible. (GS, 193)

Contre la preuve fournie par le cliché en négatif, l'argument d'autorité l'emporte : le mystère, l'incompréhensible ne sont pas acceptables, la lumière doit être faite. C'est ainsi que l'on peut comprendre la comparaison qui associe en dernière instance la figure de l'anthropophage à celle du chirurgien : « I made the cut so carefully. I made it like a surgeon not a butcher » (GS, 195) : au-delà de la faim, seule une intervention médicale, un geste invasif arrachant le diamant à l'intérieur qui le cache, saurait assurer sa présence au bas de la colonne vertébrale de Stella. Le retour de la femme à la chair dont elle est issue – « She was my wife. I was her husband. We were one flesh. [...] Till death do us part. / I parted the flesh from the bone and I ate it » (GS, 196) – est le fait d'un nouveau partage produit par le « doctor », scientifique et médecin éclairé : partage des chairs, partage de l'intérieur et de l'extérieur du corps, mais aussi partage des morts et des vivants : Stella est condamnée.

Dans le discours auto-légitimant, qui transforme le meurtre en intervention vitale pour la victime³, c'est la fragilité du partage qui se dit entre le soin et son envers, entre la vie et la mort – et l'anxiété suscitée par le médecin est à la mesure de sa responsabilité et de son pouvoir en tant qu'acteur de ce partage. En interrogeant le statut de cette figure dans le cadre d'un discours qui défend absolument, selon une logique dichotomique, la lumière contre l'ombre, *Gut Symmetries* touche à une question qui fait tout le cœur de *Time's Arrow*. Pour penser le moment où la civilisation s'abîme en son envers, où le projet des Lumières crée l'antithèse de ce qu'il recherchait, c'est aussi à un « doctor » que Martin Amis a choisi de donner la parole. Chez Winterson, le médecin se déclarait sain d'esprit, mais son geste achevait de renverser un fantasme

¹ Voir « mystical », « Relating to or designating a hidden, symbolic, or spiritual meaning (or some aspect of this) underlying the literal meaning of a passage of Scripture. » *OED*, www.oed.com, consulté le 24 février 2016.

² Voir dans le chapitre 2, « Démontage de la *camera obscura* : confusion dedans/dehors », notre commentaire de ce « diagnostic » : « There's a history of psychosis in my wife's family » (GS, 189).

³ C'est à ce renversement pervers que l'ouvrage de Robert Jay Lifton, *The Nazi Doctors* (*op. cit.*), est consacré : le critique tâche en effet de comprendre les mécanismes psychiques qui permirent de faire de l'extermination le moment ultime de la vocation thérapeutique inscrite dans le serment d'Hippocrate.

colonial repéré : c'était lui le fou, le barbare, l'anthropophage. Avec *Time's Arrow*, on aborde une autre pensée de la barbarie comme risque, comme principe toujours déjà à l'œuvre jusque dans la culture – un autre moment et lieu historique d'où la pensée critique s'efforce d'appréhender les points aveugles du projet rationaliste, et les nuances à opposer à son système de visualité binaire, entre blanc et noir, lumières et obscurantisme. Il ne s'agit bien sûr pas de confondre la critique qu'impliquent, pour les héritiers des Lumières, l'histoire de la colonisation d'un côté, et celle de la Shoah de l'autre¹. Pourtant ces formes de pensées se rapprochent dans notre corpus lorsque l'Histoire impose un retour critique du regard sur le grand récit des Lumières. La négation de l'autre, par l'esclavage et par le génocide, est le risque que présente la métaphorique de la lumière quand elle propose une totalisation du sens. C'est ainsi que l'on peut interpréter l'irruption, dans le discours de Grimaldi sur l'énergie, d'une phrase où le lecteur entend un écho à *Si c'est un homme* :

“the will to power. This is the enigma at the core of the various destinies of men. What drives some to accrue power where the majority of their compatriots lose, mishandle, or eschew power? Is it addiction? Wealth? Survival? Natural selection? I propose these are all pretexts and results, not the root cause. The only answer can be “There is no ‘Why’. This is our nature.” (CA, 132)

Seule réponse possible, légitimée par la loi naturelle, la phrase rejoue par son caractère absolu l'interdiction qu'elle formule vis-à-vis de toute interrogation, de tout flottement du sens. Pour le lecteur, à qui les guillemets signalent son caractère citationnel, elle offre la traduction d'une phrase assenée à Primo Levi à propos de l'ordre du camp : « Hier ist kein Warum »². Le discours nous renvoie ainsi de biais au génocide perpétré durant la Seconde Guerre mondiale, notamment dans la mesure où cette allusion à la Shoah rappelle au lecteur anglophone la menace d'un autre « holocauste » : sur fond de guerre froide, l'entreprise que dirige Grimaldi prétend passer outre les règles de sécurité liées à la production d'énergie atomique, risque que l'éditeur de Luisa résume par le simple nom d'« Hiroshima »³. Dans l'économie du roman, cependant, cette diatribe cynique sur la volonté de puissance nous renvoie à celle que Dr. Goose formule en réponse au pasteur Horrox, justifiant la colonisation par la loi du plus fort⁴. En ce sens Grimaldi est associé à

¹ Ces deux branches de l'histoire évoquent deux traditions critiques elles aussi différentes. En sous-texte se présentent, d'un côté, l'analyse par Habermas ou par Lyotard de ce que devient la pensée des Lumières après la Seconde Guerre mondiale, et de l'autre le réexamen de la pensée libérale humaniste par les théories post-coloniales, d'Edward Said à Homi Bhabha. Il n'est pas question de proposer une comparaison du désastre que représentent, pour l'histoire humaine et pour l'histoire de la pensée, l'entreprise génocidaire et les siècles de colonisation. On aura pourtant à cœur de noter que là où la théorie ne peut se permettre ni raccourci ni analogie, les romans de notre corpus tendent à évoquer conjointement, et parfois à rapprocher, ces moments de notre histoire, pour explorer à travers eux l'effondrement de la conscience occidentale.

² Primo Levi, *Si c'est un homme* (Paris, Juillard, coll. « Pocket »), p. 38.

³ Donnant ses instructions à Luisa, Grelsch la prévient : « it's got to be hurricane proof, Luisa, with names, sources, facts. Who squashed this report, and why, and how Swanekke B will turn Southern California into Hiroshima » (CA, 120).

⁴ Horrox présente la domination des « races blanches » comme un mystère fondamental, signe que les voies du

ce premier « doctor », chacun représentant une forme particulière de perversion du projet scientifique, politique et éthique des Lumières.

Dans *Time's Arrow*, le danger d'un sens totalisé, entièrement rationalisé et en fin de compte totalitaire, trouve également sa formulation dans la phrase rapportée par Primo Levi. Cette dernière fournit son titre au cinquième chapitre du roman¹, celui-là même où le narrateur arrive à Auschwitz et trouve enfin un « sens » au monde et à sa vie. Dans la linéarité de la lecture, la formule qui cristallise l'absurdité du système d'extermination est donc directement suivie de l'annonce satisfaite du narrateur : « The world is going to start to make sense... / Now » (*TA*, 124). L'effet dramatique permis par le décrochement typographique entre titre et corps du texte, puis par le rejet de l'adverbe temporel et sa mise en relief par l'italique, sape les efforts du narrateur. Au lieu de produire chez le lecteur le mouvement d'adhésion qui unit désormais narrateur et protagoniste, il suscite une tension insoluble, un dissensus² qui suspend les notions mêmes de rationalité et de libre arbitre, si centrales pour l'idéologie libérale humaniste héritée des Lumières. On a vu plus haut que ce chapitre, s'il semblait promettre le confort d'un point de vue enfin sans conflit – le narrateur voyant enfin les choses « du même œil » qu'Odilo –, suscite en fait les résistances les plus vives de la part du lecteur, contraint à rétablir constamment la chronologie des événements et à participer ainsi activement à la re-présentation, au ressurgissement, de la folie génocidaire. L'unanimité du point de vue semble produire, dans ce contexte, un ordre de visibilité corollaire d'une rationalité tyrannique et sans reste³. Là où Primo Levi pointait l'absurdité du camp, dans lequel la logique était engloutie par l'arbitraire de la Solution Finale, la chronologie inversée dans laquelle évolue le narrateur manifeste l'envers de cette absurdité. La négation de l'adverbe interrogatif nous renvoie à un monde dont la temporalité a effacé toute contingence – un monde dans lequel tout est tellement clairement prédéterminé que

divin sont impénétrables – mais Goose se moque de cette interprétation et rappelle l'assemblée à une cause bien plus prosaïque de ces rapports de domination, à savoir l'usage des armes à feu. « Since Agincourt, the white man has refined & evolved the gunpowder sciences until our modern armies may field muskets by the tens of thousands. "Aha!" you will ask, yes, "But why us Aryans? Why not the Unipeds of Ur or the Mandrakes of Mauritius?" Because, Preacher, of all the world's races, our love – or rather our rapacity – for treasure, gold, spices & dominion, oh, most of all, sweet dominion, is the keenest, the hungriest, the most unscrupulous! This rapacity, yes, powers our Progress; for ends infernal or divine I know not [...] I feel only gratitude that my Maker cast me on the winning side » (*CA*, 509).

¹ La formulation anglaise, qui précède immédiatement l'affirmation selon laquelle le monde va enfin s'éclaircir pour le narrateur, est « Here There Is No Why » (*TA*, 124).

² Pour l'usage de cette notion, que nous empruntons à Lyotard, voir Introduction générale. Dans l'acception que nous proposons d'en faire, le régime non-consensuel du discours provoque chez le lecteur une réaction où le suspens produit une forme de résistance : le « dissensus » français ne va pas sans ce que l'anglais désigne comme « dissent » – ici, un refus d'adopter la perspective unifiée par la voix narrative.

³ À son arrivée dans le camp, le narrateur est confronté à une image qui met en péril l'harmonie visuelle qu'il a enfin trouvée : les latrines lui apparaissent comme « [a] deracinating spectacle » (*TA*, 125) et il doit reconnaître « I didn't immediately see the logic and justice of it. I didn't immediately see this' » (*TA*, 125). L'insistance sur le fait que le temps a finalement permis un consensus, une réconciliation avec l'ordure, remet en cause la légitimité même d'une focalisation unique et consensuelle en manifestant son caractère pervers : le voir doit rester conflit.

l'interrogation n'est pas interdite, mais inutile. L'inversion du processus génocidaire est loin d'inaugurer un ordre acceptable, puisqu'elle mène à la même logique totalitaire. C'est en cela que l'inversion chronologique prend tout son sens. Pour Amis, lecteur de Levi, la « nature de l'offense »¹ consistait à avoir volé aux victimes non seulement leur vie, mais leur mort même – de sorte qu'il interprétait le suicide du témoin comme un ultime acte de résistance². Dans l'univers du narrateur, le suicide lui-même est impossible³ : à travers ces vies au terme fixé d'emblée, au sens déterminé jusque dans ses moindres détails par une logique de nécessité absolue, se dessinent les contours d'une rationalité totalitaire. Le narrateur le confirme dans son allusion à un spectacle qui l'a « éclairé » dans ses premiers jours à Auschwitz : « Enlightenment was urged on me the day I saw the old Jew float to the surface of the deep latrine, how he splashed and struggled into life, and was hoisted out by the jubilant guards, his clothes cleansed by the mire » (TA, 132). Dans le lien syntaxique et logique établi entre l'insoutenable de la scène et le nom des Lumières, la mise en garde formulée par Lyotard se rappelle à l'esprit du lecteur. Sans le dissensus qu'il apporte, sans l'ombre d'un contrepoint à l'ordre rationnel que recherche la métaphorique de la lumière, le sens rejoint l'absurdité. Totalisant, il se fait totalitaire, et la pureté et la propreté qu'il revendique se font, au détour d'un participe passé, sinistre principe d'« épuration » (« cleansed »).

On l'a dit plus haut : c'est en tant que « doctor », médecin, que le narrateur de *Time's*

¹ Le sous-titre de *Time's Arrow* consiste en une citation de *La Trêve*, que nous offrons ici en anglais puisque c'est la langue de lecture d'Amis : « This is the awful privilege of our generation and of my people, no one better than us has ever been able to grasp the incurable nature of the offence, that spreads like a contagion. It is foolish to think that human justice can eradicate it. It is an inexhaustible fount of evil; it breaks the body and the spirit of the submerged, it perpetuates itself as hatred among survivors, and swarms around in a thousand ways, against the very will of all, as thirst for revenge, as a moral capitulation, as denial, as weariness, as renunciation » (Primo Levi, *The Truce: A Survivor's Journey Home From Auschwitz*, 1963, Londres, New England Library, 1966, p. 13).

² Dans la postface du roman, Amis offre une interprétation de la citation qui nous renvoie à l'appropriation scandaleuse par les bourreaux de la vie, mais surtout de la mort de leurs victimes : « My alternative title was *The Nature of the Offence* – a phrase of Primo Levi's. The offence was of such a nature that perhaps we can see Levi's suicide as an act of ironic heroism, an act that asserts something like: My life is mine and mine alone to take. The offence was unique, not in its cruelty, nor in its cowardice, but in its style – in its combination of the atavistic and the modern. It was, at once, reptilian and 'logistical' » (TA, 176). Le choix consistant à faire du protagoniste un docteur s'éclaire dans ce contexte, le scandale résidant dans la façon dont les médecins nazis abandonnent le soin qu'ils doivent à leurs patients pour exercer absolument et hors de toute référence éthique le pouvoir de vie et de mort inhérent à la pratique médicale. Amis renvoie dans le contexte thérapeutique à l'idée d'un lien entre souveraineté et biopolitique, qui dans sa forme ultime permet au pouvoir de décider de la vie et de la mort des citoyens. Développée par Michel Foucault dans le cadre de son cours au Collège de France intitulé *Il faut défendre la société, Cours au Collège de France, 1975-1976* (Paris, Seuil, 1997), cette notion fait l'objet d'une analyse approfondie dans l'essai d'Achille Mbembe, « Nécropolitique » (*Raisons politiques*, n°21, 2006, p. 29-60). Voir la première phrase : « Cet essai fait l'hypothèse que l'expression ultime de la souveraineté réside largement dans le pouvoir et la capacité de dire qui pourra vivre et qui doit mourir », p. 29).

³ Cette interdiction nous est rappelée à plusieurs reprises par le narrateur. Ainsi son commentaire après la tentative de suicide de Tod : « To show good faith, or to show something, he even tried a thing with ... you know : the chair, the belt suspended from the rafter. It didn't work, needless to say. As I took the trouble to explain earlier, you can't do that. You can't do that, not once you're here » (TA, 119) fait écho à l'affirmation initiale : « Suicide isn't an option. Not in this world » (TA, 33).

Arrow est chargé de représenter pour le lecteur l'inversion possible d'une civilisation qui exclurait tout doute, tout effort de questionnement quant à ses principes. C'est bien ce que manifeste, quelque vingt pages après l'ouverture du chapitre 5, une variation sur la citation de Primo Levi. Alors que s'intensifie le rythme des meurtres par injection, dont il est personnellement chargé, le narrateur rappelle au lecteur la légitimité de son combat : c'est une guerre contre la mort même qu'il mène.

There is a war, I keep telling everyone. We are in the front line. What are we fighting? Phenol? [...] Those patient doctors are getting quite out of hand. For some reason they are especially zealous in their interference with the children: how repulsive and wanton this is, when you consider that the children, after all, won't be around for very long. I am not 'in it' for the gratitude. No. I am 'in it' – if you want a *why* – because I love the human body and all living things. It isn't just phenol we're fighting, not any more. In that sense the war front has widened. It is a war on death that now comes in many forms. (*TA*, 143-4)

L'agressivité manifeste de l'adresse, « if you want a *why* », indique l'inutilité qu'il y a à interroger les principes fondateurs de l'action, et met en accusation le lecteur qui chercherait un sens au-delà de l'évidence, prise comme argument d'autorité : « There is a war ». Au-delà de l'inversion narrative qui fait du camp d'extermination un camp de résurrection, les formulations grandiloquentes, absolutistes, continuent d'être paradoxales : une guerre contre la mort est perdue d'avance, puisque l'instrument même de la guerre, c'est justement la mort. En dernière instance, la pratique consistant à traiter la mort comme un ennemi semble résulter d'un contre-sens quant à la vocation du médecin, contre-sens qui ouvre la possibilité de la perversion par laquelle la mort elle-même devient soin. Dans le caractère absolu de cette « guerre à la mort », le lecteur entend en effet l'écho d'un principe soutenu par le narrateur alors qu'il était encore médecin civil : « To total sickness you bring total cure » (*TA*, 57). La présence, dans la proximité immédiate de cette maxime, d'une citation traduite empruntée à l'univers d'Auschwitz et appliquée ici à l'Amérique des années 80 – « Work liberates »¹, avait déjà alors suscité un effet de reconnaissance inconfortable, suggéré pour le principe du soin une interprétation diamétralement opposée à celle que formule le serment d'Hippocrate. Rappelé par le médecin nazi, le motif du « remède total » à la maladie évoque plus explicitement encore l'absoluité de la « Solution Finale » : le seul remède véritablement total, celui qui exclut toute la souffrance nécessairement liée à la vie, c'est la mort. La réponse à la recherche d'une vie parfaitement rationalisée, pure de toute imperfection, c'est l'euthanasie, et à plus grande échelle le génocide². La guerre à la mort en tant qu'elle représente

¹ En un rapprochement inquiétant, la formule supposée saisir les enjeux de l'éthique protestante du travail constitue une traduction évidente de la phrase inscrite en faux du portail du camp à Auschwitz : « Arbeit Macht Frei ».

² Amis reste très proche, en cela, de la thèse paradoxale développée par Lifton pour expliquer la logique perverse des médecins nazis. Le refus de ce qui fait « reste » dans le vivant, l'élimination de ce qui ne se laisse pas assimiler ou rationaliser, conduit à la solution finale. La recherche de la perfection physique peut aller jusqu'à

l'autre par excellence, ce reste qui échappe nécessairement à l'esprit scientifique, constitue une perversion du rôle du médecin.

En élaborant des « petits récits »¹, des histoires qui rappellent comment les métaphores optiques assurent le fonctionnement d'ordres disciplinaires voire totalitaires, et consacrent la domination des uns et la sujétion des autres, nos romans mettent leur lecteur sous l'œil de l'Histoire. Ils engagent un retour critique sur les partages que produisent l'ambition scientifique et politique de faire systématiquement triompher la lumière, les Lumières. Pourtant ni le risque du phallogoculocentrisme, ni l'horreur de l'histoire coloniale ou de celle du génocide n'impliquent qu'on renverse diamétralement le système de valeurs, et qu'on rejette l'homme et la lumière en faveur d'une obscurité supposément associée au féminin. Appréhender avec distance la figure du docteur, ce n'est pas choisir l'obscurantisme, ce qui reviendrait à perpétuer le fonctionnement d'un système dichotomique opposant terme à terme lucidité et folie, raison et mysticisme. Ainsi *Gut Symmetries* ne fait pas simplement le récit de la déchéance de Jove, sans qui la rencontre d'Alice et Stella n'aurait jamais eu lieu. Le roman nous invite bien plutôt à voir que l'ordre imposé à l'origine par Giovanni est perturbé par l'irruption d'un discours visionnaire, qui n'a plus la certitude ou l'univocité de la visualité. Ce discours se déploie au-delà des partages entre genres, entre disciplines et univers discursifs, entre science et art. Il entremêle les voix de Stella, la poète, d'Alice, la docteure en physique théorique, mais aussi celle d'un père et mentor qui, loin du philosophe rationnel représentant des Lumières, représente la Kabbale, une discipline de déchiffrement appliqué sans relâche, une recherche mystique et ésotérique qui se poursuit sans espérer arriver à une ultime conclusion. Il nous rappelle qu'on ne subvertit par les partages du visible en inversant les rapports de domination qu'ils sous-tendent, mais en recherchant malgré eux de communes mesures, en traçant les contours de nouveaux lieux communs.

III. A. 1. c. Migration et instabilité des images scientifiques – dé-discipliner le regard, repenser le partage des discours

En formulant son inquiétude vis-à-vis de la visualité disciplinaire que les métaphores optiques étaient susceptibles d'importer dans le champ des études littéraires, Dorrit Cohn proposait pour remède à cette éventualité le respect strict des frontières entre discours. Mais l'ambition d'offrir pour chacun des dispositifs optiques concernés une définition propre à s'appliquer à des objets de savoir spécifiques, et de fournir les conditions requises à l'exercice

l'euthanasie, la mort étant dispensée comme remède à l'infirmité ou au vieillissement.

¹ Sur la pertinence de cette catégorie, qui en contrepoint aux « grands récits » permet de penser un régime du discours non universel ou rationnel, qui laisse sa place au dissensus, voir Introduction générale.

d'un regard qui fasse autorité, semble remise en cause par le fonctionnement de ces images visuelles elles-mêmes et par l'usage qu'en fait la fiction. Entées sur les définitions « propres » que les sciences dures s'efforcent de produire, elles seraient toujours déjà en partie impropres, le résultat d'une rencontre entre cette compréhension des phénomènes physiques et une économie imaginaire produite par des siècles de discours, et leur implication dans des systèmes idéologiques parfois concurrents, souvent contradictoires. Au-delà de ce partage élémentaire entre sens propre et sens métaphorique, cependant, l'espace que la fiction ouvre au fonctionnement de ces dispositifs optiques manifeste l'historicité de ces outils de visualité¹, et rappelle le mouvement constant par lequel ils migrent d'un champ disciplinaire à l'autre – de la recherche d'un astrophysicien au travail d'un médecin, en passant par la réflexion d'un mystique et la pratique d'un peintre – définissant et redéfinissant par là les partages politiques et éthiques du sensible. En cela, l'optique constitue un réservoir d'images instables, et c'est précisément de cette instabilité que la fiction se saisit : ce qui l'intéresse, c'est le pouvoir indisciplinaire ou dé-disciplinaire d'images qui nous confrontent à l'arbitraire des partages dans lesquels nous nous inscrivons. Loin de nous rappeler à l'ordre d'un récit de fiction uniquement analysable selon ses catégories propres, les dispositifs optiques convoqués par la fiction semblent revendiquer un droit de regard : en nous plaçant sous l'œil d'une histoire scientifique, en rappelant la redéfinition constante de ses objets et des frontières entre discours, ils défont l'autorité supposée de l'œil disciplinaire, et rejettent tout partage figé des savoirs.

L'efficacité dé-disciplinaire des notions et dispositifs visuels semble d'abord liée au fait que ces derniers sont d'emblée empruntés à l'histoire des sciences et des techniques. Au-delà de cette impropriété fondamentale pourtant, il semble que la fiction s'attache surtout à pointer le caractère inconstant, historiquement situé et à cet égard jamais tout à fait « proprement » défini des notions scientifiques elles-mêmes. On se rappelle que Derrida rattachait l'impropriété nécessaire de la métaphorique lumineuse au caractère insaisissable du soleil : faute de pouvoir

¹ En pensant la façon dont la fonction figurale de la langue délimite les contours de notre système conceptuel, George Lakoff et Mark Johnson offraient de même une réflexion sur le danger politique qu'il y a à postuler l'objectivité et la permanence d'un certain jeu de métaphores, et à rejeter ainsi l'hétérogénéité des filtres que constituent ces métaphores constituantes, les partages concurrents qu'elles tracent dans le sensible. Le tournant épistémologique qu'ils amorcent suppose que nous nous lancions dans un processus sans fin de reconsidération de notre vie à travers l'adoption de métaphores nouvelles. Cette exigence signale que l'expérience relève bien d'une condition collective et historique. Par « collectif », nous n'entendons pas seulement ici l'idée d'une possible communauté, mais aussi celle d'une co-existence qui implique des formes d'hétérogénéité sans cesse renégociées, au cœur d'un groupe comme à l'intérieur du sujet – par quoi la pluralité de l'ordre social est portée dans le sujet, ce dernier n'étant plus l'entité une qu'on a pu supposer. L'évolution nécessaire de notre système conceptuel, d'un point de vue social comme individuel, indique quant à elle la dimension historique du sensible tel que nous l'appréhendons. L'insistance des deux auteurs sur le rôle de la littérature et des arts en général dans l'élaboration de nouvelles métaphores, dans la figuration de l'ordre social et des sujets qui se construisent en lui, et enfin dans la reconfiguration de ce champ politique qu'est le sensible, nous renvoient à l'analyse de Rancière sur le partage du sensible par les formes de l'art.

dessiner de façon certaine les contours du véhicule, il fallait s'accommoder d'un système d'images changeantes. C'est là une question qui intéresse particulièrement *Gut Symmetries*, roman de notre corpus qui renvoie le plus explicitement à l'histoire des sciences physiques, et du savoir sur la lumière en particulier. Comme le soleil chez le philosophe, la lumière constitue en effet l'exemple par excellence d'un principe de visibilité impossible à cerner tout à fait, à faire entrer dans un ordre de discours et de visualité qui le stabilisent une fois pour toute. Comme l'atome, que la recherche contemporaine met en contradiction avec le concept même de son étymologie¹, la lumière défie la possibilité même d'une définition stable. Affront au concept d'identité qui gouverne la logique depuis Aristote, elle est à la fois onde et particule² ; par son rôle dans la révolution ouverte au début du XX^e siècle, surtout, elle est principe d'historicité, manifestation du visible en tant qu'il est profondeur de temps. C'est ainsi qu'Alice nous rappelle :

Look at the sun. The sun you see is eight minutes in the past, the time it takes for light to travel the distance between the sun's eye and yours.

Look at the galaxy. What you see is thousands, sometimes ten of thousands of years past, drama of the nebula only visible when it reaches us, effort of light, 186,000 miles per second, crossing centuries of history, still dark to us. [...] Space and time become space-time. (*GS*, 200)

L'injonction faite au lecteur n'a pas pour corollaire l'appropriation d'un objet à saisir ou à figer, mais bien la reconnaissance d'un regard qui fait nécessairement retour. Rétrospection et réciprocité fonctionnent bien de concert ici, puisque regarder le soleil c'est à la fois penser l'ancienneté, la profondeur historique de la lumière qui nous arrive, et concevoir l'astre lui-même comme un œil tourné vers nous. Dans l'expansion du dispositif, le regard allant d'une étoile vers l'ensemble de la galaxie, le temps s'ouvre plus encore et continue de reposer sur l'élaboration d'un lien, plus seulement d'une entité à l'autre – du spectateur à son étoile – mais entre le spectateur et la foule qu'évoquent à la fois la nébuleuse et les siècles d'histoire. L'« effort » de la lumière, dont l'intentionnalité rappelle que c'est bien nous qui sommes regardés au moment où nous regardons³, transgresse les partages. Signe de l'indissociabilité du temps et de l'espace autrefois conçus comme catégories essentiellement distinctes⁴, elle ne peut se penser comme un

¹ On se rappelle la phrase d'Alice indiquant qu'en physique contemporaine le terme même d'atome est impropre, puisqu'il désigne, de façon antithétique, une entité dont on sait qu'elle peut être fragmentée : « We cannot talk about atoms anymore because "atom" means indivisible. We have split it » (*GS*, 206). Repoussant ainsi sans cesse les limites de ce qu'elle peut savoir, la science rend ses propres concepts caducs.

² « The property of matter and light is very strange. How can we accept that everything can be, at the same time, an entity confined in a volume (a particle) and a wave spread out over huge regions of space? This is one of the paradoxes of quantum theory, or as the Hindu mystics put it centuries ago, 'smaller than small, bigger than big'. We are and we are not our bodies » (*GS*, 162).

³ On trouve ici une première formulation de l'« entrelacs » qui prête son titre à un chapitre de Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible* (Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1964). La référence phénoménologique sera amenée à jouer un rôle théorique important dans le chapitre 4 de ce travail.

⁴ « Space and time cannot be separated. History and futurity are now. What you remember. What you invent. The universe curving in your Gut. [...] The city is a scintilla, light to light, quartz and neon of the Brooklyn Bridge and the incandescence of the stars » (*GS*, 219).

simple phénomène physique, quantifiable. Manifestation du passé dans le présent, son âge en minutes ou l'estimation de sa vitesse nous engagent à penser le temps dans ce qu'il ouvre de théâtralité (« drama »), de tension éthique (« when it reaches us, effort of light ») et de conscience historique (« centuries of history »). L'histoire dont il est question ici, c'est aussi celle de la lumière en tant qu'objet scientifique, et sujet dans la mesure où elle nous regarde et retourne, par son caractère rétrospectif, notre regard : un concept indiscipliné, ambivalent.

On a mentionné plus haut l'ambivalence fondamentale relevée, en différents endroits de notre corpus, vis-à-vis de la lumière. Hantés par la possibilité que le principe de toute vie s'inverse en instrument de mort, nos romans rappellent la corrélation entre les aspects idéologique et technologique de cette question, principalement dans leur évocation de l'énergie nucléaire¹. La lumière est ici étroitement liée au motif de l'apocalypse, l'holocauste nucléaire apparaissant comme un horizon commun à *Time's Arrow*, *Gut Symmetries* et *Cloud Atlas*. La connaissance et la relative maîtrise technologique par l'homme de l'énergie qui produit la lumière pourrait bien sonner le glas du projet humaniste, l'impératif de progrès scientifique et technique conduisant à une hécatombe : c'est ce qui apparaît dans une conversation entre Frobisher et Dhondt, ce dernier faisant écho au cynisme de Henry Goose dans le propos qu'il tient sur la civilisation.

The *reductio ad absurdum* of M. D.'s view, I argued, was that science devises ever bloodier means of war until humanity's powers of destruction overcome our powers of creation and our civilisation drives itself to extinction. [...] 'Precisely. Our will to power, our science, and those v. faculties that elevated us from apes, to savages, to modern man, are the same faculties that'll snuff out *Homo Sapiens* before this century is out! You'll probably live to see it happen, you fortunate son. (CA, 462)

Le trajet auto-destructeur de la civilisation conduit les Lumières à leur envers ; il est ironiquement figuré dans le discours par la métaphore d'une disparition envisageable, d'une extinction (« extinction », « snuff out ») dont les hommes seront les acteurs et les témoins :

¹ On voit émerger dans *Cloud Atlas* un autre aspect du danger associé à la lumière solaire : sous les effets du changement climatique, la nécessité de se protéger contre le soleil se présente, dans l'univers de Zachry, comme une urgence vitale. Dans ce contexte les « Prescients », technologiquement plus avancés, ont conçu des formes d'ingénierie génomique qui assurent à leur peau une forte concentration de mélanine. Zachry remarque à la fois leur teint inhabituel et le fait qu'ils sont manifestement épargnés par la maladie mortelle qui affecte son peuple – le « red scab », que le lecteur interprète comme une forme virulente de cancer de la peau. « O, ev'rythin'bout 'em was wondersome. [...] Their skins was healthy'n'smooth without a speck o'the scabbin', but brewy-brown'n'black they was all of 'em, an' they looked more alike'n other people what you see on Big I » (CA, 259) ; « Ruby o' Potter's asked why Prescients'd all got dark skins like cokeynuts, nay, we'd never seen a pale'un or pink'un come off of their Ship. Meronym said her ancestors b'fore the Fall changed their seeds to make dark-skinned babbits to give 'em protection 'gainst the redscab sickness, an' so them babbits babbits also got it, like father like son, yay, like rabbits'n'cukes » (CA, 264). Ainsi le roman envisage, à travers une autre manifestation de la « ligne de couleur », la relativité des partages du sensible et leur dépendance vis-à-vis de notre maîtrise technologique de la lumière : « Some schoolers even started inkin' their faces blacker to look like a Prescient but Meronym telled 'em to clean up or she'd not teach 'em nothin', 'cos Smart'n'civ'lize ain't nothin' to do with the color o' the skin, nay » (CA, 270).

Robert aura sans doute ce privilège paradoxal, l'expression « live to see it happen » étant bien sûr niée par la prémisse de l'annihilation conjointe de la vie et de toute visibilité. Le cataclysme annoncé ne manque pas d'évoquer pour le lecteur l'apparition, lors du conflit militaire à venir, de technologies d'armement propres à anéantir d'un coup l'ensemble de l'humanité : la conversation a lieu alors que les fascismes européens sont en plein essor, huit ans seulement avant le début de la Seconde Guerre mondiale. Le même motif apocalyptique sert de toile de fond à la narration de *Time's Arrow*, la Shoah étant ainsi envisagée, en tant que technologie de mort, dans les résonances qu'elle présente après guerre avec la menace d'un autre « holocauste »¹, nucléaire cette fois. Dans l'ordre inversé de la narration, l'idée d'une possible destruction totale et réciproque des parties en présence constitue un horizon de la politique internationale pendant les quatre premiers chapitres du roman. Le danger contrairement aux attentes du narrateur, va en se concrétisant :

One hot afternoon [...] [the Agent] gloomily informs us of the Japanese surrender. Lourdes and Ana, I notice, have tears in their eyes and keep crossing themselves. The Agent tells me apologetically about the superstitious fears of these simple people. The end of the world. *A bomba atomica* ... I was astonished. So! They did it. Just when world abolition looked like a certainty. (TA, 116)

L'irruption inattendue de cette « fin du monde », si elle s'explique par l'inversion chronologique, rappelle le caractère nécessairement inattendu de l'événement apocalyptique. En ce sens, l'attitude pieuse des Portugaises qui entourent le narrateur ne se réduit pas simplement à une croyance superstitieuse. Au-delà de la situation militaire et technologique, la référence religieuse puise dans un champ discursif qui, s'il relève de la foi et non du savoir, inscrit aussi l'eschatologie de la fin des temps dans une économie visuelle de la surprise. La bombe atomique, comme le fils de l'homme, surgit comme une lumière aveuglante au moment où on s'y attend le moins – lorsque la catastrophe se produit, le narrateur ne veillait pas plus que les vierges folles de la parabole².

¹ C'est là le propos de Dermot McCarthy dans son article « The Limits of Irony: The Chronological World of Martin Amis's *Time's Arrow* » (*War, Literature and the Arts*, vol. 11, n°1, 1999, p. 294-320). Le critique fait notamment allusion à la façon dont James Diedrick, dans *Understanding Martin Amis (op. cit.)*, rassemble *Time's Arrow*, *Einstein's Monsters* et *London Fields* en une trilogie informelle centrée sur la question de l'Holocauste. Le titre choisi par Diedrick pour ce chapitre, « Apocalypse Now », est d'ailleurs immédiatement lié à la question qui nous intéresse ici.

² On trouve ce récit au chapitre 25 de l'évangile de Matthieu, versets 1 à 13 : « Alors le royaume des cieux sera semblable à dix vierges qui, ayant pris leurs lampes, allèrent à la rencontre de l'époux. Cinq d'entre elles étaient folles, et cinq sages. Les folles, en prenant leurs lampes, ne prirent point d'huile avec elles; mais les sages prirent, avec leurs lampes, de l'huile dans des vases. Comme l'époux tardait, toutes s'assoupirent et s'endormirent. Au milieu de la nuit, on cria: Voici l'époux, allez à sa rencontre! Alors toutes ces vierges se réveillèrent, et préparèrent leurs lampes. Les folles dirent aux sages: Donnez-nous de votre huile, car nos lampes s'éteignent. Les sages répondirent: Non; il n'y en aurait pas assez pour nous et pour vous; allez plutôt chez ceux qui en vendent, et achetez-en pour vous. Pendant qu'elles allaient en acheter, l'époux arriva; celles qui étaient prêtes entrèrent avec lui dans la salle des noces, et la porte fut fermée. Plus tard, les autres vierges vinrent, et

Le motif de l'apocalypse intervient enfin dans *Gut Symmetries* : à nouveau la rencontre de discours au-delà des partages communément admis tend à produire pour le lecteur une compréhension complexe de la lumière dans son statut épistémologique et technologique, mais aussi imaginaire et idéologique. Évoquant les travaux d'Einstein, Alice note d'emblée l'ambivalence de l'avancée qu'ils permettent : « Inside the horror of Nagasaki and Hiroshima lies the beauty of Einstein's $E = MC^2$ »³ (GS, 103). Dans le rapport d'inclusion dénoté par l'adverbe initial, les liens s'établissent d'emblée qui nient la possibilité de trancher définitivement entre savoir et pouvoir, entre discipline scientifique et histoire militaire, entre la rigueur objective des faits démontrés ou rapportés par le physicien ou l'historien et l'émotion que suscitent l'horreur et la beauté. Confirmant la place de l'esthétique et de l'affect dans cette appréhension d'une révolution scientifique, l'évocation de la catastrophe à laquelle le savoir humain nous donne accès appelle une allusion au livre de l'Apocalypse : « Say theoretical physics to most people five hundred years from now and perhaps they will say, 'Bombs and destruction'. How to explain that what we saw, briefly, dimly, was a new heaven and a new earth? » (GS, 103). La formule « a new heaven and a new earth » reprend verbatim une citation du texte de Jean, dont Alice nous expliquait deux pages plus tôt que sa grand-mère le lui lisait souvent à haute voix. La réflexion de la physicienne entre en résonance avec un autre discours sur la fin du monde et sur l'ambiguïté inhérente aux notions de lumière et de visibilité :

'And behold I saw a new heaven and a new earth.'

Grandmother reading from the Bible to a child who hardly understood the words but felt strange intimations of grandeur. (GS, 101)

Reprenant le premier verset du 21^e chapitre de l'Apocalypse, c'est bien une lumière et une vision paradoxale que la citation nous invite à concevoir, selon la logique oxymorique du titre lui-même : si l'apocalypse est *Revelation* en anglais, c'est une épiphanie qui ne se présente qu'au prix de l'anéantissement du sujet lui-même, et donc du concept même de révélation. On retrouve là la posture paradoxale qui était envisagée plus haut pour Robert Frobisher en tant que témoin potentiel de la catastrophe. Le caractère problématique de cette vision, qui défait l'être dans son individualité, paraît dans l'injonction, et la redondance des regards à laquelle elle invite :

dirent: Seigneur, Seigneur, ouvre-nous. Mais il répondit: Je vous le dis en vérité, je ne vous connais pas. Veillez donc, puisque vous ne savez ni le jour, ni l'heure » (Math., 25, 1-13, trad. Louis Segond).

³ Voir sur cette question l'introduction du physicien Keith Barnham à son ouvrage *The Burning Answer: A User's Guide to the Solar Revolution* (Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2014) : « Stephen Hawking, the famous cosmologist, [...] posed the question: if more advanced civilisations do exist somewhere in the cosmos, why have none of them yet colonised our earth? Hawking's answer is that they have all discovered the equation $E=mc^2$, which is the key to both nuclear power and nuclear weapons, and blown themselves up. [...] [A]nother equation, $E=hf$, [...] is the equation that started the quantum revolution, which in turn led to the semiconductor revolution [...] This equation is also fundamental to the generation of electricity from sunlight. The technology of the solar revolution, which is based on $E=hf$, can save us from blowing ourselves up with $E=mc^2$ » (p. 2).

« behold I saw ». Le spectacle de la fin des temps présente la notion paradoxale d'une vision qui annonce la disparition du visionnaire, mais qui est plus que jamais à *partager* : ce qu'il nous faut voir, c'est le sujet dans le moment même de la vision, comme si la révélation ne pouvait se faire qu'à condition que le regard de l'évangéliste soit soutenu par celui de son lecteur. Le geste est nécessaire mais impossible : s'il y a une chose que je ne peux voir, c'est le lieu d'où l'autre voit. La non-concordance des temps souligne cette déhiscence – la marque du prétérit inscrit la vision dans une temporalité contre-factuelle, *a priori* incompatible avec l'immédiateté performative de l'impératif, ancré dans la situation d'énonciation. Pourtant nous sommes exhortés à le faire – cette convergence de la nécessité et de l'impossibilité constituant pour Didi-Huberman le point essentiel d'une visualité qui cherche à porter le regard de l'autre, à penser un aller-retour du regard face à l'autre et face à l'Histoire, malgré tout. C'est tous ensemble que l'apocalypse, dans tout son paradoxe de révélation annihilante, nous regarde : accompagner la vision de l'autre, c'est prendre la mesure des enjeux toujours déjà éthiques et politiques, collectifs, que présentent les dispositifs visuels dans leur ambivalence entre création et destruction. Et ce qui manifeste cette instabilité du visuel dans la fiction, c'est l'usage indiscipliné d'images qui se répondent de part et d'autres des partages des discours : entre profane et sacré, entre littérature et mathématiques, entre fiction et démonstration.

Le rapprochement par lequel une citation du livre de l'Apocalypse en vient à servir de glose à une équation est représentatif de la façon dont *Gut Symmetries* tâche d'appréhender le savoir scientifique, en particulier sur la lumière, en mettant en place des dispositifs optiques et discursifs dé-disciplinaires. Pour Alice, l'indiscipline de la lumière elle-même en tant qu'objet, et l'historicité et l'instabilité des discours scientifiques qui tentent de la saisir, sont autant de raisons qui la poussent à multiplier les allusions à d'autres champs discursifs, d'autres modes de compréhension et d'appréhension du visible. C'est ce qui explique en particulier la référence constante à une pré-modernité durant laquelle l'ordre des discours n'était pas si clairement partagé, ni le regard si bien discipliné, qu'ils le sont depuis Newton et la naissance de la science moderne. C'est, dans ce cadre, sous l'œil de l'histoire des sciences que le lecteur est placé, par exemple lorsqu'Alice évoque en ces termes le travail de Jove :

Jove. He had been among the first of the younger physicists to criticise the Standard Model; the comprehensive theory of matter that seems to fit with so much of the experimental data. [...] In the 1970s Jove was working on his Guts: Grand Unified Theories that sought to unite the strong, weak, and electromagnetic quanta in a sympathetic symmetry that would include gravity and overturn the bolt-it-together-somehow methods of The Standard Model.

Guts had their heart in the right place; they wanted to recognise the true relationship between the three fundamental forces. Now, more than ever, crossing into the twenty-first century, our place in the universe and the place of the universe in us, is proving to be one of active relationship. (GS, 97-8)

L'entreprise d'unification de la physique théorique repose bien sur une redéfinition des enjeux sous-jacents à la pratique du regard scientifique : il ne s'agit plus d'observer mais de reconnaître, c'est-à-dire de prendre acte du caractère premier du lien sur le fait. Cependant l'application de ce modèle, dans lequel l'exploration d'une relation prend le pas sur l'appréhension d'un phénomène supposé indépendant du sujet, ne prend pas du tout la même forme dans la conception que Jove et Alice se font de leur pratique scientifique. Ainsi Jove, lorsqu'il rejette toute pensée mystique, affirme la primauté du fait et remet en cause des liens contre lesquels il formule un jugement moral :

I am sceptical of theories that seem to point to truth but just don't fit the facts. Physics cannot rig the evidence, either it is honest science or it not science at all. Call it alchemy, astrology, spoon-bending, wishful-thinking. [...] There is nothing mystical about the universe. There are things we cannot explain yet. That is all. (GS, 191)

Tout se passe comme si Jove avait oublié qu'il fut lui-même d'abord indiscipliné, impertinent dans sa façon d'entrer dans le champ de la physique : animé par le désir et l'ambition de connecter des domaines d'étude a priori distincts. Son refus d'envisager la pertinence possible d'autres champs de discursivité témoignerait d'une relative frilosité dans la pratique scientifique, le regard se conformant pour finir à nouveau à un modèle moderne où observateur et objet d'observation constituent deux systèmes indépendants. Ce défaut apparaît clairement dans l'erreur qu'il commet en provoquant la rencontre d'Alice et Stella : en rapprochant deux horizons discursifs, deux modes d'inscription dans le visible très différents, il n'avait pas envisagé qu'un échange de regards puisse se produire, qui dépasse ses propres prédictions : « I wanted to see them together, myself as the invisible other. [...] I made the mistake of thinking that I could control the experiment » (GS, 193). Il n'avait pas compté que la confrontation des deux femmes en vienne, par cet effet d'inclusion en chiasme que pointe Alice (« our place in the universe and the place of the universe in us »), à *le regarder* ; que de simple témoin, supposément neutre et invisible, il devienne un acteur à part entière du protocole expérimental qu'il avait conçu, le tiers trompé à la fois par sa femme et par sa maîtresse.

Rejetant les rapprochements entre formes de discours, Jove en vient à oublier la réciprocité, l'inter-dépendance fondamentale qui préside à l'observation scientifique¹, et se trompe sur son propre statut en tant que sujet observateur. Son erreur consiste à envisager sa

¹ Voir à cet égard Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, op. cit.

propre position comme celle d'un observateur transcendant, en ignorant le potentiel créatif de phénomènes qui ne sont pas des « faits » stables mais doivent se penser comme des relations, des connexions inattendues et productives. Chez Alice, comme on l'a vu plus haut, ces deux pensées du lien sont également associées. Ainsi le travail de réaménagement qu'implique cette nouvelle conception du regard scientifique trouve son corollaire dans une pratique discursive et perception qui travaille, également, à défaire les partages disciplinaires et les façons de voir préconçus par un certain ordre épistémologique et politique. Méditant sur les conséquences que porte une conception relativiste du temps, elle entrevoit l'effondrement d'un dispositif optique qu'elle associe, par sa rigueur géométrique et son travail de séparation rationnelle entre les ordres de phénomènes, à certains aspects caduques des sciences modernes : « Past. Present. Future. The rational divisions of the rational life. And always underneath, in dreams, in recollections, in the moment of hesitation on a busy street, the hunch that life is not rational, not divided. That the mirrored compartments could break » (*GS*, 20). La mise en travail de la vie rationnelle par le rêve ou le souvenir, ou par un moment de flottement qui est aussi pour le lecteur un clin d'œil intertextuel à un égarement plus permanent², prend tout son sens dans la mesure où ces moments de perception entrent par définition en conflit avec une pratique disciplinée du regard, et permettent au contraire le déploiement potentiellement fantaisiste, de toute façon médiatisé, de représentations impures, à cheval entre voir et dire, et qui ne respectent aucun protocole logique. La loi de la Raison moderne procède de séparations inscrites dans un dispositif optique géométrique – l'alignement de boîtes en miroir. Au contraire, Alice essaie de soumettre à l'examen la division de notre monde en disciplines qui forment le discours et le regard à séparer plutôt qu'à relier, à faire des départs pour s'approprier des objets au lieu de reconnaître la façon dont ils interagissent. C'est ainsi qu'il faut entendre l'explication qu'elle avance de la « relation active » qui caractérise notre place dans l'univers, et celle de l'univers en nous :

Now, more than ever, crossing into the twenty-first century, our place in the universe and the place of the universe in us, is proving to be one of active relationship. This is more than a scientist's credo. The separateness of our lives is a sham. Physics, mathematics, music, painting, my politics, my love for you, my work, the star-dust of my body, the spirit that impels it, clocks diurnal, time perpetual, the roll, rough, tender, swamping, liberating, breathing, moving, thinking nature, human nature and the cosmos are patterned together. (*GS*, 98)

La première forme sous laquelle la séparation apparaît, dans son arbitraire qui ne laisse pas reconnaître les schémas par lesquels les différentes composantes de notre vie se rencontrent (« patterned together »), c'est la séparation en disciplines : scientifiques et artistiques, pures et appliquées. En les remettant en cause, Alice fait écho à la façon dont Stella, contre l'insistance de

² On reconnaît dans l'hésitation d'Alice, perdue dans une rue bondée, celle de Septimus Smith dans *Mrs Dalloway* (voir plus haut chapitre 2, « Démontage de la *camera obscura* : confusion dedans/dehors »).

Jove sur la primauté des « faits », indiquait :

The facts cut me off. The clean boxes of history, geography, science, art. What is the separateness of things when the current that flows each to each is live ? [...] I suppose that is why I fell in love with Jove. Or to be accurate, why I knew I would fall in love with Jove, when I saw him first, on the day I was born. Energy precedes matter. (GS, 83)

Comme Alice, Stella cite Jove (la phrase « energy precedes matter » est de lui) pour avancer une interprétation concurrente de son travail en tant que scientifique. Pour les deux personnages féminins, le modèle scientifique selon lequel les liens et connexions énergétiques l'emportent sur la matière comme essence donne l'impulsion d'un retour critique sur le partage des savoirs en disciplines supposées distinctes, clairement séparées les unes des autres. Il invite également à explorer les liens qui s'établissent entre modèles descriptifs et récits, le lien amoureux précédant l'être – Stella est destinée à son futur époux par un simple coup d'œil (« when I first saw him »), qui produit une forme de reconnaissance et de savoir paradoxaux : sans aucune intentionnalité, le bébé « sait » et « voit » avant d'être un sujet à part entière, simplement dans la mesure où sa naissance, son apparition dans le monde, font de lui un réservoir d'énergie et de nouveaux liens potentiels. De façon significative, les correspondances entre discours que les deux protagonistes appellent chacune produisent pour le lecteur des effets de confusion entre les voix : dans le déploiement des rythmes et des sons qui prête à la phrase d'Alice sa qualité poétique, dans les réflexions de Stella sur les questions centrales à la recherche d'Alice, la séparation entre deux lignes narratives – celle de l'artiste, celle de la scientifique – se brouille.

La remise en cause des partages qui font loi dans notre façon d'appréhender le visible, notamment sous la forme de disciplines chargées de former le discours et le regard, fonctionne notamment à travers la convocation d'images dé-disciplinaires. Ces images, représentatives de moments de l'histoire des sciences qui précéderent la séparation de certaines branches distinctes, sont autant d'invitations à retourner le regard, et à appréhender la division des champs de savoir dans le contexte d'une histoire qui dément le caractère nécessaire ou évident de cette division. Les références constantes d'Alice à Paracelse et à l'alchimie ancrent cette ambition dé-disciplinaire dans la conception renaissante de systèmes de correspondances entre mondes supra- et infra-lunaires. Dans la pratique consistant à penser les liens et connexions avant les faits, la science contemporaine renoue avec des formes de pensée et de représentations de l'univers que la science moderne avait refoulées, pour privilégier la pureté discursive des différents champs. C'est en ce sens qu'il faut interpréter le statut de Newton, qui dans *Gut Symmetries* sert de repoussoir à Einstein d'un côté, et à Paracelse de l'autre¹. La figure de l'alchimiste est d'autant plus

¹ On doit d'ailleurs noter à cet égard que le discours d'Alice semble quelque peu forcer le trait dans la dichotomie qu'il établit entre Paracelse et Newton. Figure emblématique de la méthode expérimentale naissante, ce dernier

importante qu'elle relance dans le texte des allusions et correspondances entre médias et entre genres discursifs. Ainsi la mention et les citations du *Marriage of Heaven and Hell* de Blake offrent un écho aux évocations de Paracelse : le poème travaille également à remettre en cause les principes logiques et de séparation binaire qu'il associe à une science moderne haïe, et mentionne les travaux de l'humaniste comme lecture ouvrant à une connaissance du monde, au même titre que ceux de Shakespeare et Dante¹. Une image, particulièrement, établit un lien métaphorique entre les correspondances des systèmes de savoir humanistes et celles qu'Alice et Stella présentent comme l'enjeu des Grand Unified Theories : tensionnelle, transmédiée, elle associe la vibration des « cordes » à l'idée antique puis renaissante d'une musique des sphères.

[Jove] hauled himself up through the body of science on a Superstring.

According to the theory, any particle, sufficiently magnified, will be seen not as a solid fixed point but as a tiny vibrating string. Matter will be composed of these vibrations. The universe itself would be symphonic.

If it seems strange, it is stranger that the image of the universe as a musical instrument, vibrating divine harmonies, was a commonplace of Renaissance thought. Robert Fludd's *Utriusque Omni Historia* (1617-19) has a diagram of the tunings and harmonies of this instrument, according to the heavenly spheres. 'As above, so below' may prove to be more than a quaint alchemical axiom. (GS, 98)

L'image fonctionne par les liens qu'elle établit au-delà des partages temporels, disciplinaires et artistiques – d'emblée, elle pose la question de la représentation à la frontière qui sépare les sens. Ainsi la matière est conçue selon une forme non exclusivement visuelle – la façon dont on propose de la « voir » est problématique du fait de l'échelle envisagée, mais aussi et surtout parce que l'image proposée l'associe immédiatement à la production d'une impression auditive : en vibrant la corde produit du son. Via Fludd et sa théorie d'harmonie cosmique, le passage rend à nouveau hommage à Paracelse, l'axiome « as above, so below » renvoyant le lecteur à la première évocation de l'alchimiste dans le roman². La cosmologie de Fludd s'inspirait en effet de ses travaux, et reposait sur l'idée d'interactions entre les planètes, réglées par des lois de correspondances entre macrocosme et microcosme.

fut longtemps considéré uniquement à travers ce prisme et comme instance d'autorité pour mieux opposer aux mérites d'une approche positiviste et réductionniste l'illégitimité de pratiques relevant plutôt de l'ésotérisme ou de la magie. Pourtant l'histoire des sciences contemporaine a eu soin d'examiner le rôle que continuèrent à jouer dans l'élaboration des savoirs humains, jusqu'à cette époque moderne et en dialogue avec les mathématiques, la géométrie, l'astronomie et la chimie, des disciplines que l'on considérerait aujourd'hui comme dépourvues de toute scientificité. L'alchimie et l'hermétisme constituent ici des exemples privilégiés, puisqu'on sait que Newton, loin de leur dénier une part dans le domaine de la connaissance, leur consacra une grande part de ses travaux. Voir Bruce Moran, *Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution* (Cambridge, Harvard University Press, 2005).

¹ Voir *The Archidoxes of Magic by Theophrastus Paracelsus*, réédition en facsimile de la version de 1656 (Londres, Ibis Publishing, 2004). La gravure n°22 du poème de Blake porte ces mots : « Have now another plain fact: Any man of mechanical talents may from the writings of Paracelsus or Jacob Behmen, produce ten thousand volumes of equal value with Swedenborgs, and from those of Dante or Shakespear, an infinite number » (Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, op. cit., planche n°14, n. p.).

² La maxime apparaît dans le prologue, dans le cadre d'un portrait de Paracelse (GS, 1-2).

La référence à Fludd, si elle s'inscrit dans le discours d'Alice, établit à nouveau un lien avec la voix de Stella : l'intérêt de ce personnage historique pour la mystique kabbalistique renvoie le lecteur au père de Stella, Ishmael¹. Dans un passage qui joue, à nouveau, d'une certaine confusion entre les voix des deux protagonistes, Stella cite Planck, Einstein et Oppenheimer avant d'offrir pour glose de leurs propos une définition du terme hébraïque désignant le savoir. Les citations d'Einstein et d'Oppenheimer évoquaient la suspension des catégories des sciences classiques dans le champ de la relativité et dans celui de la physique quantique². Celle de Planck souligne le rapport d'inclusion par lequel le sujet scientifique, étant partie prenante du monde qu'il s'attache à comprendre, voit son propre regard renvoyé vers lui, sous forme d'interrogation : « we ourselves are part of nature and therefore part of the mystery we are trying to solve » (*GS*, 82)³. Le rappel de cette relation dynamique contribue à proposer une appréhension non-positive de la recherche : Oppenheimer, pour dire notre incapacité à formuler une conclusion stable sur cette quantité négative qu'est l'électron, multiplie les questions auxquelles vient répondre la même formule négative : « We must say no ». Ce retrait par rapport à des formes de savoir qui s'affirmeraient comme positives est immédiatement rapproché par Stella d'un autre discours pour lequel les interactions priment sur les membres de ces interactions : « In the Torah, the Hebrew 'to know', often used in a sexual context, is not about facts but about connections. Knowledge, not as accumulation but as charge and discharge » (*GS*, 83). Ce modèle d'interaction énergétique, qui laisse de côté l'accumulation positiviste de « faits », repose ici sur l'élaboration d'une nouvelle correspondance – entre le comportement des particules et celui des êtres complexes que nous sommes, entre connaissance et amour, entre désir et savoir. Le modèle des correspondances ne se limite ainsi pas au modèle offert par la cosmologie humaniste, mais fait du roman le creuset de nouveaux liens, de nouvelles connexions dé-disciplinaires. C'est en ce sens que l'on peut interpréter la place d'Ishmael dans la narration.

¹ Il ne serait pas étonnant de la part de Winterson que le brouillage relève également d'un jeu de mots sur le nom : « Fludd/flood » c'est aussi l'eau, le courant, la façon dont une voix se verse dans l'autre sans que le lecteur puisse faire de différence très nettes.

² La citation empruntée à Einstein souligne le caractère relatif de l'espace, dépourvu de tout système de référence stable : « The material point can hardly be conceived anymore » (*GS*, 82. La citation est tirée d'Albert Einstein, « Notes For an Autobiography », *The Saturday Review*, Nov. 26, 1949, pp. 9-12, p. 8). Le propos d'Oppenheimer s'inscrit dans le cadre d'une conférence où il évoque le bouleversement par la physique de l'atome des conditions de compréhension des phénomènes offertes par les sciences modernes. Le chercheur met en valeur le refus des particules de se plier aux catégories logiques des sciences expérimentales : « If we ask, for instance, whether the position of the electron remains the same, we must say 'no'; if we ask whether the electron's position changes with time, we must say 'no'; if we ask whether the electron is at rest, we must say 'no'; if we ask whether it is in motion, we must say 'no' » (*GS*, 82. La citation est tirée de « A Science in Change », la 3^e conférence des *Reith Lectures* données en 1953 autour du thème « Science and the Common Understanding ».) Oppenheimer conclut ce paragraphe en disant que ces réponses, si elles sont attendues dans le cadre de la sagesse bouddhiste, nous sont peu familières dans le cadre de la tradition scientifique héritée des XVII^e et XVIII^e siècles.

³ La citation est extraite de Max Planck, *Where is Science Going?* (New York, Norton, 1932), p. 217.

Ce personnage de kabbaliste incarne le premier un lien que représenteront ensuite les couples de Stella et Jove, puis de Stella et Alice. Chez lui, le travail de la correspondance unit bien recherche, exploration de l'obscur et pratique du discours : Stella évoque les multiples échanges épistolaires qu'il entretint avant de devoir émigrer aux États-Unis, avec les chercheurs les plus éminents de la physique quantique naissante.

In the 1920s and 1930s, before he had fled Austria, Papa had corresponded with many of the scientists who were trying to understand, through quantum theory, what the world might really be like. He had been close to Werner Heisenberg whose strange notions of the simultaneous absence and presence of matter had stimulated Papa into investigations of his own. In the paradoxes of Kabbalah he found the paradoxes of new physics. [...] And so began the years of muttering and singing, of prayer and meditation, of jewels and dusty books, of Mama's saucepans and conversations through the night. Where better than New York, city of invention and re-invention, the autobiography of the immigrant that re-writes itself as a fiction? The fictions that pass the thin walls of reality and assume a different kind of truth. (*GS*, 168)

De la correspondance interpersonnelle à celles qui font se répondre le profane et le sacré, le Texte et le savoir scientifique, l'évidence du quotidien et les mystères occultes, la remise en jeu constante du paradoxe opère un brouillage des formes discursives, et un rapprochement créatif entre reportage et fiction. Les dispositifs discursifs se déploient sous formes d'échanges, d'allers-retours, la fiction étant appréhendée sous les auspices des correspondances et des conversations qui la précèdent. Partagée entre différents locuteurs, réinventant un partage du sujet vis-à-vis de lui-même (« the immigrant that rewrites itself as a fiction »), la fiction qui « traverse les fines cloisons de la réalité » offre un corollaire visuel à l'effondrement de ces compartiments bien distincts, dont l'alignement réglé représentait plus haut le cadre de la vie rationnelle (« the hunch that life is not rational, not divided. That the mirrored compartments could break », *GS*, 20). Elle rend poreuse les frontières mêmes qui la séparent, *a priori*, de tout autre ordre de discours.

En élaborant des systèmes de correspondances, en effet, la fiction se propose de subvertir les partages arbitraires dans et par lesquels nous nous représentons l'univers. Elle le fait en se saisissant d'images scientifiques qui trouvent une place et des formes de résonance dans d'autres champs discursifs et sensoriels, par exemple dans le cas de la corde devenue corde instrumentale. Mais ce travail d'appréhension et de recontextualisation des images ne se cantonne pas à établir des rapprochements : il est lui-même productif, et manifeste dans l'historicité des images scientifiques elles-mêmes leur caractère créatif, changeant, riche de narrations potentielles. En cela la fiction ne se contente pas d'importer les images du discours scientifique : elle s'inspire de leur usage, et des formes de porosité qu'elles semblent pointer, dans leur caractère tensionnel et paradoxal, entre réalité et fiction. C'est dans cette mesure que la rivalité entre fait et relation, qui constitue le cœur du désaccord entre Jove et Alice, est relayée par celle d'un nouveau couple

antithétique :

I used to argue with Jove about wave functions. What to him were manipulable facts were for me imaginative fictions. Experimentally, it is beyond doubt that electrons exhibit contrary and simultaneous behaviours. What does that suggest about us? About our reality? What is unwritten draws me on, the difficulty, the dream. (GS, 206)

Si l'expérience, à l'échelle subatomique, ne respecte plus les lois logiques permettant d'établir un fait – à commencer par son caractère univoque et non contradictoire – il faut s'autoriser à concevoir que les sciences fassent un usage heuristique de « fictions imaginatives », d'images qui leur permettent de représenter en imagination, selon des lois qui échappent donc au sens commun et à ses catégories logiques, les contradictions auxquelles elles sont confrontées dans leurs observations. Cette intervention de fictions dans le discours scientifique ne marque pas seulement le rôle dans la recherche scientifique d'outils indisciplinaires, qui vont puiser dans d'autres champs discursifs, d'autres plans logiques, pour tâcher d'établir vis-à-vis de ce qui se présente à eux une forme de compréhension possible. Trouvant une place dans la fiction qui s'intéresse à leur fonctionnement, ces dispositifs visuels, outils imaginatifs des sciences, retournent le regard vers elles. Ils questionnent le statut de ce qui, relevant de l'imaginaire, est toujours déjà inscrit en négatif, présent et absent, dans le suspens d'une narration à venir. En cela ils suscitent l'écriture de fictions qui sachent faire de leur vibration, de leurs potentialités contradictoires et jamais épuisées, le principe de nouvelles formes de récit. C'est ainsi que *Gut Symmetries* pense le temps en filant une métaphore attribuée à Einstein :

Newton visualized time as an arrow flying towards its target. Einstein understood time as a river, moving forward, forceful, directed, but also bowed, curved, sometimes subterranean, not ending but pouring itself into a greater sea. A river cannot flow against its current, but it can flow in circles; its eddies and whirlpools regularly break up its strong press forward. [...] What were those stories about townships at the bottom of a river? (GS, 104)

En remplaçant la flèche newtonienne par une rivière, Einstein rendait concevable le mouvement contradictoire d'un temps linéaire et cyclique à la fois. De façon intéressante, cet effort imaginaire est contextualisé dans le roman de telle sorte que le lecteur se voit rappeler le caractère vivant, toujours en évolution, de l'image, et sa pertinence pour penser l'histoire du savoir aussi bien que la notion de temps elle-même. Ainsi l'image proposée par Einstein remonte à une étape antérieure de l'imaginaire du temps : elle rappelle la rivière héraclitéenne, mentionnée plus haut par Alice¹. Ainsi la linéarité qui fait se succéder l'Antiquité, l'époque moderne et l'époque contemporaine se double d'un mouvement cyclique², qui ne remplace cependant pas la métamorphose constante des

¹ Dans le glossaire qui ouvre la narration, l'entrée « River » est glosée par une liste de références comprenant les noms d'Einstein et d'Héraclite : « See Einstein, Heraclitus, the Mersey, the Hudson, Time » (GS, 7).

² L'évocation par Alice des origines du savoir occidental dans la Grèce antique souligne la pertinence, pour la science contemporaine, de l'impossibilité fondatrice de réconcilier Héraclite et Parménide : « unalterable Being

phénomènes par une forme de retour au même. À la linéarité nécessaire que pointait l'image grecque, la variation contemporaine ajoute une dimension supplémentaire, une réserve qui défait son univocité originale : il s'agit là d'un courant plus turbulent, dont le trajet erratique creuse des remous dans le temps. Ainsi le principe initial persiste – « A river cannot flow against its current » –, mais ne fait plus autorité, travaillé qu'il est par une image qui évolue, et creuse en elle-même la possibilité d'un espacement, d'un retour qui n'est ni pure inversion, ni pure répétition tautologique¹. À nouveau, l'ouverture imaginative de ce motif est signalée par sa propension à circuler d'un champs de discours et d'une voix narrative à l'autre : la rivière agitée du temps relativiste, c'est aussi une rivière de conte – celle de l'apologue dans lequel Stella évoque la naissance de son amour pour Jove. Dans ce court récit, l'eau était pareillement animée d'un mouvement contradictoire, puisqu'elle combinait la verticalité d'un puits, auquel la jeune femme allait chercher l'amour comme une eau, et l'horizontalité fluide du courant sous-terrain qui alimentait ce puits, laissant entrevoir tout un autre monde de voyages maritimes². Le caractère ouvert de l'image, qui circule comme une eau courante d'un bout à l'autre de la narration, apparaît enfin clairement dans la mesure où la rivière alimente le système de correspondances le plus important du roman, qui à travers les yeux d'Alice et de Stella, mais aussi de personnages secondaires telles Uta et la grand-mère d'Alice, associe ciel et mer, étoiles et eau. Si l'on peut employer le terme de système, c'est en référence à la pensée renaissante, selon une logique qui ne contient pas les réseaux de rapports mais les multiplie sans pouvoir finir d'en rendre compte – c'est d'ailleurs ce que suggère le tremblement que l'eau imprime à la lumière lorsque cette dernière vient s'y refléter – motif trouble, insaisissable, dont on a vu qu'il constituait un emblème visuel paradoxal, une image malgré tout et provisionnelle, de la naissance de Stella.

Se saisissant d'images visuelles qui pensent les liens avant les faits, et pointent en ce sens la nécessité d'une dé-disciplinarisation des regards et des discours, la fiction nous invite à reconnaître les ressources imaginatives de ces « fictions créatives ». Cette mise en travail procède en partie de l'inscription des métaphores visuelles dans un récit indiscipliné, les réseaux de correspondances établissant des liens entre la narration et une histoire pré-moderne de la pensée scientifique. Si le récit puise dans cette histoire et dans ses correspondances le matériau de

and perpetual Becoming » (*GS*, 10). Ainsi dans le récit qu'elle en fait, le progrès scientifique ramène le savoir humain à ses propres origines : « [science] has taken 2,500 years to find its way back to the meaning of its premise » (*GS*, 10).

¹ Ceci serait à rapprocher du statut syntaxique de la rivière, active et passive à la fois dans la mesure où s'y rapportent des participes tantôt présents tantôt passés.

² « When I was a child I imagined love as a glass well. I could lean over and dabble my hands in it and come up shining. It was not a current or a torrent, but it was deep and at its bottom, flowing. I knew it was flowing by the noise of the water over the subterranean pebbles. Were there ships in there and ports that depended on it, and harbours where people naturally built their settlements? » (*GS*, 47).

nouvelles fictions, il produit en retour une lecture impropre de ces images, et empêche ainsi qu'elles ne se figent ou ne se mettent à faire autorité. En jouant sur des correspondances au caractère plus ou moins fantaisiste, plus ou moins culturellement accepté, il empêche que ces images soient érigées par le lecteur en un nouveau système dominant, en un principe de lisibilité et de partage du visible qui règnerait sans reste. Ainsi la fiction, dans son impertinence, s'assure de ne pas simplement remplacer un système de visualité, une forme d'autorité visuelle, par une autre.

C'est notamment ainsi que le récit propose de traiter la métaphore la plus centrale du système exploré par Jove et Stella : la « corde », ou « string », qui prête son nom à l'une des théories attachées à l'unification des différentes branches des sciences physiques. La corde vibrante propose un modèle unique de représentation qui rende compte de l'ensemble de la matière universelle : « any particle, sufficiently magnified, will be seen not as a solid fixed point but as a tiny vibrating string » (*GS*, 98). Dans le traitement que le récit fait de l'image, et les prolongements qu'il lui offre, il semble cependant que le narrateur s'attache à conserver à la corde son caractère « vibratoire », instable – notamment pour éviter que la figure du scientifique, qui visualise ce modèle de la matière, ne soit érigée en nouveau « héros » selon l'exemple de la théorie de Carlyle. L'analogie établie avec la musique des sphères, si elle remet en cause la pensée disciplinaire des sciences moderne, apporte à la théorie des résonances propres à la légitimer. Du point de vue de l'histoire de la pensée comme de l'esthétique, en effet, l'image est mise en relation avec des théories et des pratiques culturellement reconnues, voire élitaires : l'idée d'une musique des sphères, mais aussi tout simplement la familiarité avec la musique symphonique, et plus encore l'allusion aux travaux de Fludd, ne seront pas immédiatement accessibles et compréhensibles à certains pans du lectorat, nourris de culture plus populaire ou moins érudits. Cependant le traitement du motif de la corde ne se limite pas à ces domaines esthétiquement et culturellement difficiles à contester. En effet le roman élabore également, à partir de ce motif, un réseau de métaphores reposant sur des glissements de sens et jeux de mots, qui offre ainsi un contrepoint à l'autorité qui pourrait être prêtée à l'image.

On a vu plus haut qu'Alice, lorsqu'elle affirme l'inclusion réciproque de l'univers et du sujet visibles, établit un lien entre l'urgence d'un travail dé-disciplinaire et l'intention fondamentale qui sous-tend la recherche de Jove dans les Grand Unified Theories : « Guts had their heart in the right place. [...] Now more than ever, crossing into the twenty-first century, our place in the universe... » (*GS*, 97). La phrase initiale, dans le jugement qu'elle se permet, revêt un caractère immédiatement contestataire : c'est l'autorité de Jove comme personnage masculin,

plus âgé et plus avancé dans sa carrière, qui est soumise à caution. Cette contestation repose sur le jeu d'images visuelles instables, ambiguës et qui permettent un glissement de sens. L'acronyme, en position de sujet, est personnifié par le contenu du prédicat : c'est d'une personne qu'on dit « he/she has his/her heart in the right place ». Outre le caractère familier de l'expression, qui détonne avec le degré d'ambition et les enjeux inhérents à la recherche en physique théorique, son rapprochement avec l'acronyme provoque un dérapage de la trace graphique vers son homonyme – Gut devient « Gut » –, et du sens figuré vers le sens littéral. Le trajet dont il s'agit est pourtant loin de nous amener à l'idée d'un sens « propre », car si l'expression parle d'un emplacement approprié, la phrase prend tout d'un coup un tour incongru : les entrailles ne comprennent pas le cœur, de sorte qu'une confusion flotte quant à la possibilité de penser cette place adéquate. En ce sens le jugement ne se fige pas dans sa formulation : il ne renverse ni n'inverse l'autorité du point de vue dominant, mais joue sur une forme d'impertinence graphique et sémiotique, une pratique familière de la langue qui inclut jeux de mots et expressions imagées, pour pointer, à travers une image très intime, l'interdépendance nécessaire du sujet et de ce qu'il étudie. Il ne s'agit pas ainsi de défaire la légitimité intellectuelle de Jove, mais de pointer malgré lui l'enjeu affectif de la démarche scientifique. Dans son travail impropre, l'image nie le statut inatteignable, détaché et purement rationnel de l'instance qui visualise : voir, chercher, c'est toujours déjà non seulement faire partie du mystère qu'on essaie d'explorer, mais être concerné jusque dans sa plus profonde intimité, sa part la plus émotive¹. C'est ainsi accepter d'être *saisi*, au plus intime, par ce qu'on étudie – et dans cette acceptation que cela *me regarde*, on trouve le contraire du reproche formulé par Jove, lorsqu'il accuse Stella d'avoir perdu *prise* sur le réel : « She had no sure grasp either of herself or of herself in relation to the object » (GS, 191). En réponse à cet impératif d'un regard qui cherche à s'appropriier les choses pour mieux attribuer à chacune sa place propre, Stella, comme Alice, pense avec la physique contemporaine une forme d'impropriété visuelle qui passe par un usage ludique de la langue. C'est ainsi que les citations qu'elle convoque, d'Einstein à Oppenheimer, entrent en dialogue avec une méditation sur l'art. Stella interroge des études médicales qui prétendirent offrir une explication univoque et déterministe de la créativité individuelle : certains peintres auraient dû leur style à un simple « défaut de vision ». Dans le discours de Stella, le défaut dérape et, à la faveur d'une substitution de préfixe se fait « affect » : « Defect of vision. Do I mean affect of vision? » (GS, p. 82). Jouant de l'étymologie, la poétesse remplace *deficio* par *adfectio*, la privation par l'addendum, ou par un potentiel trop-plein. En effet si l'absence ou le défaut (*de-*

¹ C'est ce qu'évoque également, dans la réflexion de Karen Barad, le travail de mise en relation qu'elle appelle « ethics of mattering ». Le glissement de sens associant la matière (matter) à ce qui compte (mattering) confirme la place de l'affect et de l'éthique dans la recherche de nouveaux paradigmes pour les sciences contemporaines.

fect) ne présentent pas d’ambivalence, et fournissent à un discours scientifique autoritaire l’outil d’une interprétation positiviste et réductionniste, l’hésitation entre absence et présence pose d’emblée une ambiguïté : *adficere*, c’est toucher mais aussi affliger. Le travail de la langue, s’il relève d’une véritable étymologie latine, opère une variation poétique qui délie une expression jusque là figée : « defect of vision » est une formule toute faite, qui fournit ici le terreau d’une nouvelle façon de penser, de formuler le voir, dans son lien avec l’affect.

Le glissement qui nous conduit des Guts au cœur et du cœur aux tripes, et la correspondance que ce mouvement implique entre les étoiles et les entrailles, trouvent dans le roman une caution culturelle, à travers une citation récurrente attribuée à Paracelse : « “we” and the sum universe cannot be separated in the way of the old Cartesian dialectic of “I” and “World”. Observer and observed are part of the same process. What did Paracelsus say? “The galaxa goes through the belly” » (*GS*, 162). L’implication réciproque du scientifique et de l’univers qu’il tâche d’explorer, la préséance de cette interaction sur toute prétention à saisir des faits, produit un rapport visuel paradoxal entre deux sujets impossiblement contenus l’un par l’autre. Au cœur des nouvelles façons de concevoir le regard scientifique, ce processus de déprise est figuré par une forme de correspondance qui est traversée du sujet par un objet qui le regarde, et non appropriation ou saisie de l’objet par un sujet souverain. La remise en cause des catégories visuelles traditionnelles par cette correspondance apparaît dans la glose interrogative qu’en offre Alice : « What is it that you contain? » (*GS*, 2, 162, 218). Dans les réponses qu’elle apporte, le verbe « contain » est amené à produire des images impossibles : des galaxies au temps et aux disparus eux-mêmes, on ne « contient » jamais que ce qu’on ne peut, par définition, contenir. À la faveur de ces images impropres, qui travaillent à figurer la réciprocité paradoxale et incommensurable des correspondances entre étoiles et entrailles, c’est le concept même de ce qu’est « contenir » qui est déstabilisé, mis en mouvement.

Parce qu’il ne s’agit pas de faire du leitmotiv l’instrument d’une nouvelle visualité, la place de l’affect dans le regard est prise en charge par des images indisciplinées – des références au bas-ventre et au bas corporel qui manifestent une certaine impertinence vis-à-vis du sujet abordé et vis-à-vis de son représentant, Jove. L’acronyme, littéralisé par Winterson, joue ici un rôle central par sa capacité à circuler d’un lieu du récit et d’un registre de discours à l’autre. C’est ainsi que l’on peut interpréter le retournement carnavalesque de la correspondance, à la faveur d’un détour narratif par les années de formation de Jove. Fils de restaurateurs italiens, le personnage devient l’instrument de correspondances anarchiques, impropres, entre notation scientifique et tripes. À inscrire ses équations sur le tableau du menu numéroté proposé par sa

mère, il introduit dans les commandes des confusions à vous retourner l'estomac –

Signora Rossetti had furious rows with her difficult son because he would use the kitchen blackboard to try out his equations. The cook, looking for the menu numbers that had been ordered, found them mixed with a set of figures that seemed to be asking her to serve sardines on top of a fried egg sauced with strawberry milkshake. (*GS*, 175)

Ces interférences par lesquelles l'ordre des nombres trouve à s'inclure de façon impertinente dans la routine d'un restaurant, trouvent leur corollaire lorsque la cuisine offre une image ironique, grotesque, de cette réponse à la question ultime de la matière que recherche Jove : « “Jove only works on Superstrings because it reminds him of spaghetti,” said Signora Rossetti. “Mama!” screamed Jove, forgetting that he was grown up, distinguished, important, respected and nearly bald » (*GS*, 99). L'assimilation possible des cordes à des spaghettis est rappelée plus tard, à travers le goût d'un autre personnage, enfant, pour ce plat : « Little Stella, eating the pale strings one by one » (*GS*, 195). Faisant jouer sur un mode ludique, impertinent, le système de correspondances par lequel les astres répondent aux entrailles, elle produit bien une image chargée d'affect. Pour Jove, dont la posture d'autorité devrait supposer un certain détachement¹, il est impossible de contenir une réaction dont la vivacité dit à quel point cette question le regarde, le saisit dans ce qu'il a de plus intime – la cuisine de sa mère, ses échanges avec elle, et sa passion pour les nombres se rejoignent dans ce jeu de mots qui, associant une pâte italienne à la forme élémentaire de toute matière, en fait un emblème trivial du tout.

III. A. 2. Atlas malgré tout : reconfigurer les partages, défaire la vue d'ensemble

Parmi les différentes formes de fiction amenées à offrir à l'histoire des sciences nouvelles une résonance et des correspondances visuelles indisciplinaires, Alice convoque la figure mythologique d'Atlas² :

At the sub-atomic level, our seeming-solid material world dissolves into wave-like patterns of probabilities, and these patterns do not represent probabilities of things but probabilities of connection. Atlas 0 Ariadne 1. The hard-hat bull-nose building blocks of matter, manipulated by classical physics, now have to be returned as an infinite web of relationships. (*GS*, 161)

Le contraste entre l'approche de la physique classique, fondée sur l'étude des rapports

¹ Les qualités qui lui sont prêtées laissent au reste persister l'effet d'une voix tierce et partiellement impertinente : la précision « nearly bald », qui indique par métonymie le caractère respectable du personnage, produit aussi un commentaire ironique sur le contraste entre la forme des spaghettis et le crâne sans cheveux.

² Le mythe d'Atlas exerce une fascination particulière sur Winterson, qui en offre dans *Weight* (2005, Edimbourg, Canongate, 2006) une réécriture. Par ses dimensions cosmiques, l'histoire du géant chargé du poids du monde présente le roman dans lequel elle s'inscrit comme un pendant à *Gut Symmetries* – qui y est d'ailleurs cité dès la première page : « What is it that you contain? The dead. Time. Light patterns of millenia opening in your Gut » (*ibid.*, p. 3). Dans les deux romans, les nouvelles formes de compréhension de l'univers qu'ouvre la physique contemporaine trouvent une résonance dans les plus anciens de nos récits.

mécaniques entre « blocs » fondamentaux de matière, et celle de systèmes contemporains pour lesquels la matière n'émerge que dans et par des formes d'interaction, ces dernières devenant à leur tour la réalité première à explorer, est assimilé à un duel entre deux figures mythologiques. La référence, si elle implique une certaine familiarité avec la culture classique, veille à nouveau à ne pas se constituer en représentation figée. Ici en effet le respect que pourrait inspirer l'allégorie est battu en brèche par la tonalité sous laquelle elle se présente : le récit d'un combat épique est transformé en annonce minimaliste, les scores évoquant avec humour une simple rencontre sportive. Cet effet est confirmé par les caractéristiques des concurrents : Ariane, dont le fil permet à Thésée de sortir du labyrinthe conçu par Dédale après y avoir tué le Minotaure, l'emporte ici en tant que figure mineure, féminine, simple adjuvante abandonnée par le héros une fois sa mission accomplie. Face à elle, Atlas incarne la possibilité de porter le tout, qu'il s'agisse selon les versions de la voûte céleste ou du monde¹, mais aussi l'outil de visualisation scientifique positive, analytique et synthétique auquel il prête son nom. En tant que tel, il est associé à une tradition physique caduque, et ainsi mis en échec.

Cependant comme on l'a vu dans le cas du personnage de Jove, il semble que cette défaite d'Atlas ne soit pas absolue, mais corresponde plutôt à une remise en question impertinente² – c'est ce que suggèrent, dans ses autres apparitions au fil du texte, l'intervention d'images et de formes du discours qui l'arrachent à la loi absolue, totalisante qu'il est censé représenter, et à la

¹ Dans le mythe c'est la voûte céleste qu'Atlas est condamné à porter – c'est ainsi qu'il donne son nom à une montagne. Mais par un glissement cependant, Atlas devient cette figure qui porte le poids du monde sur ses épaules. Par son impropriété même, cette incarnation du titan nous intéresse : elle représente une compréhension du mythe altérée par une certaine culture linguistique – on assimile une responsabilité écrasante au fait de porter le monde – et visuelle – l'atlas en tant qu'objet évoque d'abord une carte, une représentation de la Terre (on y reviendra). Les deux versions nous intéresseront ici. La première parce qu'elle implique un regard vers le ciel, de sorte que les étoiles et les nuages sont des objets qui, de façon privilégiée, nous regardent quand on considère l'atlas. Mais aussi la seconde, parce qu'elle correspond à l'interprétation de Winterson dans *Weight* – ce qu'indique le titre du deuxième chapitre, « Weight of the world » (*Weight, op. cit.* p. 9-26), et la description par Atlas de sa peine : « Then, without any sound, the heavens and the earth were rolled up over my body and I supported them on my shoulders » (*ibid.*, p. 23). Cette interprétation entre également en résonance avec celle de Georges Didi-Huberman, dont l'ouvrage *Atlas ou le gai savoir inquiet (op. cit.)* associe le poids du monde à celui de la folie qu'il faut traverser. Dans l'Atlas composé par Aby Warburg, selon Didi-Huberman, le fardeau écrasant imposé au titan se présente aux contemporains sous la forme de l'histoire humaine, montage systématique de choses célestes et d'horreurs terrestres – les *astra* et les *monstra*. Dans cette dialectique on voit donc se conjuguer les deux domaines concurrents dans les différentes versions de récit : le ciel et la terre sont la responsabilité d'Atlas, de même que chez Winterson le cosmos vient traverser le sujet dans ce qu'il a de plus intime : ses entrailles.

² De la même façon chez Didi-Huberman, l'atlas possède d'emblée cette propension à faire fourmiller le réel, à multiplier les connexions possibles. Il constitue « un outil, non pas de l'épuisement logique des possibilités données, mais de l'inépuisable ouverture aux possibles non encore donnés » (*Atlas ou le gai savoir inquiet, op. cit.*, p. 13). La « connaissance traversière » (*ibid.*, p. 13) qu'il offre ainsi en alternative à l'illusion d'une « connaissance intégrale » évoque bien à la fois la possibilité d'une indisciplinarité scientifique et une forme d'impertinence dans la façon d'analyser l'objet. D'emblée en effet, toute ambition positive de l'atlas, toute attention à la précision et à l'exhaustivité des détails destinés à produire un savoir spécialisés sont considérées comme illusoire.

discipline visuelle qu'il implique¹. Ce traitement indisciplinaire d'Atlas est associé à deux figures paternelles, le masculin n'étant ainsi pas écarté ou anéanti par le récit, mais réintégré à elle par d'autres biais, selon d'autres formes d'interaction avec le reste du personnel narratif. Le décès de David, père d'Alice, suscite chez la jeune femme une méditation physique et mythologique sur le devenir de la chair après la mort.

Where is my father? Meaningless question, he would say, but it has meaning for me, who has buried what I thought of as him, his solid self. The firm surface of my father on which we piled the rest. The statue of Atlas holding up the world, but what holds up Atlas, as the old conundrum goes? (*GS*, 159)

Les adjectifs « solid » et « firm », appliqués à l'enveloppe physique mise en terre, se trouvent confirmés par la concrétude de cette terre elle-même : ce qui s'empile, c'est la matière elle-même – « le reste », l'ensemble du monde, contenu et résumé dans quelques poignées de poussière. À nouveau, l'évocation d'un système physique explicable par la mécanique newtonienne convoque la figure d'Atlas, chargé de tout le poids du monde. Cependant le mythe nous heurte à un paradoxe visuel qui défait la force absolue du Titan, sa capacité à porter l'intégralité de notre réalité : si c'est le tout que porte Atlas, par quoi est-il porté lui-même ? Ici encore, il s'agit d'élaborer de nouveaux liens qui permettent de reconfigurer et repartager ce qui fait le fonds commun de notre expérience – l'univers visible, mais aussi notre commune condition d'êtres incarnés et destinés à la mort. Si Atlas ne peut simplement porter l'ensemble du monde, s'il nous engage à repenser un commun à partager, c'est au sens où « Earth », sa charge, désigne à la fois notre monde et, par métonymie, la terre qui la constitue et à laquelle nous sommes ramenés par la mort. Cette commune mesure par excellence que personne ne saurait posséder en propre², fait reste dans l'image : elle rappelle l'inclusion réciproque du titan dans le monde et du monde en lui. Car si le corps peut sembler Atlas, surface ferme manifestant la réalité dans sa concrétude, portant la matière qui s'empile sur lui, le geste qui consiste à jeter une poignée de terre sur lui me rappelle que cette surface est elle-même appelée à se mêler à la terre, et à être portée – qu'Atlas, ou le corps, a part à ce monde et cette matière qu'il porte. De sorte que le lecteur interroge avec Alice, sans plus pouvoir se reposer sur quelque chose de ferme, ce reste qui fait notre commun – nous sommes matière –, et nous échappe par ce fait même – c'est notre participation à la matière

¹ Pour la fonction de l'atlas en temps qu'outil de disciplinarisation visuelle voir plus bas, la référence à l'ouvrage de Daston et Galison, *Objectivity* (*op. cit.*). Il est à noter que le châtiment d'Atlas, subi à la suite d'une défaite militaire qui se solde par un exil constitue en soi une figuration de la discipline comme forme du pouvoir : les titans sont confinés dans le Tartare pour avoir défié l'autorité des dieux olympiens. Le caractère total de sa responsabilité – puisque c'est l'intégralité de la voûte céleste qu'il porte – a donc partie liée avec l'exercice d'un pouvoir colonial.

² Voir à cet égard Martin Crowley, *L'Homme sans : politiques de la finitude* (Paris, Lignes, 2009), qui pense la finitude à la fois comme ce qui n'appartient à personne en propre et ce qui fait notre fonds commun, et partant le principe de politiques de résistance égalitaires.

qui fait notre finitude, notre incomplétude.

À travers son rôle dans l'élaboration de pratiques du regard indisciplinées, Ishmael est lui aussi amené à offrir, de biais, une nouvelle pensée d'Atlas. Dans le récit qu'elle fait de son enfance à New-York, Stella évoque la façon dont elle apprit, sur l'injonction de son père, à adopter une discipline visuelle consistant à chercher et non à constater : « look for », plutôt que « look at ». Dans le contexte culturel qui est le leur, cette recherche s'attache d'abord à explorer un ensemble de correspondances, manifestées par une lecture de la voûte céleste :

Papa said, "Look up."

Not at the skyscrapers being built overnight from nothing out of Manhattan bedrock. Not at the fierce cranes preying over the sky. He said "Every blade of grass that grows here on earth has its corresponding influence in the stars. This is the Mazalot [...]" (GS, 77)

Voir pour renouer, sans cesse, de nouveaux liens, et non pour observer des faits statiques et séparés les uns des autres, cela implique d'abord de regarder le ciel : dans l'ordre des constellations s'inscrivent les possibilités infinies de correspondances. Dans cette vue du ciel, qui répond à celui du monde par des voies mystiques, se dessine en négatif la cartographie systématique offerte dans l'atlas des étoiles. L'astrologie juive met en mouvement l'ordonnancement raisonné que l'on trouve dans les outils de lecture astronomique.

III. A. 2. a. Atlas et cartographie : vues du ciel et ambition totalisante

Quoique son traitement semble d'abord l'associer à une épistémologie positiviste, une compréhension de l'univers mécaniste dont les personnages, comme les auteurs et les lecteurs contemporains, connaissent les limites, le nom d'Atlas ouvre en réalité l'espace de formes visuelles indisciplinées. Figure mythologique rebelle, à la puissance ambivalente puisqu'elle constitue aussi sa plus grande faiblesse, le titan prête son nom à un dispositif visuel disciplinaire dont le fonctionnement est également convoqué et subverti dans l'ensemble de notre corpus.

En tant qu'instrument scientifique, l'atlas consiste en un recueil de planches et de tableaux qui offrent à l'œil de leur lecteur et observateur à la fois une approche analytique et une vision d'ensemble d'un certain type de phénomènes ou objets visibles. « [F]orme visuelle du savoir [et] forme savante du voir »¹, selon la définition qu'en offre Georges Didi-Huberman, l'atlas est l'outil par excellence de visualité heuristique : il manifeste, à un moment donné de l'histoire, les pratiques scientifiques de partage du visible, mais signale aussi l'état de notre rapport aux technologies de représentation visuelle, et de la façon dont nous pensons la place du visible dans

¹ Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 12.

le savoir. Manuel d'observation, l'atlas constitue à la fois un registre destiné à recenser une catégorie de choses existantes, et un ouvrage à portée pédagogique destiné à former le regard des futurs scientifiques. En ce sens, il présente une fonction doublement disciplinaire : séparant et classant les spécimens, il produit ses propres objets d'étude pour mieux organiser et rationaliser le champ d'exploration visuelle qu'il délimite – il met ainsi en jeu les processus définis par Foucault pour penser l'exercice visuel de la discipline. Dans le même temps, il est conçu pour discipliner le regard de ceux qui voudraient se lancer dans l'étude de ce champ¹ – et cultiver, selon l'expression de Daston et Galison, « l'œil disciplinaire »². Présentant la science avant tout comme un art de l'observation, l'atlas nous rappelle que ce dernier relève de structures de perception historiquement situées et culturellement partagées. Ces deux caractéristiques déterminent la fonction éducative, formatrice, de cet outil qui interpelle chacun en convoquant en lui une certaine figure d'observateur scientifique :

The atlases drill the eye of the beginner and refresh the eye of the old hand. In the case of atlases that present images from new instruments, such as the bacteriological atlases of the late nineteenth century and the x-ray atlases of the early twentieth century, everyone in the field addressed by the atlas must begin to learn to “see” anew.³

La discipline fait dès lors figure de commune mesure, l'inscription dans une communauté scientifique étant possible à partir du moment où chacun a part à un travail de représentation collectif. L'expression « partage du visible » désigne donc à la fois l'organisation, la classification et la distribution systématique d'objets et phénomènes visibles dans un champ de savoir⁴, mais aussi la participation nécessaire à un ordre sensible pluriel. De production et d'usage collectif, l'atlas nous rappelle ainsi que la science se construit sur des observations partageables, sur la possible mise en commun de l'expérience, les savoirs étant toujours produits par des pratiques communes d'observation :

Making and using an atlas is one of the least individual activities in science. Atlases are intrinsically collective. [...] the atlas is always – and fundamentally – an exemplary form of collective empiricism: the collaboration of investigators distributed over time and space in the study of natural phenomena too vast and various to be encompassed by a solitary thinker, no matter how brilliant, erudite, and diligent.⁵

¹ Voir l'avant-propos de Galison à l'ouvrage de Jeanne Haffner sur la vue aérienne et l'invention de la notion d'espace social : « « To see a particular way involves more than just partitioning the world in particular ways (with special instruments or careful object preparation). Equally important, scientific sight involves the self-conditioning of the scientist » (*The View From Above*, *op. cit.*, ix).

² Voir Daston et Galison, *Objectivity*, *op. cit.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ Pour Daston et Galison, cette dimension systématisante fait de l'atlas une sorte de dictionnaire visuel. Compilations systématiques d'objets fonctionnels dans le cadre de la recherche scientifique, les atlas sont les glossaires des sciences de l'observation : « the dictionaries of the sciences of the eye. For initiates and neophytes alike, the atlas trains the eye to pick out certain kinds of objects as exemplary [...] and to regard them in a certain way » (*Objectivity*, *op. cit.*, p. 22).

⁵ Daston et Galison, *Objectivity*, *op. cit.*, p. 26.

Outil de formation disciplinaire du visible et des regards, l'atlas ne se contente pas d'enregistrer un certain état du monde : en offrant aux regards un réservoir d'images désignés comme « propres » à l'observation, il délimite les contours et le champ de la discipline scientifique à laquelle il donne accès. En cela il constitue un véritable instrument d'interpellation visuelle, produisant dans et par les images, en même temps, les objets dignes d'attention scientifique, les contours visibles des différentes disciplines, et les sujets collectifs formés à cultiver certaines pratiques du regard, pour analyser le visible et étendre nos connaissances : « [Atlases] are the guides all practitioners consult time and again to find out what is worth looking at, how it looks, and, perhaps most important of all, how it should be looked at »¹, « [they] simultaneously assume the existence of and call into being communities of observers who see the same things in the same ways »².

La tâche interpellative de l'atlas, et sa fonction disciplinaire, combinent une attention analytique prêtée au détail de la représentation et une ambition synthétique, de saisie globale d'un espace. Délimitant un certain champ de connaissances, le dispositif visuel est censé rationaliser ce champ, d'en offrir une vision d'ensemble : qu'il s'attache à classifier des cristaux ou des nuages, il est chargé d'en fournir un aperçu analytique, mais aussi de cartographier l'ensemble de l'espace visible qui est le sien. « [Atlases] aim to “map” the territory of the sciences they serve »³. En cela l'outil visuel des sciences expérimentales se donne, dans l'exploration de l'espace abstrait que constitue son champ d'étude, une ambition similaire à celle du premier atlas, élaboré par Gerardus Mercator en 1595 : *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura* (*Atlas, or Cosmographical Meditations on the Fabric of the World*). Attribué d'abord à cette carte du monde, le nom associait son projet à la responsabilité de la figure mythologique. Lorsque la pratique de constitution d'atlas se propagent à d'autres disciplines, c'est par extension de cette logique géographique : ainsi Daston et Galison rappellent qu'à la fin du XVIII^e siècle il en vient à désigner l'étude visuelle du ciel et du corps humain, l'astronomie et l'anatomie se concevant en ce sens comme l'exploration d'autant de territoires, avant de s'étendre à la plupart des sciences empiriques. Pour comprendre les enjeux de pouvoir inhérents à l'élaboration et à l'utilisation d'atlas, il nous faut donc repartir de la carte et de l'atlas géographiques en tant qu'ils matérialisent la possibilité de totaliser et de partager l'espace, au profit de celui qui le visualise, le représente et trace ces lignes de démarcation.

¹ Daston et Galison, *Objectivity*, op. cit., p. 23.

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 23.

L'utilisation de l'atlas comme outil disciplinaire de partage et de totalisation d'un champ visuel repose notamment sur une caractéristique du dispositif, à savoir la vision surplombante qu'il offre. C'est en tant que vue du ciel et vue d'ensemble, comme l'indiquent l'histoire de la collaboration entre la cartographie et les technologies permettant de capter les images depuis une perspective aérienne¹, que la carte peut être associée aux dérives d'un regard éclairé à l'ambition totalisante. Ce risque se présente sous certains des aspects identifiés plus haut dans l'étude des dispositifs métaphoriques associés aux Lumières, la cartographie cristallisant les rapports de force qui se jouent dans l'occupation et l'appropriation de l'espace, lorsque celle-ci implique une forme de domination coloniale ou un conflit militaire.

Le caractère transcendant du point de vue offert par la carte est notamment pointé par Jerry Brotton. Dans *A History of the World in Twelve Maps*², ce dernier nous rappelle que les pratiques cartographiques imaginèrent, longtemps avant que la technologie ne le rendent réel, ce lieu d'où il serait possible d'examiner la terre affranchi de son influence, depuis le « dehors » – c'est-à-dire nécessairement, d'après la forme du globe, depuis le dessus : « such a perspective [...] elevates [individuals] like gods, inviting them to take flight and look down upon the earth from a divine viewpoint, surveying the whole world in one look, calmly detached, gazing upon what can only be imagined by earthbound mortals »³. Cette vision surplombante, inventée avant la possibilité technique d'une vue aérienne, trouve son corollaire métaphorique et théorique dans le sujet abstrait, transcendant, de la perspective centrale. On pense au lien analysé par Edgerton, entre la redécouverte du système de représentation en perspective centrale et l'émergence des techniques de cartographie modernes. *The Renaissance Discovery of Linear Perspective* explore l'influence exercée sur Brunelleschi par la publication latine de la *Geographia* de Ptolémée. Cet atlas du monde, inconnu en Occident avant d'être rapporté à Florence en 1400 par Chryoloras et Jacopo d'Angiolo, était alors exceptionnel pour la saisie totale et rationnelle qu'il promettait du monde visible et habitable : « this work offered the most sophisticated and mathematically sound means even then known for visually comprehending the globe »⁴. Quoique le point de vue perspectif ne soit pas aérien, son ambition totalisante présente des enjeux similaires à ceux de la cartographie ; elle a, en particulier, des résonances politiques fortes, puisqu'elle offre au sujet

¹ Voir Haffner, *The View From Above*, op. cit.

² Jerry Brotton, *A History of the World in Twelve Maps* (Londres, Penguin, 2013).

³ *Ibid.*, p. 9. Brotton associe cette question du point de vue à celle d'un partage nécessairement politique de la surface du globe : « Geography's erratic development as an academic and professional discipline over the last two centuries has meant that it has been relatively slow to question its intellectual assumptions. In recent years, geographers have developed serious reservations about their involvement in the political partition of the earth. Belief in the objectivity of maps has found itself subject to profound revision, and it is now recognized that they are intimately connected to prevailing systems of power and authority » (*ibid.*, p. 13).

⁴ Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, op. cit., p. 93.

dépositaire du point de vue la maîtrise supposée totale de l'espace.

Selon Edgerton, mettant à profit la géométrie comme outil d'organisation et de lisibilité de l'espace, la perspective centrale et la cartographique ont pour premier dispositif commun la grille orthogonale qui leur permet de définir un système de coordonnées dans un espace absolu, fixe, conçu comme contenant des civilisations humaines et dans lequel ces dernières peuvent établir des repères. La rationalisation totale de cet espace géométrique étant concevable, l'autre caractéristique qui réunit les deux techniques de représentation de l'espace est l'élaboration d'un point de vue fixe et transcendant à la représentation, qui assure sa fonction d'organisation. Appréhendant ce point de vue comme une instance de visualisation, un lieu surplombant d'où et pour lequel l'ensemble de l'espace visible s'organise, il semble qu'on puisse concevoir le fonctionnement conjoint de la carte et de la perspective centrale comme disciplines visuelles. Or le lien pointé par Nicholas Mirzoeff entre visualité disciplinaire et politique coloniale est confirmé par le rapprochement qu'Edgerton effectue également : pour ce dernier l'influence de la redécouverte de Ptolémée permet également d'associer la naissance de la perspective à l'un des traits les plus marquants du XV^e siècle occidental, à savoir la découverte des Amériques par Colomb – « *the grid system [...] reduced the traditional heterogeneity of the world's surface to complete geometrical uniformity. From the moment the atlas appeared in Florence, the gauntlet was down, awaiting the vision of a restless navigator, a Columbus, to pick it up* »¹. Cette corrélation entre représentation systématique de l'espace et impulsion coloniale, corrélation qui consacre la souveraineté esthétique et politique de l'œil, est formulée par Léonard de Vinci dans ses carnets : « The eye is the *master* of astronomy. It makes cosmography. [...] The eye carries men to different parts of the world. It is the *prince* of mathematics [...] It has created architecture, and perspective, and divine painting [...] It has discovered navigation »².

La grille, le quadrillage font apparaître des espaces inexplorés et à investir : c'est là ce qui apparaît dans *Cloud Atlas*, où les cartes sont l'apanage de personnages en position d'autorité symbolique³. Le monde appartient à ceux qui le cartographient : la page initiale du roman nous

¹ Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, op. cit., p. 113. Edgerton s'intéresse notamment à la figure de Toscanelli, docteur, astronome, astrologue, mathématicien et géographe florentin, également ami de Brunelleschi et très intéressé par la géographie ptolémaïque, qui fut beaucoup en contact avec les navigateurs de la cour portugaise, ces derniers s'enquérant auprès de lui de routes de navigation vers l'Orient. Il formule ainsi le lien entre développement de la perspective linéaire et ère des découvertes : « The same forces which changed the artist's view of the visible world sent man to confront the unknown terrestrial world and, closing the latitudinal circle, to discover his own planet » (*ibid.*, p. 122).

² Carnets de Léonard de Vinci, cités par Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, op. cit., p. 92. Je souligne.

³ À différents endroits de la narration on voit Cavendish, puis le Professor Mephi, faire tourner leur mappemonde (CA, 157, 231). Dans le cas de Cavendish, cette maîtrise spatiale est cependant illusoire. Enfermé à *Aurora House* il manque faire échouer un plan d'évasion collective en oubliant dans sa chambre la carte comportant le détail de leur itinéraire, ce qui permet à l'administration de la maison de retraite de se mettre à leurs trousses.

rappelle qu'il n'est pas « sur la carte » d'espace où Adam conçoit de ne pas être confronté à un britannique¹. À l'autre bout de la chronologie narrative, Zachry a peine à comprendre ce que représente le globe : « A ball o' the world there was too. If hole world is a giant big ball, I din't understand why people don't fall off it an' I still don't » (CA, 257). La saisie globale du monde perturbe le personnage plutôt qu'elle ne lui offre un ascendant symbolique – c'est ce que suggère le mouvement de chute qui s'associe nécessairement pour lui à la forme de l'objet. Pour autant Zachry est parfaitement conscient de la position mineure dans laquelle ce manque de compétence le maintient. C'est notamment pour cette raison qu'il s'inquiète de l'entreprise cartographique de Meronym, et se méfie de l'ascendant qu'elle pourrait prendre sur son clan.

Le rôle joué par la vue surplombante dans le dispositif de visualité coloniale est d'abord relevé par Mirzoeff dans le cadre de pratiques cartographiques : c'est ainsi qu'il désigne l'ordonnancement de l'esclavage par ces technologies visuelles de surveillance que sont la cartographie et l'histoire naturelle². Si le point de visualité n'est pas à proprement parler aérien au départ³ dans ce dispositif, il le devient à mesure que les pratiques cartographiques évoluent, et sont de plus en plus étroitement associées aux technologies de prise de vue aérienne : « The place of visualization has literally and metaphorically continued to distance itself from the subject being viewed, intensifying first to that of aerial photography and more recently to that of satellites, a practical means of domination and surveillance »⁴. Lisant dans ce processus une intensification du modèle de visualité coloniale, Mirzoeff l'attribue à un moment spécifique de l'histoire militaire européenne – celui des guerres mondiales, et de l'entre-deux-guerres – et le relie au développement d'une visualité aérienne associée au leader fasciste :

The combination of aestheticized leadership and segregation came to constitute a form of reality, one which people came to feel was “right.” Fascist visuality imagined the terrain of history, held to be legible only to the fascist leader, as if seen by the aerial photography used to prepare and record the signature bombing campaigns of blitzkrieg.⁵

Ici l'impératif disciplinaire consistant à établir une vue d'ensemble rationalisée et organisée voit se construire un lien entre histoire coloniale et histoire militaire, cette dernière s'articulant étroitement, en particulier dans le courant du siècle dernier, à l'émergence de perspectives

¹ Voir la remarque citée plus haut : « If there be any eyrie so desolate, or isle so remote that one may there resort unchallenged by an Englishman, 'tis not down on any map I ever saw » (CA, 3).

² L'organisation de la surveillance sur les plantations combine « the classifications of natural history, which defined the “slave” as a species, with the spatializing of mapping that separated and defined slave space and “free” space » (Mirzoeff, *The Right to Look*, op. cit., p. 10). Le critique s'intéresse ainsi à ce qu'il désigne comme « the ordering of slavery by means of visual technologies and surveillance under the headings of mapping, natural history, and the force of law » (ibid., p. 30). Voir aussi p. 57.

³ Mirzoeff indique que le point de vue d'où se pensait la visualité impériale était à l'origine celle qu'offre un navire le long d'un rivage colonial.

⁴ Mirzoeff, *The Right to Look*, op. cit., p. 17.

⁵ Ibid.

aériennes non plus imaginaires, mais technologiquement accessibles.

Dans son ouvrage sur l'invention et le devenir de la prise de vue aérienne, Jeanne Haffner insiste sur le rôle déterminant que la notion de « vue d'ensemble » joua dans la définition et les usages de cette technologie visuelle. Dans ce contexte, elle note l'ancrage historique de la vue du ciel, et de la nouvelle perspective qu'elle ouvre, dans l'histoire militaire du XX^e siècle. La photographie aérienne joue, pour la première fois, une fonction centrale lors de la Première Guerre mondiale – en France, le front occidental est le premier objet historique à avoir été observé en temps réel, du dessus. Ainsi quoique sa propre analyse ait pour but de penser l'usage de la vision d'ensemble, et des technologies qui permettent de la concevoir, à la croisée des sciences sociales et des politiques d'organisation spatiale, Haffner note l'impossibilité de séparer tout à fait l'histoire de la vue du ciel et celle des conflits dans lesquels elle prit une place si importante¹. L'implication de cette perspective dans des rapports de force semble demeurer déterminante pour la suite de son histoire ; elle explique sans doute en partie l'ambivalence idéologique prêtée à la vue d'ensemble lorsque cette dernière fut intégrée, après guerre, à de multiples démarches scientifiques visant à produire une science de l'espace social². Dans les

¹ Haffner cite l'historien Albert Garcia Espruche : « it is difficult to separate the history of the aerial photograph from the history of war » (cité dans *The View From Above*, op. cit., p. 7). L'usage de la photographie aérienne permet selon elle d'obtenir « a “holistic” view of the battlefield – a “vue d'ensemble” such as could not have been obtained from ground-level excursions alone » (*ibid.*, p. 12). Citant les travaux d'André Carlier, Haffner affirme que parmi les recrues formées à déchiffrer les données topographiques visuelles, « the best interpreters were architects, photographers, or other artists who could “discipline their imagination” according to a deep understanding of the German system of defense. They should know the German system so well, [Carlier] asserted, that they could “see it written on the landscape, even before the pattern was fully visible” ». La citation est tirée d'un ouvrage d'André Carlier intitulé *La Photographie aérienne pendant la guerre* (Paris, Librairie Delagrave, 1921), p. 13. Dans l'usage de la vue surplombante, ainsi, formation du regard et discipline de l'imagination travaillent ensemble.

² L'ouvrage d'Haffner a pour but de penser l'usage de la vision d'ensemble, et en particulier de la vue surplombante, à la croisée des sciences sociales et des questions d'organisation spatiale. Se penchant sur l'histoire des technologies, de l'urbanisme et des sciences humaines de la première guerre mondiale aux années 1970, l'auteur propose une historicisation de la vue d'ensemble. Elle identifie son développement à travers un ensemble de pratiques rodées au cours de la Première Guerre mondiale, et qui ont produit une génération d'intellectuels formés à combiner point de vue aérien et pratiques culturelles. Après la Grande Guerre, Haffner pointe l'essaimage de ces mêmes techniques vers d'autres champs – anthropologues, archéologues, sociologues et géographes appréhendant leurs objets à travers ces formes perceptuelles et conceptuelles – et souligne surtout leur rôle dans l'élaboration des « sciences de l'espace social ».

années 20 et 30¹, pour les anthropologues, ethnologues, sociologues et géographes² inventeurs de nouvelles sciences de l'espace social, la photographie aérienne et l'aviation, quoiqu'elles dussent leurs progrès technologiques à la Grande Guerre, semblaient offrir la promesse de grandes avancées pour l'humanité et pour la paix. Fondements des connaissances et des pratiques de l'espace plus éclairées, elles permettraient d'éviter le retour du conflit : « a promising tool for helping humankind progress further than ever before – the basis, it seemed, for a veritable twentieth-century Enlightenment project »³. Cette valorisation éthique et politique de la vue d'ensemble comme outil anthropologique connut cependant un renversement historique dans les années 60. Dans le sillage de l'utilisation de la bombe atomique, de la guerre d'Algérie et des premières vues satellites de la Terre, le statut de la vue aérienne changea du tout au tout :

the view from above assumed new meaning. As the technique itself became more distanced from human life on Earth than ever before and was used in new ways, perceptions of aerial views underwent a radical change [...] the airplane and the satellite now seemed incapable of penetrating social life on the ground. Consequently, the “social space” concept promoted by Lefebvre, Ledrut, and many others, originally inspired by the view from above, now stood only for the view from below.⁴

La vue d'ensemble, et la vue du ciel qui constituait son corollaire technique, se trouvèrent associées à des formes de colonialisme scientifique et social, des pratiques agressives d'occupation de l'espace, dont il s'agissait pour les sciences sociales de se garder⁵.

Dans ce contexte théorique, la vue d'ensemble et la vue du ciel semblent contribuer à faire de l'atlas l'instrument d'un pouvoir disciplinaire absolu, exercé sans reste sur les espaces qu'il saisit et sur l'œil qu'il forme. Face aux risques que présentent ces formes de visualité totalisantes,

¹ Haffner note que les années 20 et 30 marquent, au sortir de la guerre, une certaine désillusion vis-à-vis de la modernité. C'est selon elle en partie ce qui amène nombre de chercheurs en sciences sociales à étudier des sociétés « primitives », non touchées par les terribles séquelles des conflits moderne. Dans ce contexte la photo aérienne constitue un moyen parmi d'autre de se faire une idée du fonctionnement interne de ces sociétés, par-delà les frontières linguistiques et culturelles. « If reading landscape forms with the assistance of aerial photography had provided insight into the minds of German enemies during the Great War, in the interwar period it offered a means of grasping the “mentality” of colonial areas » (*The View From Above*, op. cit., p. 17). L'intention humaniste de ces recherches, qu'Haffner associe également à un « utopisme technologique » très optimiste quant aux usages de l'aviation, indique d'emblée l'ambivalence des enjeux idéologiques et politiques à l'œuvre dans l'émergence et l'usage de ces nouvelles technologies visuelles. Entre ce moment et celui de la publication par Henri Lefebvre de *La Production de l'espace* (1974), la perception de la photographie aérienne s'inverse, la théorie pointant désormais avant tout les rapports de domination coloniale que cette technologie sous-tend, et la rejetant au profit d'une approche « au sol », plus horizontale.

² Nombre des inventeurs de la nouvelle science de l'espace social ont eu leurs premiers contacts avec la photo aérienne alors qu'ils travaillaient comme « interprètes aériens » pour l'armée française. Le rôle central joué par cette méthode d'observation dans l'effort de guerre explique en partie l'influence qu'elle continua d'exercer ensuite dans un cadre scientifique.

³ Haffner, *The View From Above*, op. cit., p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ C'est là une interprétation dont Haffner attribue l'influence à Henri Lefebvre. Voir *The View From Above*, op. cit., chap. 5.

l'ambition dé-disciplinaire des dispositifs visuels revisités par la fiction entre en résonance avec l'idée développée par Georges Didi-Huberman dans son travail sur l'œil de l'Histoire, en particulier génocidaire : celle d'images « malgré tout ». Conçue comme un remède à la désillusion ou à l'anxiété systématique que suscitent les formes de représentation visuelles, cette notion implique de revenir sur les exigences souvent formulées vis-à-vis d'elles pour mieux comprendre la trahison qu'on leur prête. Repartant du reproche fait, dans l'historiographie de la Shoah, à des images incapables de rendre compte du génocide, Didi-Huberman avance que l'impuissance même des images à « tout dire » ou à « tout montrer » est ce qui fait leur valeur dans ce travail consistant à évoquer une histoire insupportable. Jamais les images ne pourront nous présenter une vision d'ensemble des crimes contre l'humanité, ou de la monstruosité nazie dans ce qu'elle a d'incommensurable, d'impossible à saisir. Mais c'est précisément parce qu'elles ne le peuvent qu'elles fonctionnent, « malgré tout » – et notamment malgré ce « tout » qui définissait les objectifs de la pensée totalitaire dans son entreprise génocidaire : solution « finale », anéantissement total de l'autre et pureté achevée de la race supérieure. Dans le dispositif visuel qui nous intéresse, le travail toujours provisionnel, « malgré tout », de l'image subvertirait la vocation positiviste de l'atlas, laisserait voir au lecteur le caractère nécessairement illusoire du geste par lequel il tente d'embrasser tout un champ, et ouvrirait ainsi la voie à d'autres modes d'association et de compréhension des images, détachés de toute ambition surplombante. On verra plus bas que Didi-Huberman lui-même offre de l'atlas, outil visuel disciplinaire, une lecture en contrepoint de celle de certains historiens des sciences. Mais pour commencer là où l'atlas lui-même invente sa première « vue du ciel », il faut d'abord examiner les cartographies fragmentaires, indisciplinées qui s'ébauchent dans notre corpus – ces cartographies qui défont la possibilité de tout tenir ensemble¹.

¹ Brotton nous renvoie à l'humour déployé dans la fiction pour évoquer l'impossibilité d'une représentation véritablement exhaustive, qui pour commencer serait à l'échelle I:I : « The only map that can ever completely represent the territory it depicts would be on the effectively redundant scale of I:I. Indeed, the selection of a scale [...] is closely related to the problem of abstraction, and has been a rich source pleasure and comedy for many writers. In Lewis Carroll's *Sylvie and Bruno Concluded* (1893), the other-worldly character Mein Herr announces that '[w]e actually made a map of the country, on a scale of *a mile to the mile!*' When asked if the map has been used much, Mein Herr admits, 'It has never been spread out' and that [...] 'we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well.' The conceit was taken a stage further by Jorge Luis Borges, who, in his one-paragraph short story 'On Rigour in Science' (1946), recast Carroll's account in a darker key. Borges describes a mythical empire where the art of mapmaking had reached such a level of detail that 'the Colleges of Cartographers set up a Map of the Empire which had the size of the Empire itself and coincided with it point by point. Less Addicted to the Study of Cartography, Succeeding Generations understood that this widespread Map was Useless and not without Impiety they abandoned it to the Inclemencies of the Sun and of the Winters. In the deserts of the West some of mangled Ruins of the Map lasted on, inhabited by Animals and Beggars; in the whole Country there are no other relics of the Disciplines of Geography » (*A History of the World in Twelve Maps*, op. cit., p. 7-8). Il ne s'agit donc pas de refaire le projet hybristique d'une carte qui saurait tout représenter, mais, en interrogeant certaines formes de l'abstraction cartographique, parmi lesquelles le choix d'échelle et le choix de perspective, de voir ce que ces choix impliquent en termes d'ambition ou d'intention cartographique.

III. A. 2. b. Cartographies fragmentaires, pensées du planétaire

Les liens pointés plus haut entre les visualités disciplinaires de l'Occident et son histoire impériale et guerrière nous engagent à appréhender la cartographie comme un outil de partage de la surface du globe en territoires. Permettant l'identification et l'appropriation de portions d'espace, l'intégralité des terres étant à terme découverte et distribuée, la carte produit un ordre international : un partage du sensible ancré dans le principe idéologique et politique, supposé universel, de la nation. L'état contemporain de ce partage est déterminé par un système économique à prétention également universelle, qui joue à son profit de la présence des frontières tout en prétendant les nier : il s'agit du capitalisme tardif, dans sa phase mondialisée ou « globale ». Face à ces disciplines de partage visuel du monde, les pratiques indisciplinaires semblent emprunter deux voies. D'un côté, elles produisent des univers fragmentés, qui remettent en cause la possibilité pour l'ordre international, de rendre compte de l'ensemble de l'œkoumène. D'un autre, elles proposent de l'ensemble du globe une approche non globalisée mais planétaire – qui oppose à l'appropriation nationaliste des terres, mais aussi à l'extension d'un même marché à l'ensemble du globe, l'image d'une réalité impossible à comprendre toute. Cette pensée du planétaire est désignée par Nicholas Mirzoeff comme un instrument de contre-visualité, la notion de biosphère impliquant partage du visible détaché du processus d'auto-légitimation propre à l'autorité :

This book is a claim for a different form of visualizing from those who would oppose autocratic authority. This visualizing would take the planetary viewpoint in giving priority to the biosphere and the survival of all forms of life over the continuance of authority. The image of the biosphere is a countervisuality to the partisans of the “long war” against terror and the permanent state of emergency.¹

Dans *Death of a Discipline*, l'échelle planétaire est également revendiquée comme outil anti-disciplinaire² par Gayatri Spivak dans la mesure où elle œuvre contre une logique de visibilité et de contrôle total :

I propose the planet to overwrite the globe. Globalization is the imposition of the same system of exchange everywhere. In the gridwork of electronic capital, we achieve that abstract ball covered in latitudes and longitudes, cut by virtual lines, once the equator and the tropics and so on, now

¹ Mirzoeff, *The Right To Look*, op. cit., p. 29.

² L'adoption de l'échelle planétaire apparaît, dans cet ensemble d'essais, comme un geste alternatif à la prise en compte obéissante d'un monde « globalisé », assentiment au capitalisme tardif, ou à la lecture arrogante d'une « littérature mondiale » en traduction. Spivak conçoit le planétaire comme un moyen de déplacer les partages entre disciplines, notamment dans le champ des humanités – entre littérature comparée et études consacrées à des « aires géographiques ». Manifestant un *commun* qui n'est pas pour autant assimilable, appropriable, la notion de planéarité produit une forme d'inquiétante étrangeté : ce qu'elle désigne comme « home » ne nous conforte plus dans une identité à nous-mêmes, mais implique cette expérience de différence active qui consiste à nous sentir saisis par le regard d'un autre, d'autres.

drawn by the requirements of Geographical Information Systems¹.

En contrepoint à l'abstraction géométrique et économique qui font de la surface du globe un espace intégralement rationalisé et uniformisé, la notion de planète doit fonctionner de façon critique – non pour revenir à une dichotomie opposant culture et nature, mais pour penser véritablement la place de l'altérité, et ses enjeux politiques, dans ce lieu que, par excellence, nous partageons :

To talk planet-talk by way of an unexamined environmentalism, referring to an undivided “natural” space rather than a differentiated political space, can work in the interest of this globalization in the mode of the abstract as such.²

L'espace de la planète ne présente ni une abstraction rationalisable, ni une réalité utopique, pré-culturelle et pré-politique. Il est lieu de différences qui ne peuvent être prises en charge par de simples lignes de séparation géographiques, car elles investissent le lieu même du commun. Les frontières, et leur dépassement supposé par la mondialisation, entretiennent l'illusion que l'espace est appropriable ; la planète est cet espace où nous ne sommes jamais que locataires : « The globe is on our computers. No one lives there. It allows us to think that we can aim to control it. The planet is in the species of alterity, belonging to another system; and yet we inhabit it, on loan »³. Ainsi le lieu que nous habitons ne nous est jamais *propre* : aussi étranger qu'il est familier, il n'est nôtre que « malgré tout », et reconduit sans cesse notre confrontation à une altérité non soluble dans le même. En ce sens, le référentiel planétaire présente une forme d'incommensurable – il n'est pas compréhensible dans son ensemble, sa totalité échappe systématiquement à l'entendement. Il ne rompt cependant pas avec l'action politique : au lieu de susciter en nous une forme de sidération face à l'insaisissable, il provoque un sentiment d'inquiétante étrangeté qui se saisit de nous, et manifeste la place de l'altérité en nous :

To be human is to be intended towards the other. We provide ourselves for transcendental figurations of what we think is the origin of this animating gift : mother, nation, god, nature. These are names of alterity, some more radical than others. Planet-thought opens up to embrace an inexhaustible taxonomy of such names, including but not identical with the whole range of human universals [...] if we imagine ourselves as planetary subjects rather than global agents, planetary creatures rather than global entities, alterity remains underived from us ; it is not our dialectical negation, it contains us as much as it flings us away.⁴

Par ses cartes fragmentaires et la logique planétaire qu'elle met en œuvre, la fiction contemporaine suspend une lecture du monde guidée par la logique des frontières nationales. Elle produit, à travers un sentiment d'impropriété, l'ouverture critique nécessaire pour penser

¹ Spivak, *Death of a Discipline*, op. cit., p. 72.

² *Ibid.*

³ Spivak, *Death of a Discipline*, op. cit., p. 72.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

autrement le partage des espaces vivables avec ces « autres » de l'histoire coloniale, décoloniale et postcoloniale – selon une logique qui refuse la stabilisation des catégories séparatrices, mais relance sans cesse l'inquiétante étrangeté face à ce qui est de nous et en nous, mais aussi fondamentalement autre : « the familiarity of a presumed common humanity defamiliarized, as it were »¹. Ce travail dé-disciplinaire est particulièrement notable dans *Cloud Atlas*², qui aborde le plus explicitement l'histoire de l'occident sous l'angle colonial. La fragmentation de la géographie apparaît dans son indiscipline anti-impériale lorsque le motif de la reconnaissance, en circulant, tend à défaire la continuité spatio-temporelle de l'Empire sur lequel le soleil ne se couche jamais, et à subvertir ainsi l'autorité de ses représentants supposés. Après la scène de rencontre initiale entre Goose et Adam, la première entrevue de Frobisher et du mentor qu'il s'est choisi convoque à nouveau, sur un mode ironique, le motif colonial : « In a terraced corner of this frieze, a man in a wheelchair sat under foamy wisteria listening to the wireless. Vyvyan Ayrs, I presumed » (CA, 49). En dépit de l'admiration qu'il éprouve encore alors pour son aîné, le jeune compositeur le fait apparaître en marge du tableau et dans une posture qui manifeste sa faiblesse. Le lecteur peine à établir une continuité avec la première occurrence du motif. Ici c'est le britannique, Frobisher, qui est l'étranger, et si Ayrs représente une autre puissance impériale – la Belgique –, la supposition qui préside à sa reconnaissance (« Ayrs, I presumed ») ne constitue en rien une preuve de sa présence ou de sa puissance à l'étranger : c'est chez lui que le jeune homme

¹ *Ibid.*, p. 77.

² Pour une lecture du planétaire selon *Cloud Atlas*, voir Hywel Dix, *Postmodern Fiction and the Breakup of Britain* (Londres, Continuum, 2010), en particulier le chapitre 5, « A Borderless World », p. 105-125. Évoquant le passage où Sonmi aperçoit l'océan pour la première fois, Dix associe ce moment de dissolution du soi dans le tout à l'émergence d'une échelle cosmique, qui nous fait envisager la Terre comme « planète bleue ». En cela *Cloud Atlas* témoigne selon lui de cette « conscience planétaire » que Paul Gilroy voit naître au cours des trois dernières décennies du XX^e siècle, et qu'il associe dans *Postcolonial Melancholia* (New York, Columbia University Press, 2005) à la captation d'images de la Terre par Apollo en 1972. Pour Gilroy, ces images et ce qu'elles disent de la petitesse de notre planète prennent une résonance particulière dans un contexte géopolitique où le partage des ressources s'impose comme problème fondamental. Elles permettent l'émergence d'un « nouveau cosmopolitisme politisé » (*ibid.*, p. 121). Ainsi la planéarité et la mondialisation représentent deux approches antithétiques du cosmopolitisme, l'une effaçant les différences culturelles pour mieux assurer le triomphe d'un système économique dominant tandis que l'autre pense à partir de différences culturelles. En cela Dix semble travailler à partir d'une paire de concepts très proche de celle que propose Spivak dans *Death of a Discipline* : « Globalization and planetarity are both concepts that relate to current debates about the nature of cosmopolitan society. Globalization appears to flatten the differentials between diverse national, ethnic and linguistic communities, offering to include everyone within its reach, provided that they are able to play the capitalist game. Planetarity on the other hand emphasizes the simultaneous co-existence of different human societies, identifying the common interests not in terms of the general ability to participate in capitalist economics, but in the shared state of being together on a planet as such » (*ibid.*, p. 126). Parce qu'elle pointe le risque que représente un partage inéquitable des ressources planétaires, la « vue apollinienne » constitue le terreau d'un « cosmopolitisme d'opposition » (*ibid.*, p. 124). Cette vue satellitaire et apollinienne qui a pu tomber – dans la théorie philosophique comme dans les analyses en sciences sociales – sous le coup d'une certaine méfiance vis-à-vis de l'autorité dont elle permettrait l'exercice, se voit ainsi dotée d'un pouvoir d'opposition. En cela, l'usage des vues prises par satellite confirme l'ambivalence déjà pointée par Haffner à propos de la photographie aérienne. Se manifeste à nouveau ici le mécanisme par lequel l'outil disciplinaire peut fournir les moyens d'une résistance.

est venu le chercher. Enfin le motif apparaît à nouveau selon une variation grotesque, lorsque les frères de Dermot Hoggins font irruption pour demander des comptes à son éditeur, Timothy Cavendish, alors que ce dernier est plongé dans la lecture de manuscrits, assis sur les toilettes :

I confess that since Madame X left me [...] Housekeeping Anarchy had reigned o’ver my Putney domicile [...] so my porcelain throne has long been my de facto office seat. A decent Cognac sits under the ball-gowned lavatory roll-cover, and I leave the door open so I can hear the kitchen radio. [...] I suppose it was about eleven o’clock when I heard my front door being interfered with [...] The next thing I knew the door flew off its ruddy hinges! I was thinking al-Qaeda, I was thinking ball-lightning, but no. Down the hallway tramped what seemed like an entire rugby team, though my intruders numbered only three. (You’ll notice, I’m always attacked in threes.) “Timothy,” pronounced the gargoyliest, “Cavendish, I presume. Caught with your cacks down.” (CA, 155)

Après Ayrs, Cavendish nous ramène à une figure d’Anglais, dépouillée cette fois de toute autorité : trompé et quitté par l’épouse dont la présence lui aurait attribué le rôle de chef de famille, surpris ici dans une posture aussi vulnérable qu’humiliante, il ne se voit pas même accorder le privilège d’une attaque que l’on puisse prendre au sérieux. Ainsi l’échelle internationale du conflit qui se présente immédiatement à son esprit (« I was thinking al-Qaeda ») est démentie par le rappel, entre parenthèses, de la première agression sur laquelle s’ouvrait « The Ghastly Ordeal » : si les frères de Dermot sont bien des crapules doublées d’armoires à glace, il avait alors suffi d’un trio d’adolescentes pour envoyer l’éditeur grincheux au tapis. Le caractère trivial de la rencontre achève de défaire le privilège supposé du Britannique : par son traitement géographiquement et temporellement éclaté, le motif de la rencontre nous rappelle la caducité d’un Empire effondré, et bercé peut-être autant que Cavendish de l’illusion de sa propre importance. Incapable de payer sa dette à la famille de Dermot, Timothy envisage les solutions qui s’offrent à lui en suivant distraitement, sur une mappemonde ancienne, le trajet du dernier voyage de Cook, puis celui de Magellan, et regrette l’époque où un nouveau départ s’offrait avec la traversée vers les Amériques. La surface du globe ne se présente plus à lui comme un ensemble de territoires à prendre et à s’approprier. Ayant tenté le tout pour le tout en demandant en vain une assistance financière à sa femme, le personnage délaisse les itinéraires des grands explorateurs et se contente de faire tourner la mappemonde. Dans le vertige du mouvement, souligné par la répétition de la phrase - « I spun my globe. I spun my globe » -, l’usage du possessif est démenti par le statut du personnage : fugitif, et futur prisonnier d’Aurora House, Cavendish est aussi peu maître de l’espace que l’esclave Sonmi ~451.

La fragmentation de l’espace narratif, outre qu’elle manifeste l’impuissance des personnages à maîtriser véritablement l’espace, dément au lecteur l’autorité que lui conférerait la maîtrise d’une certaine vue d’ensemble. C’est notamment ce qui explique l’absence d’une table

des matières dans laquelle on pourrait suivre ou anticiper, saisir d'un seul regard les pérégrinations des différents protagonistes, d'un bout à l'autre du globe – comme c'était le cas dans *Ghostwritten* (1999), qui promettait dans l'espace de 450 pages un itinéraire comprenant, entre autres, Okinawa, St Pétersbourg et Londres. Ramassé sur une demi-page, ce paratexte synthétisait le parcours de la lecture, esquissait une cartographie des lieux visités par ce récit à plusieurs voix. Dans *Cloud Atlas*, où ce document fait défaut, il nous faudra aller et venir d'une section à l'autre pour nous repérer dans le récit.

À la fragmentation d'un monde qui n'est plus saisi d'un coup d'œil par une instance d'autorité stable répond, pour le lecteur, sa dépendance par rapport à des points de vue particulièrement restreints, pour lesquels l'idée du monde dans sa totalité évoque, non un ordre international qui leur est inconnu, mais une forme d'incommensurabilité. Ainsi Sonmi ~451, après avoir vécu toute sa vie chez Papa Song, est incapable de concevoir les dimensions d'un monde dont elle n'aurait vu qu'une minuscule proportion :

Wing ~027 switched off the sony and asked how big I believed the world to be. I was unsure [...] 'Held against the whole world, Sonmi ~451, all you see here is this chip of stone'. My mind fumbled with this enormity and dropped it. I didn't even know what I needed in order to understand such a limitless place. (CA, 215-216)

Comme Sonmi, Zachry se voit privé des moyens mêmes qui lui permettraient de comprendre le monde dans son ensemble : on a vu plus haut que la mappemonde n'est plus pour lui la clef d'un monde concevable. Il y a cependant là plus qu'un simple manquement de la part du personnage, piètre élève : dans la description qui est faite de la petite école, certains éléments de géographie locale laissent entendre que la toponymie elle-même est devenue fragmentaire, et fonctionne sur un mode interrogatif :

The school'ry room was touched with the holy mist'ry o' the Civ'lized Days. [...] A ball o'the world there was too. If hole world is a big giant ball, I din't und'stand why people don't fall off it an' I still don't. [...] The greatest of 'mazements tho' was the clock, yay, the only workin' clock in the Valleys an' in hole Big I, hole Ha-Why, far as I know. (CA, 257)

Par le biais de l'homonymie entre « Is(land) » et la première personne, le nom de Big I associe la géographie éclatée de l'archipel au morcellement d'un corps impossible à rassembler en organisme. En un renversement de la sentence de Donne, chaque île constitue un sujet, le monde entier étant désormais constitué d'îles – les Prescients eux-mêmes viennent de « Prescient I », et leurs explorations leur ont confirmé que ce qui était « la civilisation » se trouve réduit, après la chute de la corpocratie, à quelques poches séparées : « *human hunger birthed the Civ'lize, but human hunger killed it too* », « 'cept for a few folds'n'pockets here'n'there, where its last embers glimmer » (CA, 286). La fragmentation de l'aire géographique se rejoue à l'échelle locale : en

explorant Big I, on passe Thumb Rock (CA, 266), Vert'bry Pass (CA, 313), Ikat's Finger (CA, 320) – autant d'indications organiques qui jamais ne constitueront un tout.

Les personnages de Prescients eux-mêmes, s'ils ont conservé l'art de faire les cartes, rompent avec les pratiques coloniales de saisie du territoire par sa représentation visuelle méthodique : leurs cartes sont partielles, partagées avec l'autre, et ainsi traversées par cette altérité, jamais propres à rendre parfaitement compte de la portion d'espace qu'elles symbolisent. C'est ce qui apparaît notamment lorsque Meronym s'essaie à noter la topographie de certains lieux de Big I :

She sat on Thumb Rock an' got out a writin' book an' sketched that whoahsome view. O, Meronym'd got whoahsome drawin'-Smart I got to 'fess. On that paper the Nine Folded Valleyrs appeared an' the coast'n'headlands, an' highlands'n'lowgrounds, jus' as real as the real'uns. I din't want to give her no int'rest but I cudn't stop me. I named ev'rythin' she marked, an' she wrote the names until it was half picturin' half writin', I said. *'Zactly so*, said Meronym, *it's a map we done here*. (CA, 266)

La collaboration qui préside à l'élaboration de la carte – Zachry nommant ce qui apparaît sur l'image – reflète, dans l'interaction des deux personnages, la rencontre des deux media dans l'objet visuel et verbal, « half picturin' half writin' ». Elle n'efface pas la possibilité d'une exploitation de l'indigène par le colon – Zachry s'inquiète de l'avantage que ce savoir-faire offre à sa compagne – mais implique une autre façon de penser les partages de l'espace, et de ses représentations. Ainsi quand le jeune homme formule sa méfiance à l'abbesse, cette dernière lui montre la carte, que Méronym lui a donnée pour les écoliers de Big I. Objet composite, cette carte fait écho par son caractère incomplet à toutes les cartes du monde élaborées après la Chute : lorsqu'on demande à Méronym de pointer Prescient I, elle explique que cette portion du monde habité ne figure sur aucun planisphère :

Abbess asked Meronym to show us Prescience Isle on a map o' the world, but Meronym jus' pointed to a spot an' said, *Here. Where ?* We asked. See, there weren't nothin' but blue sea an' I for one thinked she was mickin' us mocksome. Prescient I weren't on any map made jus' b'fore the Fall, Meronym said, 'cos Prescience's founders kept it secret. It was on older maps, yay, but not the Abbess's. (CA, 263)

Par leur disparition volontaire de la carte, les Prescients pourraient sembler refuser la double valence de visibilité qu'implique cet outil – le cartographe étant lui-même placé dans le monde connu auquel il impose ses coordonnées –, et adopter ainsi la posture transcendante de l'œil qui voit tout. Cependant le contexte narratif, qui rappelle sans cesse la fragmentation irrémédiable du monde, empêche que l'on considère les Prescients comme les simples héritiers des colons occidentaux. Dans le geste de Meronym, qui désigne malgré le secret ce qui ne peut être vu, perdu dans un océan de bleu, les choix cartographiques de son peuple apparaissent bien plutôt

comme l'exercice rétrospectif d'un droit de regard : ils réalisent l'espoir vain que formulait Adam dans son journal, que certaines portions du globe puissent échapper à la découverte¹.

Dans le discours de Zachry, le caractère inconcevable du tout se dit dans un jeu entre image auditive et visuelle du mot : convoquant l'adverbe interrogatif, la graphie de Ha-Why fait du nom de l'archipel une question sans réponse, qui confirme la réinterprétation homophonique de l'adjectif « whole » en « hole ». Chaque fois que Zachry tente de saisir la totalité d'un espace, c'est un vide qui s'inscrit sous les yeux du lecteur : la plénitude est intrinsèquement liée à son envers, à la disparition de l'objet dont elle est censée caractériser la présence entière, – d'autant que l'absence d'article devant l'adjectif met ce dernier en relief, souligne l'hésitation catégorielle entre adjectif et substantif, et suggère ainsi un monde qui serait fait de trous différemment nommés. Les discussions du personnage avec Meronym, l'initiée, ne font pas reculer ces limites du monde connu – au contraire, l'adjectif s'y dote d'une majuscule, et la question de la totalité du monde apparaît dans des contextes où les deux protagonistes ont perdu la maîtrise de l'espace qui les entoure. C'est le cas lors d'une équipée sur le mont Mauna Kea, qui les voit isolés au milieu de nulle part : « in that no man's land Meronym's mask was slippin' an' I was seein' her more clearly'n I'd ever done b'fore. I asked her straight, *What's it like, the Hole World, the offlands over the ocean?* » (CA, 284). C'est également avec cette image paradoxale du tout que Zachry se retire de la narration, en décrivant la dernière vue qu'il eut de Big I, depuis le bateau qui l'emmenait : « Yay, my Hole World an' hole life was shrink'd 'nuff to fit in the O o' my finger'n'thumb » (CA, 324). L'éloignement, qui permet une vue d'ensemble, ne permet pas une appropriation, mais relance sans cesse la perte : au vide que l'adjectif fait apparaître deux fois répond la forme graphique même de l'absence – ce O, zéro dans lequel tout un monde vient s'inscrire avant d'être perdu pour jamais, et qui se répète ici sur la page à la faveur de la préposition élidée. Zachry met son monde entre parenthèses avant de disparaître à son tour. Son statut d'exilé, dont nous prenons conscience rétrospectivement dans ces dernières pages, donne tout son sens au glissement qui fait de la plénitude un creux. « Hole » marque l'impossibilité pour le réfugié d'être jamais parfaitement chez lui : le mot dit l'absence de ces lieux que le désir et le souvenir du passé font apparaître, fragiles et évanescents, dans le récit.

La mise sous rature ou en suspens du lieu origine fait bien de l'exil un instrument de dé-discipline coloniale : c'est le cas pour « The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish », dont la dimension post-coloniale, pour être plus discrète, prend également son sens avec l'exil volontaire du protagoniste. L'ensemble de cette portion aborde l'histoire coloniale de la Grande Bretagne

¹ « Maybe the Indians of the Societies & the Chathams would be happiest 'undiscovered' but to say so is to cry for the moon » (CA, 511).

elle-même – on pense au mépris anglo-centré du protagoniste pour un Nord indéfini, « Up North », mais aussi à ses relations avec les trois pensionnaires Ecossais d'Aurora House : Ernie, Veronica et Mr Meeks. Par leur contenu et leur forme dialectale, ses disputes avec Ernie rappellent l'écart qui sépare ce snob du sud de l'Angleterre de ses compatriotes septentrionaux : Cavendish ne connaît pas l'insulte « wazzock »¹, et sa moquerie appelle cette réponse sardonique d'Ernie : « “you must be a genius in Scotland” “No, in Scotland a genius is an Englishman who gets himself *accidentally* imprisoned in a retirement home” » (CA, 385). Le projet d'évasion achève de défaire les rapports de force. Il implique une collaboration de tous, ainsi que des erreurs, dont celle commise par Timothy lorsqu'il oublie leur itinéraire dans sa chambre. Quand l'infirmière-chef d'Aurora House fait irruption dans le pub où ils se sont permis une courte halte, enfin, Mr Meeks dénonce leurs poursuivants comme Anglais et assure aux évadés le soutien des supporters écossais réunis pour voir un match Angleterre-Ecosse : c'est ainsi sur un mode comique qu'il fait jouer la tension entre les deux pays, cette dernière étant canalisée par une rencontre sportive².

L'épilogue qui suit trouve Cavendish installé en Ecosse : « London darkens the map like England's bowel polyp. There is a whole country up here » (CA, 402) écrit-il, les embrayeurs – « there is », « up here » – revenant sur une organisation géographique qui faisait du sud le neutre, la position par défaut. Ce n'est cependant pas un nouveau processus d'appropriation spatiale qui s'engage vis-à-vis de ce pays autre : « Outside, fat snowflakes are falling on slate roofs and granite walls. Like Solzhenitsyn labouring in New York, I shall beaver away in exile, far from the city that knitted my bones » (CA, 403) Le personnage fait le choix d'une étrangeté maintenue, par opposition à la familiarité que supposait l'Empire – ce qu'indique la tension volontaire entre « up here », déictique qui ancre le nord dans une réalité indépendante du sud, et « exile », où se rejoue un mouvement de décalage, qui ôte au personnage son statut de conquérant potentiel. Ainsi le pays « à part entière » n'est pas envisagé sur un mode nationaliste, mais bien d'un point de vue volontairement marginal. Plus tôt déjà, le statut d'exilé se formulait pour ce personnage dans son incapacité à cartographier : désignant la perte absolue d'un lieu où il se sentît heureux, il évoquait une nostalgie pour un atlas imaginaire, propre à stabiliser ce qui ne peut être qu'évanescant :

Three or four times only in my youth did I glimpse the Joyous Isles, before they were lost to fogs, depressions, cold fronts, ill winds and contrary tides ... I mistook them for adulthood. Assuming

¹ Voir « wazzock » : « *Brit. slang and regional (orig. north.)*. Usu. mildly *deprecativ*e. A stupid or annoying person; an idiot. », in *OED*, www.oed.com, consulté le 25 février 2016.

² On peut noter à propos de ce passage la façon dont la narration pointe la nécessité de ces différences culturelles. Ainsi Cavendish, qui n'a pas perçu l'importance du contexte offert par le match, a encore ici un point de vue colonial, qui confond tout dans une même identité : il ne perçoit pas les tensions productives (et qui, en l'occurrence, les sauveront) à l'œuvre dans la rencontre des différences.

they were a fixed feature in life's voyage, I neglected to record their latitude, their longitude, their approach. Young ruddy fool. What wouldn't I give now for a never-changing map of the ever-constant ineffable ? To possess, as it were, an atlas of clouds. (CA, 389)

L'exil du personnage l'associe ici, pour le lecteur, à d'autres. Il rappelle le deuil de Frobisher, la réflexion de Cavendish étant suscitée par un documentaire sur la bataille où son frère trouva la mort durant la Grande guerre. L'évanouissement des « Joyous Isles », quant à lui, nous renvoie au départ définitif de Zachry, contraint d'abandonner l'archipel où il a toujours vécu. Le lien semble d'autant plus indiqué, malgré l'éloignement temporel et générique, que le passage se loge dans un décrochement par rapport au corps du texte, et vis-à-vis de la tonalité d'ensemble de cette partie. La carte impossible, car jamais établie, abandonne le monde à sa fluidité fuyante, à une fragmentation qui ôte tout espoir de jamais le figer par des coordonnées précises. Elle ne peut se dire qu'à l'irréel – « what I wouldn't give... » – et selon une formulation contradictoire, comme objet sachant représenter et situer de façon stable un ineffable toujours déjà présent – « ever-constant » –, mais inaccessible, impossible à saisir. Ce qui se refuse au personnage, ce n'est ainsi pas tant l'espace lui-même – car selon la métaphore qu'il emploie il est bel et bien embarqué dans le périple qu'est sa vie, qu'il le veuille ou non – que la possession d'un outil permettant d'organiser cet espace et de choisir la direction qu'il prend, de s'appropriier son trajet. La comparaison appelle, toujours sur un mode irréel, l'évocation de l'atlas qui prête son titre au roman : « an atlas of clouds ». Ce dernier apparaît dès lors comme l'objet paradoxal par excellence : cartographie de ce qui est toujours visible, mais aussi irrémédiablement changeant, il présente un projet aussi utopiste que cette géographie des émotions dont Cavendish nous disait le caractère impossible. Cependant là où la carte des Îles joyeuses, comme celle du Tendre, désignait pour nous une représentation allégorique, imaginaire, l'atlas des nuages constitue un objet bien réel – un registre d'images visuelles repéré et couramment utilisé par la communauté scientifique. À la faveur d'un détournement, ce catalogue raisonné se donne une ambition géographique irréalisable – l'atlas des nuages propose une observation systématique de leur structure et de leur altitude, mais ne saurait les situer comme sur une carte. D'un geste, la narration place l'atlas sous rature, le laisse suspendu comme les objets qu'il tâche de saisir, entre imaginaire fictionnel et réalité des pratiques disciplinaires de l'observation.

III. A. 2. c. Atlas malgré (le) tout : contempler les nuées

En renvoyant au dispositif cartographique que l'atlas fut à l'origine, le roman de Mitchell prête à l'atlas des nuages un projet impossible. En cela il invite de lecteur à examiner d'un autre œil sa vocation réelle en tant qu'outil de nomenclature visuelle. Dans son ambition

d'ordonnancement des phénomènes, l'atlas implique de penser, à nouveau, des « vues du ciel » – notamment parce qu'il a pu s'agir pour lui de se saisir d'objets atmosphériques difficilement classables en apparence, des nuages aux flocons en passant par toutes formes de précipitations. L'observation de ces phénomènes semble évoquer au départ un renversement du point de vue aérien : c'est de la terre que tous ces types de météores¹ sont d'abord visibles. Pourtant l'atlas, par son ambition disciplinaire, tâche de produire dans ce cadre même le dispositif structurel d'une position surplombante. Penché sur lui, le météorologue jouirait d'une vision synoptique, rationnelle. En outre, la possibilité technique de voir les nuages du dessus constitue un moment crucial dans l'histoire de leur étude. C'est un point essentiel du contraste entre la première édition de l'atlas international des nuages, publié en 1896, et la révision qui en est entreprise dans les années 1920², et dans sa version de 1975 chaque spécimen est évoqué selon une logique ascendante, la vue du dessus permettant de clore le travail d'observation à mesure qu'on progresse de « view from below » à « view from inside » et « view from above ».

Faire de l'atlas un outil indisciplinaire, cela reviendrait donc pour la fiction contemporaine à repenser en ce sens les vues du ciel qu'il nous offre. Jeanne Haffner, dans son étude des théories de l'espace social, évoquait l'alternative que présentait, surtout après les travaux de Lefebvre, l'idée d'un regard s'exerçant sur un plan horizontal³. Dans le questionnement de l'atlas par la

¹ On renvoie ici à la définition large proposée par l'atlas international des nuages : *Manual on the Observation of Clouds and Other Meteors, International Cloud Atlas*, vol. I, World Meteorological Organization, n°407 (Genève, Suisse, 1975). Dans la section I.1, consacrée à la définition des météores, le manuel précise : « A meteor is a phenomenon observed in the atmosphere or on the surface of the earth, which consists of a suspension, a precipitation, or a deposit of aqueous or non-aqueous liquid or solid particles, or a phenomenon of the nature of an optical or electrical manifestation » (*ibid.*, p. 3). Le reste de la section I propose une classification des météores incluant hydrométéores, lithométéores, photométéores et électrométéores. Les sections suivantes sont consacrées respectivement aux nuages (naturels mais aussi artificiels) et aux météores autres que les nuages.

² En 1921 la Commission internationale pour l'étude des nuages, présidée par Sir Napier Shaw, lance l'entreprise de révision de l'atlas international. Il s'agit notamment de prendre en compte les vues de dessus nouvellement accessibles : « the work of 1896, remarkable as it had been at the time, was evidently not perfect. [In thirty years] meteorology had developed considerably, especially since aviation had become general. When Teisserenc de Bort and Hildebrandsson published the first atlas, the principal problem they had in mind was the general circulation; they considered the clouds above all as aerial floats, capable of revealing upper currents, and were intent upon producing a classification which would make the different types of clouds correspond with heights determined as exactly as possible. [...] Observations from aeroplanes made familiar clouds aspects which were previously unknown, made them known more intimately and more completely; finally, new theories normally based upon the hydrodynamical and thermodynamical interpretation of soundings determined their physical signification and their role in disturbances. These new and very interesting points of view had to be definitely recognised » (Préface à l'édition de 1939, p. 3).

³ Haffner explique que les années 60 voient le statut de la vue aérienne et de l'urbanisme changer. Dans le sillage de l'utilisation de la bombe atomique, de la guerre d'Algérie et des premières vues satellites de la Terre, la vue du dessus est investie de connotations nouvelles : « the view from above assumed new meaning. As the technique itself became more distanced from human life on Earth than ever before and was used in new ways, perceptions of aerial views underwent a radical change [...] the airplane and the satellite now seemed incapable of penetrating social life on the ground. Consequently, the "social space" concept promoted by Lefebvre, Ledrut, and many others, originally inspired by the view from above, now stood only for the view from below » (*The View From Above*, *op. cit.*, p. 5).

fiction, le dispositif optique et idéologique de la vue du ciel est retravaillé plus directement, dans sa verticalité même. En un retournement du génitif, le regard supposé surplombant, classifiant et non situable – car que serait cet au-dessus du ciel, sinon le point abstrait d'où notre monde peut être saisi dans sa totalité ? – est ramené à la terre, et le lecteur rappelé à la posture avec laquelle commence l'atlas : celle d'un personnage renversant la tête en arrière pour contempler le ciel. C'est là une autre pratique indisciplinée du regard qui se dessine, lorsque la vue aérienne se refuse à produire un point de vue détaché, rationnel et totalisant, et ne sert plus une logique de reconnaissance et de classement, mais place le sujet face un spectacle qui le regarde et le dépasse à la fois.

Le motif du nuage, dans ce contexte, est significatif dans la mesure où il présente l'archétype d'un système physique apparemment instable, mais qu'une approche déterministe des sciences supposerait intégralement explicable. Dans un essai intitulé « Of Clouds and Clocks »¹, Karl Popper partait, pour rendre compte des différences entre systèmes épistémologiques, d'une représentation de sens commun qui situerait les structures physiques sur un continuum, des plus aléatoires aux plus prévisibles. Dans ce cadre, si l'horloge représente le sommet de l'ordre et de la régularité, le nuage est, comme un gaz, ce qu'on peut penser de plus instable et volatile². La révolution initiée par les travaux de Newton correspond, selon Popper, à une répudiation de ce modèle de bon sens, dans la conviction nouvelle que l'instabilité supposée de certains systèmes n'était que le fait de notre ignorance³ : « For one of the things which almost everybody thought

¹ Karl R. Popper, « Of Clouds and Clocks », in *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach* (1972, Oxford, Clarendon Press, 1992), p. 206-255. Je dois cette référence à la générosité de Valérie Deshoulières, qui me prodigua son temps et ses conseils avec grande gentillesse lorsque je l'interrogeai à propos de son travail d'Habilitation à Diriger des Recherches, *L'Horloge et le nuage*, revu et publié depuis sous le titre *La gouge et le scalpel* (Paris, Hermann, 2016).

² « My clouds are intended to represent physical systems which, like gases, are highly irregular, disorderly, and more or less unpredictable » (« Of Clouds and Clocks », *op. cit.*, p. 207) Plaçant sur la gauche d'un continuum ce nuage particulièrement perturbé et désordonné, Popper situe à l'autre extrémité un pendule emblématique de ce qu'est un système physique stable : « a very reliable pendulum clock, a precision clock, intended to represent physical systems which are regular, orderly, and highly predictable in their behaviour » (*ibid.*, p. 207). Cette décision s'inspire d'un imaginaire collectif fondé sur une approche de bon sens : certaines choses, par exemple les phénomènes naturels tels que la météorologie, le passage des nuages, sont très difficiles à prédire – on parle des aléas du temps, de son caractère changeant. À l'inverse, on parle d'une « précision d'horloge » pour parler de phénomènes prévisibles avec la plus grande certitude. Entre ces deux extrêmes, on place toutes sortes de phénomènes – les saisons peuvent être changeantes, comme des horloges imprécises, et les animaux, plus imprévisibles que les plantes, seraient plus proches des nuages que des horloges. De façon intéressante, l'horloge est associée au soleil dans son travail de régularité extrême : « Perhaps furthest to the right should be placed the solar system » (*ibid.*, p. 208) : le système solaire fonctionne comme une « horloge » cosmique.

³ « [W]e arranged things not according to their nature, but merely according to our ignorance » (« Of Clouds and Clocks », *op. cit.*, p. 211). Newton n'étudie pas les nuages, mais le mouvement des planètes, les boulets de canon et les marées. Cependant l'effet de la révolution newtonienne selon Popper consiste justement à apporter une explication apparemment précise et sûre à des mouvements jusque là considérés comme relativement désordonnés. L'espoir positiviste inspiré par cette révolution scientifique suggère que si nous examinions assez le mouvement des particules d'eau dans un nuage nous nous rendrions compte que ce dernier fonctionne comme une horloge, ou le système solaire. « Most openminded men, and especially most scientists, thought that in the end it would explain everything, including not only electricity and magnetism, but also clouds, and even living

had been established by the Newtonian revolution was the following staggering proposition : *All clouds are clocks* – even the most cloudy of clouds »¹. Cette assimilation du nuage à une horloge constitue pour Popper le cœur même du principe de déterminisme physique, et le socle d’une conception du savoir opposant terme à terme lumières et obscurantisme : « Thus physical determinism – the doctrine that all clouds are clocks – became the ruling faith among enlightened men; and everybody who did not embrace this new faith was held to be an obscurantist or a reactionary »². Évoquant l’inversion radicale de ce principe après la révolution quantique, Popper entreprend de renvoyer dos à dos ce qu’il présente comme deux démarches absolutistes : d’un côté, une pensée déterministe selon laquelle tout phénomène est entièrement rationalisable et explicable ; de l’autre, des interprétations remplaçant ce principe de détermination par un concept de hasard tout aussi incapable de rendre compte du monde qui nous entoure :

we know that even highly reliable clocks are not really perfect, and [...] this is largely due to factors such as friction – that is to say, to statistical or chance effects. And we also know that our clouds are not perfectly chance-like, since we can often predict the weather quite successfully, at least for short periods.³

Contre ces deux approches extrêmes, il propose une approche propre à appréhender la création et la déconstruction incessante d’équilibres entre systèmes plus ou moins instables – « *intermediate in character between perfect chance and perfect determinism* – something intermediate between perfect clouds and perfect clocks »⁴. Il s’agit pour lui de concevoir non un état prédéfini de chaque structure physique, mais l’évolution de leurs interactions en équilibres et déséquilibres. Contre l’usage du nuage comme emblème de désordre absolu, il envisage une image « malgré tout » – celle d’un système qui échappe au tout ou rien de la détermination ou du hasard, lorsque deux « nuages » s’influencent réciproquement et se contrôlent plus ou moins l’un l’autre.

Reconvoquant, à travers son dispositif nuageux, l’idée d’une structure tensionnelle, Popper fait de cet objet atmosphérique l’instrument d’une nouvelle tension observatrice : l’œil qui se porte sur le nuage n’y verra ni un objet entièrement explicable et appropriable par l’esprit rationnel, ni un pur désordre qui remette en cause toute reconnaissance et toute appréhension. Le nuage permet de sortir de l’impasse totalisante selon laquelle il nous faudrait choisir entre une analyse positiviste et réductionniste des phénomènes, et une posture dans laquelle nous nous

organisms » (*ibid.*, p. 212).

¹ Popper, « Of Clouds and Clocks », *op. cit.*, p. 210.

² *Ibid.*, p. 212.

³ Popper, « Of Clouds and Clocks », *op. cit.*, p. 228-9.

⁴ Pour penser une application de son hypothèse, Popper propose de concevoir un modèle physique simple d’indétermination – en termes métaphoriques, un nuage « très nuageux », contrôlé par un nuage « un peu moins nuageux ». Ce modèle intermédiaire, qui ne soit ni tout à fait horloge ni entièrement nuage – puisque ni déterminisme ni indéterminisme absolu ne sont satisfaisants – est fourni par l’image d’une bulle de savon.

trouvons muets et sidérés face au réel. C'est en ce sens que nous voyons se constituer, dans notre corpus, des atlas malgré tout : des dispositifs qui ne substituent pas à la classification disciplinée de Howard l'opacité totale d'un ciel illisible, mais proposent d'autres regards sur le ciel. Par l'approche qu'il adopte dans son analyse de l'observation scientifiques, Popper rejoint la notion, développée par Didi-Huberman, d'image malgré tout, et engage une compréhension de l'atlas qui se rapproche également de celle de l'historien de l'art. Pour ce dernier, le dispositif d'images visuelles bat en brèche, d'emblée, les ambitions totalisantes des sciences de l'observation : par leur caractère toujours incomplet, impropre, et leur fonctionnement dialectique, les images remettent en cause la possibilité même d'établir un lien stable entre discipline et savoir¹. « Contre toute pureté épistémique, l'atlas introduit dans le savoir la dimension sensible, le divers, le caractère lacunaire de chaque image »². S'il produit un savoir, c'est en bouleversant les cadres d'intelligibilité plutôt qu'en imposant une discipline visuelle. Par la façon dont il met les images en regard, il reconduit le jeu sans fin du montage et de l'imagination. Ne visant pas l'exhaustivité mais la prolifération de liens que l'observation directe, et l'appréhension de connexions obvie, ne sont pas à même de faire apparaître, il produit une « connaissance traversière »³, impertinente et indisciplinée dans la façon dont elle se constitue⁴, et qui tend à manifester la réversibilité de la raison en folie, à compter sur les pouvoirs de la folie là où la raison est vaine.

Examinant le devenir de l'atlas, qu'il rapproche du destin d'Atlas, dans l'entre-deux-guerres, Didi-Huberman demande « [e]n quoi consiste le gai savoir inquiet de ces hommes qui ont lu toutes les sagesses de l'Antiquité mais que la Grande Guerre et la montée des fascismes auront soudain saisi d'effroi⁵ » : « Comment se repose aux modernes, voire aux “postmodernes” que nous sommes, la question des *monstra* et des *astra*⁶ Qu'est-ce qu'une image de la pensée,

¹ Didi-Huberman travaille à partir de cet Atlas très particulier qu'est le *Mnemosyne* d'Aby Warburg. Cependant nonobstant le choix de cet exemple, son épistémologie et sa phénoménologie de l'image font de la structure même de la nomenclature visuelle un instrument de prolifération qui déborde toute logique positive ou rationaliste.

² Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 13.

³ Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 13.

⁴ Pour mettre en question cette disciplinarisation du savoir et l'assimilation qu'elle impose systématiquement au même et au connaissable, Didi-Huberman renvoie au *Gai savoir* (1882-86) de Nietzsche : « Reconnaître le monde, affirme Nietzsche dans ces pages, c'est d'abord s'attacher à le rendre *problématique*. Or il faut, pour cela, disposer les choses de telle façon que leur *étrangeté* surgisse à partir de mises en contact rendues possibles par la décision de franchir les limites catégorielles préexistantes, là où les choses étaient plus calmement “rangées” » (*Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 110).

⁵ Il s'agit ici surtout d'Aby Warburg et de Walter Benjamin.

⁶ Selon Didi-Huberman, la forme poétique de l'atlas warburgien l'inscrit dans cette « époque dont Nietzsche, Freud et Warburg font encore partie, une époque qui ne s'accorde plus unilatéralement aux pouvoirs de la raison, mais s'inquiète sans relâche sur les puissances, nouées ou discordantes, de l'imagination et de la raison, des *monstra* et des *astra*, des ténèbres et des lumières » (*Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 122). L'enjeu de *Mnemosyne* : consiste à permettre, par le dialogue des savoirs discursif et visuel, une confrontation philosophique à l'histoire de la raison et aux monstres qu'elle produit aussi : en ce sens il constitue une entreprise « tendue entre l'exigence des Lumières (*astra*) et la reconnaissance des “monstres” de la raison

qu'est-ce qu'une pensée de l'image à l'époque de ces "orages d'acier" que ne connurent pas encore Kant et Goya, Goethe et Nietzsche ? »¹ Le fardeau d'Atlas, à cette époque, semble plus lourd que jamais : sa souffrance est « celle d'un petit homme désabusé de toute transcendance : un homme contraint d'"organiser son pessimisme" devant l'histoire »², de sorte que loin d'opposer aux « *monstra* de ses songes obscurs » les « *astra* » de la pensée rationnelle, il « constate, désormais, la puissance des monstres au cœur même du pouvoir de la raison, comme l'a suggéré Freud en 1929 dans *Malaise dans la civilisation*, ou comme l'ont développé Theodor Adorno et Marx Horkheimer, au cours de la Seconde Guerre mondiale, dans leur *Dialectique de la raison* »³.

Constituant des atlas malgré tout, malgré le tout, la fiction contemporaine nous invite à monter et remonter ensemble des vues du ciel qui ne se laissent pas saisir par une nomenclature visuelle⁴. Elle nous confronte à des images indisciplinées, qui au lieu de se laisser saisir et classer *retournent* notre regard, en nous présentant une histoire qui nous regarde – une histoire dans laquelle les Lumières de la raison ont, elles aussi, partie liée avec la monstruosité. À nouveau, ici, le nuage joue un rôle visuel particulier : objet tensionnel, il est l'une de ces images qui nous regardent et font en cela œuvre indisciplinaire. Lorsqu'il opposait au nuage conçu comme allégorie d'un hasard pur un système ménageant travail de l'aléatoire et régulation relative, malgré tout, Popper proposait de penser les phénomènes physiques selon un modèle organique. Il rapprochait ainsi le nuage d'un essaim de moucheron⁵. Le nuage, à cet égard, a à voir avec la

(*monstra*) » (*ibid.*, p. 160) – qui pense et montre cette réversibilité potentielle de la raison en folie.

¹ Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, *op. cit.*, p. 166.

² *Ibid.*, p. 166.

³ *Ibid.*

⁴ C'est ce que suggère, notamment, le fait que la taxinomie spécifique sur les nuages n'apparaît quasi jamais dans *Cloud Atlas*. Lors d'une rare occurrence, dans le récit de Frobisher – « Was woken much later, by first spots of rain. Cumulo-nimbi were reaching critical mass » (*CA*, p. 54) – cette précision dans le vocabulaire semble plutôt incongrue. Tout se passe comme si le personnage « était parlé » ici par le reste du roman – en l'occurrence un élément de paratexte, le titre, traité ironiquement et comme s'il s'agissait effectivement de nous faire un catalogue des nuages. L'ensemble de la narration nous parle en fait beaucoup plus de brumes et brouillards, sans plus de précision. Ainsi la description offerte par Frobisher à son arrivée à Bruges, toute en impressions météorologiques, anticipe l'affirmation qui clôt le récit de Zachry, repoussant explicitement toute catégorisation par la forme, la taille ou la couleur : « tho' a cloud's shape not hue nor size don't stay the same it's still a cloud » (*CA*, p. 324).

⁵ « [T]he gnats present us with an excellent picture of the irregular movement of molecules in a gas cloud, or of the minute drops of water in a storm cloud. The cluster does not dissolve or diffuse, but it keeps together fairly well. » (« Of Clocks and Clouds », *op. cit.*, p. 208). Un passage du récit de Sonmi ~451 nous renvoie à la fonction potentiellement indisciplinaire de l'essaim « The breeze was fragrant with pollen and sap; clouds scrolled. Once-genomed moths spun around our heads, electron-like; their wings' logos had mutated over generations into a chance syllabary » (*CA*, 345). La déformation du logo marque l'*inscription* de l'émancipation dans ce système à cheval entre nature et artifice. Les phalènes génétiquement modifiées ne sont coupées ni de la technologie ni du discours : elles ne nous ramènent pas à un utopique état de nature, mais représentent une force d'évolution dans laquelle le hasard (« chance syllabary ») a retrouvé sa place. L'instabilité relative du système, soulignée par le rapprochement avec l'électron, en fait une de ces entités physiques intermédiaires que Popper présente, dans son essai, comme objets plus porteurs pour l'investigation scientifique.

nuée ; son apparition dans l’atlas malgré tout renverse la logique disciplinaire telle que la décrivait Foucault, l’interdiction du regard permettant l’exercice d’un contrôle analytique sur la foule. L’abolition de la foule comme objet indéfinissable, pluriel et malaisément contrôlé, constituait l’un des enjeux du dispositif panoptique : l’isolement de chacun dans sa cellule avait ainsi pour avantage d’« éviter ces masses, compactes, grouillantes, houleuses, qu’on trouvait dans les lieux d’enfermement [...] Chacun à sa place, est bien enfermé dans une cellule d’où il est vu de face par le surveillant; mais les murs latéraux l’empêchent d’entrer en contact avec ses compagnons »¹. Sans échange de regards avec des semblables, pas de copiage, pas d’émeute, pas de rébellion : « La foule, masse compacte, lieu d’échanges multiples, individualités qui se fondent, effet collectif, est abolie au profit d’une collection d’individualités séparées »².

L’atlas des nuages tel qu’il s’élabore dans notre corpus, à commencer par *Cloud Atlas*, fait figure de dispositif indisciplinaire : il convoque sous les yeux des personnages et du lecteur une foule qui, parce qu’elle est notre histoire, *nous regarde*. Dans son essai sur les images malgré tout, Didi-Huberman suggère que « les images ne donnent jamais *tout à voir* ; mieux, elles savent montrer l’absence depuis le *pas-tout à voir* qu’elles nous proposent constamment »³. De sorte que c’est dans leur manque et leur inadéquation qu’elles nous ménagent une place, dans le même temps qu’elles nous regardent et exigent notre existence d’être politique. Les images n’offrent pas de preuve sensible absolue, pas d’assurance épistémique pour l’historien là où la parole ferait défaut : par leur manque à être, elles nous regardent, et redessinent pour nous les contours d’une histoire commune. Or la foule, qui substitue à l’atlas scientifique et à ses rassurantes rationalisations un atlas qui sache penser la nuée, cette foule qui fait apparaître à nos yeux notre responsabilité vis-à-vis d’elle, c’est bel et bien une entité à l’existence visuelle paradoxale, la manifestation d’une absence ni rationalisable ni explicable : celle des disparus de l’histoire, des peuples voués au génocide aux civilisations éteintes.

Lorsqu’ils font des nuages, comme des nuées humaines, des images malgré tout – qui refusent de se laisser analyser et totaliser et nous rappellent que voir implique toujours de se prêter à un regard, les atlas de la fiction nous renvoient à une certaine histoire de ce dispositif visuel disciplinaire. Dans leur étude sur l’épistémologie et l’idéologie de l’atlas, Daston et Galison associent au début du XX^e siècle l’émergence d’une nouvelle vertu épistémique – celle de la formation de l’œil, exercé à reconnaître des schémas de régularité dans les phénomènes représentés – et l’application aux pratiques d’observation d’un paradigme racial. La recherche de

¹ Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 202.

² *Ibid.*, p. 202.

³ Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 156.

catégories selon lesquelles classer les spécimens a partie liée, selon eux, avec l'anthropologie de l'époque et ses inspirations dans le champ de la physiognomonie. Sans que l'analogie entre ces types de démarche scientifique se fasse systématiquement, les rapprochements s'affirment nettement dans l'entre-deux-guerres, la physiognomonie consacrant de plus en de plus son étude des traits de visage à l'identification de traits raciaux :

one can [...] discern a narrowing of physiognomic sight from the 1920s through the early 40s, when it became increasingly described in terms of metaphors of racial recognition (used not just by the far right), in contrast to earlier applications of facial metaphors to everything from global plant distribution to meteorological trends.¹

La lecture de l'atlas présente ainsi des enjeux politiques évidents : elle peut être ramenée, à tout moment, à l'identification de différences entre races, et présente ainsi des implications qui peuvent aller jusqu'à l'eugénisme. C'est ainsi que l'on peut comprendre, dans *Time's Arrow*, la perception du médecin qu'est Tod Friendly, et ce avant même que son affiliation au parti nazi n'ait été révélée :

I don't want to sound too flame-eyed and low-blink-rate about it – and all right, I know I'm a real simp in many areas – but I'd say I was way ahead of Tod on this basic question of human *difference*. Tod has a sensing mechanism which guides his responses to all identifiable subspecies. His feeling tone jolts into specialized attitudes and readinesses : one for Hispanics, one for Asians, one for Arabs, one for Amerindians, one for Blacks, one for Jews. And he has a secondary repertoire of alerted hostility towards pimps, hookers, junkies, the insane, the clubfooted, the hare-lipped, the homosexual male, and the very old. (*TA*, 49-50)

Dans le caractère mécanique d'un regard qui classe d'emblée les « sous-espèces », le politique et les idées et comportements qu'il met en jeu sont masqués par l'apparente scientificité de la perception : les catégories sont « identifiables », les attitudes « spécialisées », comme si cette approche des différences humaines correspondait chez le personnage à une simple (dé)formation professionnelle, l'application d'une discipline « répertoriant » les réactions à associer à une nomenclature raciale. Avec cet aperçu de la pratique par laquelle Tod analyse et classe d'emblée, de façon méthodique, un à un, les individus qui entrent dans son champ de vision, ce sont les catalogues d'images physiognomoniques qui nous reviennent en tête, et l'exercice d'un biopouvoir dans la production de ces images scientifiques destinées à analyser les foules humaines². L'implication de l'éthique dans la perception de l'autre semble d'abord refoulée,

¹ Daston et Galison, *Objectivity*, *op. cit.*, p. 340.

² Voir également Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, à propos des pratiques signalétiques consistant à créer de grands catalogues de faciès, une « police des images » (*op. cit.*, p. 67) : « Les totalitarismes de la race ou de la classe finissent toujours par soumettre l'espèce humaine à une règle de l'aspect humain » (*ibid.*, p. 68). L'enjeu se présentait bien dans *Cloud Atlas*, à la fin du discours de Horrox, avec la référence à Cuvier et la comparaison avec Darwin : avant l'invention de grands fichiers photographiques destinés à identifier les individus d'emblée suspects dans le tissu social, l'échelle des civilisations repose sur un discours naturaliste qui établit et justifie les hiérarchies entre « races » humaines.

chaque réaction gommant par son caractère formel la singularité de l'émotion. Mais cette dimension politique du sensible fait retour : le registre de réactions possibles peine à conserver l'effort d'objectivité que l'on attendrait de l'observation scientifique, puisqu'il suppose une hostilité vis-à-vis d'un autre nécessairement perçu comme une menace (« alerted hostility »). La seconde liste de « caractéristiques » nous fait passer de l'étude de caractères physiques liés à une appartenance ethnique à l'examen de tares physiques et morales : dans la juxtaposition des deux champs de recherche, c'est bien l'idée de corruption qui apparaît, la recherche scientifique se faisant entreprise eugéniste¹. En cela Tod évoque une figure historique de médecin nazi que l'on retrouve à Auschwitz, en la personne d'oncle Pepi² : avant d'étudier les facteurs génétiques de la fente labio-palatine, mentionnée parmi les critères de Tod (« the hare-lipped »), Josef Mengele avait obtenu un diplôme d'anthropologie, et sa thèse de médecine achevée en 1938 fut inscrite auprès de l'Institut de biologie héréditaire et d'hygiène raciale de Francfort³. Dans *Time's Arrow*, l'implication de la recherche scientifique dans le projet nazi d'épuration raciale ne concerne pas seulement les sciences de l'homme : elle convoque également l'étude, ou plutôt l'ignorance, des nuées atmosphériques. C'est ainsi que le narrateur nous renvoie aux travaux de la Société pour la Recherche et l'Enseignement sur l'héritage ancestral⁴ : les théories sur la supériorité des Aryens dépendent d'études météorologiques qui, sous couvert de travailler à des prédictions, prétendent en fait confirmer l'hypothèse d'une exclusivité raciale.

I am told (I think I've got this right): Jews come from monkeys (from *Menschenaffen*), as do Slavs and so on. Germans, on the other hand, have been preserved in ice from the beginning of time in the lost continent of Atlantis. This is good to know. A meteorology division in the *Ahnenerbe* has been looking into it. Officially these scientists are working on long-range weather-predictions; in fact, though, they are seeking to prove the cosmic-ice theory once and for all. (*TA*, 140)

¹ Ailleurs, le narrateur fait de Tod un portrait en parfait arien, guerrier dépourvu de la moindre infirmité physique : « We're nowhere near young enough for the present war [in Vietnam], but when the world war comes – we'll be just right to fight it. We are, after all, a superb physical specimen. Our feet aren't flat. Our vision is clear. We're not club-footed or marxist nuts. We have no consciencious objections or anything of that kind. We're perfect » (*TA*, 59).

² Voir Robert Jay Lifton, « What made this man? Mengele », *op. cit.*, et Helena Kubica, « The Crimes of Josef Mengele », in *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, Yisrael Gutman et Michael Berenbaum, eds., (Bloomington, Indiana University Press, 1994), p. 328-9.

³ Voir Helena Kubica, « The Crimes of Josef Mengele », *op. cit.*, p. 318. Ainsi le travail de médecine de Mengele relevait lui aussi d'une classification des « races » humaines. Lifton fait remarquer que ses recherches en médecine, effectuées dans le cadre de l'Institut de biologie héréditaire et d'hygiène raciale, entrent dans les cadres « scientifiques » de l'époque.

⁴ L'« Ahnenerbe Forschungs und Lehrgemeinschaft », « Société pour la recherche et l'enseignement sur l'héritage ancestral », était un institut de recherches pluridisciplinaire et de propagande nazie fondé en 1933 et rattaché à la SS en 1936. Rassemblant plus de cinquante départements scientifiques et comptant parmi ses membres de nombreux universitaires, l'institut avait pour objet d'études les hauts faits et le patrimoine de la race nordique indo-germanique, et pour outils la recherche archéologique, l'anthropologie raciale et l'histoire culturelle de la « race aryenne ». Son but était de prouver la validité des théories nazies sur la supériorité raciale des Aryens. Voir « Lebensborn et Ahnenerbe », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lebensborn-et-ahnenerbe/>, consulté le 27 février 2016.

Détournant leurs regards du ciel et de son instabilité, les météorologues nazis prétendent prouver la préservation séculaire d'une race nordique ainsi pure de toute interférence avec d'autres. La forme cristalline de l'eau offre ici un emblème de fixité : elle assure la séparation nette d'une race sans mélange, et nie ainsi une histoire qui lie l'humain en tant qu'espèce à d'autres familles de primates, et se construit par la suite sur l'interaction constante de différentes cultures.

Alors que la science se voit ainsi pervertie, mise au service d'une idéologie qui a pour vocation de nier toute commune mesure humaine, de soustraire une race dite supérieure aux aléas de l'histoire, les objets atmosphériques de l'atlas ressurgissent dans le roman pour produire une autre image de l'incommensurable – une image qui n'impose pas la fixité absolue et pure de la glace, mais pense le temps et son rôle dans l'histoire humaine grâce aux motifs de la tempête et de la nuée. Cette imagerie météorologique apparaît d'abord en contrepoint, dans le code assurant Tod de son anonymat aux États-Unis : son correspondant assimile la stabilité de la situation à la clémence du temps qu'il fait. Quoiqu'il ignore la teneur réelle du message, le narrateur formule des doutes propres à éveiller l'attention du lecteur, à la recherche d'une clef permettant de décrypter le mot : « the weather down there in New York, 'although recently unsettled', Kreditor writes, 'is temperate once more!'. I think he's wrong [...] I think it's definitely getting stormy » (*TA*, 68). L'image météorologique défait le cadre rassurant du cliché, de la carte postale sur laquelle parvient le message, dans le même temps qu'elle remet en question la possibilité scientifique d'établir avec certitude la stabilité de ce qui se produit dans le ciel. À ce stade du récit l'annonce de l'orage évoque le cauchemar récurrent de Tod, qui associe l'image visuelle d'une tempête de neige et la tourmente d'âmes disparues : « the dream we have. The figure in the white coat and the black boots. In his wake, a blizzard of wind and sleet, like a storm of human souls » (*TA*, 16)¹. Avec l'objection du narrateur, ce n'est pas seulement l'orage qui fait irruption, mais ces âmes qui refusent de s'absenter, et persistent dans l'inconscient de leur tortionnaire. La comparaison prête à la visibilité de l'image un caractère doublement problématique : au blizzard qui brouille les contours du réel répond l'apparition impossible, et également confuse, d'entités immatérielles. Ainsi l'image elle-même porte la contradiction formulée par le narrateur. Comme ce dernier, elle formule un dissensus qui repose sur l'intervention d'un incommensurable : dans leur tourmente, les âmes sont aussi innombrables que les particules en suspension dans la tempête. Le nuage est à la molécule ce que la foule des disparus est à chaque être assassiné : la

¹ Plus bas la figure du médecin est associée à nouveau aux âmes : « I have to be ready for when Tod makes his lunge for the lightswitch. And then in darkness with a shout that gives a fierce twist to his jaw – we're in it. The enormous figure in the white coat, his black boots straddling many acres. Somewhere down there, between his legs, the queue of souls. I wish I had power, just power enough to avert my eyes. Please, don't show me the babies ... Where does the dream come from? He hasn't done it yet. So the dream must be about what Tod will eventually do » (*TA*, 48).

nuée est une image « malgré tout » en ce qu'elle ne se laisse pas analyser, mais brise le continuum entre l'unité et la multitude. Ainsi loin de prévenir ou empêcher toute réaction, en effaçant l'idée même d'une commune mesure, l'impertinence de l'image nous confronte à une forme d'incommensurabilité qui ne se laisse pas figer, mais résiste à l'endormissement et à l'oubli de l'histoire. À son arrivée au camp d'Auschwitz, le narrateur relève la disproportion inconcevable entre les prisonniers « entrants » au camp – ou la représentation inversée de l'exode qui suivit la destruction des chambres à gaz – et l'immensité du camp :

there weren't enough of them. As in a dream one was harrowed by questions of scale, by impenetrable disparities. In their hundreds, even in their thousands, these stragglers could never fill the gaping universe of the Kat-Zet. Another source, another powerhouse, was desperately needed... (TA, 126)

La mention du rêve nous renvoie discrètement, dans cette première évocation du camp et de son caractère incommensurable, au cauchemar et à la tourmente des âmes ; et de fait, la « source » d'où proviendront les détenus pour peupler cet « univers béant », ce sera bien le nuage suspendu en permanence au-dessus des fours crématoires. Les chiffres s'avèrent impropres à rendre compte de ce monde à part entière qu'ont conçu les nazis. Cependant l'estimation bien trop basse qu'ils offrent, et l'arrondi vague que propose le narrateur, ne sollicitent pas de la part du lecteur une correction, un chiffre plus juste ou rationnel. Le participe présent (« gaping ») le laisse comprendre : jamais ce trou dans le tissu du monde ne sera comblé, puisque pour en approcher le caractère in-compréhensible il faut penser ou imaginer ce qui n'est pas concevable : des millions de vies parties en fumée. La nuée constitue une image limite : elle ne permet pas de rationaliser la disparition dans ce qu'elle a d'inconcevable, mais elle ne nous laisse pas non plus muet, anéanti devant l'histoire. En se portant vers elle, le regard du lecteur fait dissensus par rapport à celui du narrateur. Lorsqu'Odilo Unverdorben perçoit le ciel au-dessus du château d'Hartheim, il y voit suspendus des objets qui rappellent ses crimes tout en imposant une loi du silence :

the evening sky is full of our unmentionable mistakes, hydrocephalic clouds and the wrongly curved palate of the west, and the cinders of our fires. I can see a lock of snow-white human hair drifting upwards, then joining the more elliptical and elemental rhythm of the middle air. (TA, 155)

Les adjectifs font apparaître « malgré tout » ce que le narrateur préférerait taire, à savoir les handicaps et imperfections qui désignèrent les premières victimes des nazis dans le cadre du programme Aktion T4. Dans l'inversion du processus de destruction, cependant, ils sont associés aux formes ultimes, à peine tangibles, sous lesquelles ces individus se présentent avant de renaître : le nuage, les cendres, des mèches de cheveux¹. Au-delà de leur mouvement ascendant,

¹ Voir « I who have no name and no body – I have slipped out from under him and am now scattered above like flakes of ash-blond human hair » (TA, 156). Flottant en l'air, ces cheveux s'associent immédiatement au nuage de cendres – auquel la couleur « ash-blond », ainsi que le participe passé « scattered », nous renvoient de biais.

c'est l'indication de couleur qui associe les cheveux aux nuées couramment répertoriées dans l'atlas : la référence à la neige les assimile à une hydrométéore. Plus tôt, déjà, des flocons étaient explicitement comparés à une nuée humaine, l'hiver offrant, sur le chemin d'Auschwitz, un corollaire concret du cauchemar de Tod, et une clef de lecture rétrospective : « it was snowing on the day we resumed our northward journey. Snowing patiently, for there was much of it on the ground, many snowdrops to be restored like white souls to the heavens » (*TA*, 122)². Au lieu de s'agencer sagement selon une classification scientifique, les particules en suspension signalent un déchaînement des éléments. Remettant en cause la maîtrise de l'instance visualisante et son pouvoir analytique, elles lui imposent une posture vulnérable, le visage ouvert au ciel, offert à l'apparition impossible des millions de vies anéanties dans les camps. Contempler les nuées, c'est contrevenir aux efforts déployés par le narrateur pour représenter le camp comme un monde entièrement rationnel, où le sens prend un caractère absolu ; le geste lui est d'ailleurs impossible, qu'il observe chez les déportés :

Look. There's a thing they do, with their heads. They bend their heads right back until their faces are entirely open to the sky. I've tried it. I try to do it, and I can't. There's this fist of flesh at the base of my neck, which the men don't yet have. [...] There they go, to the day's work, with their heads bent back. I was puzzled at first but now I know why they do it, why they stretch their throats like that. They are looking for the souls of their mothers and their fathers, their women and their children, gathering in the heavens – awaiting human form, and union ... (*TA*, 131)

Dans le mouvement qu'Odilo ne peut effectuer, la vue « du ciel » est subvertie : la nuque renversée en arrière, les premiers témoins de la Shoah rompent avec ce regard analytique et classifiant qui présidait aux « sélections », et a décidé du sort de leurs proches. Pour eux le voir se fait recherche éperdue, malgré l'irréversibilité de la mort, des disparus qui se rassemblent ici pour produire une image une, mais impossible à saisir, toujours changeante – ce qu'indique ici l'usage du participe présent. Le ciel n'offre plus un champ de vision qui se laisserait quadriller, organiser : dans le brouillage du visible et de l'invisible, le mélange impropre de l'immatériel et de la matière sous sa forme la plus désordonnée, il se fait lieu de mémoire, et signale à nos yeux une histoire qui nous regarde.

Ailleurs, comme l'or, les cheveux évoquent une autres figure d'incommensurabilité : celle de tas, d'amoncellements qui suggèrent sans nous laisser le concevoir véritablement le nombre des victimes : « I knew my gold had a sacred efficacy. All those years I amassed it, and polished it with my mind : for the Jews' teeth. [...] Hair for the Jews came courtesy of Filzfabrik A.G. or Roth, near Nuremberg. Freightcars full of it. Freightcar after Freightcar » (*TA*, 130). De telles images fonctionnent bien malgré tout, en ce qu'elles évoquent ces piles de vêtements, chaussures, cheveux, prothèses, lunettes et plombages découvertes par les alliés lors de leur entrée dans les camps d'extermination – qui ne sauraient dire l'ampleur du génocide mais en constituent des traces, des restes qui *nous regardent*. Loin de figer toute pensée, l'expérience de l'incommensurable nous place ici sous le regard de l'histoire.

² L'adjectif « white », appliqué à des âmes, fait à nouveau surgir une forme de visibilité paradoxale : le blanc, par opposition à la transparence, fait apparaître l'âme au moment où elle s'évanouit.

Dans le roman de Mitchell, les vues du ciel contribuent de même à faire de l'atlas éponyme un outil indisciplinaire – qui ne classe pas les nuages selon une certaine typologie, mais place les personnages qui les contemplent sous le regard de l'histoire. La subversion de l'instrument de formation visuelle apparaît d'emblée dans la façon dont il circule d'une section à l'autre, changeant de signification selon les protagonistes qui le convoquent sans jamais correspondre au manuel scientifique que nous connaissons. Pour Luisa il est le titre d'un sextuor composé par Frobisher ; il constitue à Ha-Why l'élément crucial d'un système de croyance fondé sur la métempsychose ; enfin on a vu plus haut l'utopie qu'il représente pour Cavendish. Ainsi le motif lui-même se fait nébuleux : insaisissable et instable dans ses enjeux alors même qu'il trace des lignes de continuité entre différentes époques narratives et historiques. À nouveau cependant, le travail dialectique de l'image est pour partie permis par l'association métaphorique du nuage et de l'âme : c'est en tant qu'ils manifestent le passage nécessaire du temps, et le trajet des âmes entre deux vies, que les nuages regardent Zachry, et avec lui le lecteur. Le lien ne s'impose pas avec l'univocité souvent associée au discours religieux : il est mentionné par le jeune homme en réaction à une conversation avec Meronym, au cours de laquelle il apparaît qu'elle n'est justement pas croyante. Pour Zachry l'idée d'un monde sans âmes migrant d'un corps et d'une vie à l'autre est terrifiante de froideur, et provoque une profession de foi dans laquelle la compassion l'emporte sur l'incompréhension : « Jus' that once I sorried for her. Souls cross the skies o' time, Abbess'd say, like clouds crossin' skies o' the world. Sonmi's the east'n'west, Sonmi's the map an' the edges o' the map an' b'yonder the edges » (CA, 318). La comparaison, attribuée à l'abbesse en discours rapporté, est reprise quelques pages plus loin par le jeune protagoniste. Alors qu'il se voit contraint de quitter à jamais sa terre natale, Zachry lève son regard vers le ciel :

I watched clouds awobbly from the floor o' that kayak. Souls cross ages like clouds cross skies, an' tho' a cloud's shape nor hue nor size don't stay the same it's still a cloud an' so is a soul. Who can say where the cloud's clowed from or who the soul'll be 'morrow? Only Sonmi the east an' the west an' the compass an' the atlas, yay, only the atlas o' clouds. (CA, 324)

Le rapport analogique entre âme et nuage pourrait d'abord sembler contenu par le traitement de l'image : c'est une comparaison qui est chargée de formuler la similitude, l'adverbe « like » attelant le visible et l'invisible tout en les maintenant distincts, séparés. En ce sens, les vestiges d'une science permettant de s'orienter dans le visible – la carte, les points cardinaux, la boussole et l'atlas – n'auraient pris le statut mystique qui leur est prêté que par défaut, parce que leur usage échappe à une population revenue à des formes de connaissances plus « primitives » que celle des Prescients. Bien au contraire, cependant, le discours de Zachry prête au motif du nuage un

pouvoir dé-disciplinaire, qui engage le lecteur non à suspendre son jugement face à un système de croyances qu'il faudrait accepter comme tel, mais à envisager la façon dont l'imaginaire de ce système met en travail un partage rationnel du visible. Dans l'enseignement de l'abbesse une métaphore apparaissait déjà, et faisait du temps un autre « ciel » où se donnait à lire l'itinérance des âmes : « the skies o' time ». Il n'est dès lors plus question d'offrir « du » ciel une approche qui puisse finir d'en rendre compte : c'est ce qui se lit dans l'adoption par Zachry du pluriel « skies », dont l'usage obsolète et précieux contraste avec la tonalité familière de cette langue parlée. Dans les deux évocations, le mouvement des nuages comme la migration des âmes défont les partages clairs du visible et de l'invisible, du concret et de l'immatériel, des sciences des phénomènes et de l'Histoire. La traversée fonctionne comme un rappel de l'indissociabilité de l'espace et du temps, impossibles à considérer séparément comme principes ou cadres d'intelligibilité. Le motif visuel signale l'imbrication de la durée et de ce qui constitue notre première idée de l'espace, à savoir le ciel : les points cardinaux eux-mêmes ne stabilisent pas tant la carte qu'ils ne la vectorisent selon le trajet du soleil en une journée, d'est en ouest.

À cette mise en mouvement du monde par le motif visuel répond l'inscription du temps dans l'image elle-même : « a cloud's shape nor hue nor size don't stay the same ». Le nuage remet en cause la faculté même de « reconnaissance », les critères visuels de forme, de teinte et de taille niant le principe d'identité qui la permettrait. L'atlas fictionnel délie ici et rend à leur éternelle instabilité les nuages capturés par les planches de l'atlas scientifique, et cette impertinence de l'objet atmosphérique trouve son corollaire dans l'impropriété syntaxique de la double négation. Pour autant le regard de Zachry n'inverse pas le rationalisme en irrationalisme, il ne remplace pas une foi absolue dans la connaissance par un plaidoyer obscurantiste : l'évolution constante des nuages, si elle nous condamne à toujours les méconnaître en partie, est une concession faite à la persistance de l'image, linguistique et visuelle – « it's still a cloud ». Lui-même encore, mais impossible à cerner entièrement, le nuage est bien une image malgré tout, un équilibre toujours renégocié entre entropie et conservation. Le temps ne défait pas l'image : en lui prêtant une autre forme visuelle, il fait d'elle le signe d'un passage, d'une impermanence par laquelle il nous faut comprendre à nouveau frais la notion d'identité. Ainsi l'interrogation sur provenance du nuage, « where the cloud clouded from », en appelle une autre sur le devenir de l'âme, « who the soul'll be 'morrow ». Dans l'écologie décrite par Zachry, l'identité humaine n'est pas à concevoir séparément des questions de temps et d'espace : derrière les deux interrogatifs, « where » et « who », couple qui dévie légèrement du « where and when » attendu, la même fluidité temporelle se dessine en fait. La météorologie est ainsi toujours déjà science

humaine : dans un ciel nuageux c'est toute l'Histoire qui se déroule.

L'analogie entre météore et âme se fait d'ailleurs plus étroite au moment où l'identité précaire du nuage s'affirme en dépit de son impermanence. Dans la formulation « [a cloud]'s still a cloud, an' so is a soul », une tension s'établit entre le flottement phonique lié à la proximité entre « so » et « soul » et l'ambivalence syntaxique que produit la construction parallèle. De la même façon que l'identité du nuage à lui-même était formulée malgré tout, la persistance de l'âme hésite entre affirmation du même et nécessité de la différence. La tautologie est d'emblée imparfaite : le sens le plus évident du dernier segment, « a soul is a soul », est troublé, comme en un balbutiement, par la proximité de la formulation : « so is a soul ». Cette instabilité est redoublée par le déplacement métaphorique que permettrait un glissement syntaxique – « a cloud is still a cloud, just as a soul is still... a cloud ». L'impossibilité de dire ou de saisir ce qui est infiniment changeant semble repousser la capacité à tout comprendre vers une figure transcendante, et un outil de visualisation rationnelle : Sonmi, qui a le statut de divinité pour le peuple de Zachry, est identifiée à l'atlas. Mais loin de fermer sur lui-même cet ordre du sens pour mieux l'arracher au commun des mortels, le statut conféré à Sonmi contribue à déstabiliser l'autorité visuelle de l'atlas. Il confirme d'abord le lien métaphorique entre l'âme et le nuage : si elle est désignée ici comme atlas des nuages, Sonmi a surtout pour rôle de guider les esprits défunts vers leur nouvelle vie – c'est ainsi qu'elle a été présentée tout au long de « Sloosha's Crossin' an' ev'rythin' after ». En outre, loin de substituer à une transcendance par la connaissance une forme de domination religieuse, le rapprochement de Sonmi et de l'atlas fait de ce dernier un objet indiscipliné. La divinité de Sonmi, si elle est évidente pour Zachry, est mise sous rature pour le lecteur, qui a lu le début de son histoire dans la section précédente. Entité imparfaitement transcendante, Sonmi renvoie l'atlas cartographique et l'atlas nomenclature à la créature qui leur a donné leur nom, et à ses paradoxes. Ni homme ni dieu, Atlas dispose d'une force inégalée qui le condamne à la servitude. Portant le « tout » du monde sur ses épaules, il nous rappelle sans cesse à cette visualité contradictoire que signalait Alice dans *Gut Symmetries*¹. Si la carte représente l'espace, elle est nécessairement finie, et manifeste ainsi l'inconcevable d'un tout qui comprendrait les limites de la carte même, les espaces qui s'étendent au-delà, et les instruments qui lui donnent son sens de lecture.

Le mouvement continu de la transmigration des nuages implique notre responsabilité vis-à-vis du passé, mais également de l'avenir : l'histoire se déroule dans les deux sens, comme elle le fait dans la structure narrative elle-même – avec Zachry, nous sommes au cœur de la structure

¹ Voir plus haut, « Atlas holding up the world, but what holds up Atlas, as the old conundrum goes? » (GS, 159).

enchâssée : le reste de notre lecture nous fera remonter, chronologiquement, dans le passé. Plus tôt, dans la même section, les innombrables disparus appelaient d'autres images dont l'une en particulier contribue à inscrire les nuages de l'atlas dans une temporalité cyclique : dans l'espace de l'« icônerie », les « icônes », stèles des disparus laissent entendre une rumeur d'océan –

Icon'ry was a spesh holy place an' Sonmi was norm'ly list'nin' there. Watery dark it was inside. Wax'n'teak-oil'n'time was its smell. The icons lived in shelfs from floor to roof, how many there was I cudn't tell, nay, you don't go countin' them like goats, but the gone-lifes outnumber the now-lifes like leafs outnumber trees. [...] An' then we heard a sort o' roaring underneath the silence, made o' mil'yuns o' whisp'rin's like the ocean, only it wasn't the ocean, nay, it was the icons. (CA, 256)

L'atlas des nuages effectue un détour par un domaine également connu pour ses nomenclatures visuelles, et dans une perspective également impertinente : la feuille n'est pas convoquée pour permettre le travail de reconnaissance et de classification cher aux naturalistes. L'image de l'arbre offre à nouveau à l'incommensurable une figure : le décompte n'est pas de mise (« you don't go countin' them »), la notion de nombre intervenant, dans le travail grammatical de dérivation, pour représenter une disproportion. Dans « outnumber », le préfixe « out- » remplace le chiffrage net par un mouvement, un débordement : il rappelle cet écart qui ne peut s'analyser entre l'unité et la multitude, la feuille et le feuillage. Entre les deux, la tension n'est pas gommée par l'usage simple d'un terme collectif, mais au contraire réactivé par un double pluriel impropre, fautif : la paire « lifes » et « leafs », joue à la fois d'une homophonie approximative et d'un écart grammatical qui nous oblige à garder présent à l'esprit, actif, ce décalage persistant entre l'individu et la foule¹. Dans ce contexte le retour à l'élément liquide, quoiqu'il se fasse sur un plan sensoriel différent, produit pour le lecteur une autre de ces images malgré tout : l'océan apparaît comme un compagnon visuel des nuages, la source et le point d'arrivée de leur voyage.

Dans le récit de Sonmi, un même lien visuel se dessine entre les nuées et l'océan. Le découvrant pour la première fois, la clone en offre une description qui à nouveau interroge, par le biais de cette image tensionnelle, la notion d'individualité : « there, in the background, the sky's sediment had sunk to a place where all the woe of the words 'I am' dissolved into blue peace. He said it. 'The ocean' » (CA, 355). L'horizon n'est plus une ligne, mais un lieu transitionnel où se

¹ Le rapprochement de la foule et du feuillage constitue un autre motif récurrent dans le roman, une autre de ces images présentant la nuée comme un objet paradoxal, quantité impliquant un passage insaisissable au qualitatif. Plus tard, Adam voit ainsi les enfants d'un orphelinat s'élever au-dessus de lui comme une nuée d'oiseaux dans des branches d'arbres : « Over the wall is a poor-house for foundlings [...] I hear the children chanting their classes [...] After their studies are done, the children conduct their play in a beguiling babel. Sometimes, the more daring of their number brave the nuns' displeasure by scaling the wall & conduct a grand-tour above the hospice garden by means of the candlenut's obliging branches. If the 'coast is clear', the pioneers beckon their more timid playmates on to this human aviary & white faces, brown faces, kanáka faces, Chinese faces, mulatto faces appear in the arboreal overworld » (CA, 527).

confondent en partie le ciel et la mer, liés qu'ils sont par un mouvement descendant, processus de sédimentation sous le regard de Sonmi : dans ces objets atmosphériques qui viennent se déposer et s'enfoncer dans la mer, le lecteur reconnaît ces mêmes nuages qui constituent le roman en atlas paradoxal¹. Ici la confrontation à une image de l'incommensurable dissout la douleur qui naît de l'expérience individuelle dans son assomption verbale. La contemplation de l'océan, en ce qu'elle suppose une solidarité qui l'emporte sur l'individualité, constitue un moyen d'émancipation visuelle. Le processus de dépersonnalisation qu'elle engage évite aussi bien l'aliénation de l'individu produit pour dire « je suis » et obéir à un ordre autoritaire, que sa fusion extatique avec un tout qui encouragerait une forme d'inaction². Le sentiment océanique n'oppose pas à l'isolement de l'expérience individuelle l'univocité d'une existence où le tout l'emporterait systématiquement : le nom de ce tout lui-même n'appartient pas au vocabulaire de Sonmi, mais doit lui être soufflé par un autre, et l'émotion qu'il suscite ne se laisse décrire qu'à travers l'étrangeté de l'hypallage, figure du décalage.

Comme le nuage, l'océan constitue un ensemble problématique : c'est en tant que tel qu'il sert, dans le roman d'image « malgré tout ». Dans les dernières pages du roman, il apparaît ainsi de façon cruciale, précisément alors qu'Adam élabore une théorie de l'histoire destinée à devenir, pour lui, la maxime d'une action politique. Rappelant sous une autre forme les nuages inclassables de l'atlas éponyme, et confirmant leur caractère à jamais changeant, l'image produit bien alors l'effet indisciplinaire que décrivait Georges Didi-Huberman dans son analyse de *Mnémosyne*. Elle ne bat pas simplement en brèche l'exercice unilatéral de l'autorité par l'atlas en tant qu'outil de savoir visuel : elle montre que cette remise en question implique d'envisager autrement l'histoire, de revendiquer sur elle ce que Mirzoeff appelle un « droit de regard ». Revenant sur les enseignements de son périple, le jeune Californien propose un récit des civilisations humaines qui entre en concurrence directe avec celui du pasteur Horrox :

Scholars discern motions in history and formulate these motions into rules that govern the rises & falls of civilizations. My belief runs contrary, however. To wit: history admits no rules; only outcomes.

What precipitates outcomes? Vicious acts & virtuous acts.

¹ L'expression « the sky's sediment » est extraite de Platon, *The Last Days of Socrates* (Christopher Rowe, éd., Londres, Penguin Classics, 2010) : « You see there are many hollows, all over the earth, and all of different shapes and sizes, into which the water, mist and air have collected, while the earth itself lies pure below the purity of the starry sky, which is what most of those who like to talk about such things call the "ether"; those other things are the sky's sediment, which is always flowing down together into the earth's hollows. As for us, we're quite unaware that we're living in these hollows, and suppose that we're living up on the surface of the earth » (109b-109c).

² Dans *Time's Arrow* également, l'océan semblait regarder le sujet et nous engager à considérer les enjeux de son voyage – inversé, le mouvement d'évasion devenait *retour* – vers l'Europe, mais sur son passé et sur l'histoire : « To begin with the voyage seemed a form of evasive action, a form of flight. The sea glared on with a million eyes, a million witnesses to our getaway » (*TA*, 108).

What precipitates acts? Belief.

Belief is both prize & battlefield, within the mind & in the mind's mirror, the world. (CA, 527-8)

Contre les pratiques d'historiens consistant à analyser les événements comme autant de phénomènes naturels, pour discerner et décrire les lois qui les ordonnent, Adam nous invite à interroger les fondements pragmatiques de l'événement ; la maxime de l'action qui l'a fait advenir. Son objet d'étude ne constitue ainsi pas un système au fonctionnement abstrait, mais relève d'une faculté humaine à se figurer le monde : la croyance ou la conviction sont à envisager en tant qu'elles déterminent les actions individuelles, mais aussi plus largement en tant qu'elles constituent, à l'échelle collective, la catalyse d'un travail de représentation qui est toujours performatif. Ainsi, poursuit-il, le modèle proposé par Horrox produit l'ordre violent et destructeur qu'il prétend seulement constater¹ ; concevant l'anéantissement de l'autre comme seule loi de préservation, il condamne l'espèce humaine, et la variété complexe des cultures qu'elle a produite, à l'auto-destruction². À l'inverse, le refus de considérer pour définitivement acquise la loi du plus fort pourrait produire un tout autre ordre planétaire :

Is this the entropy written within our nature?

If we *believe* that humanity may transcend tooth & claw, if we *believe* divers races & creeds can share this world as peaceably as the orphans share their candlenut tree [...] such a world will come to pass. (CA, 528)

Contre l'idée de lois pré-écrites supposant l'existence d'une nature humaine essentielle, inchangée, contre l'application mécanique à l'histoire humaine des principes formulés à propos de la thermodynamique ou de l'évolution, Adam affirme la capacité des convictions, représentations individuelles et collectives, à nous faire repenser l'histoire et à influencer son cours. Conçue pour son efficacité productive, la mimésis est toujours un travail de visualisation ou de contre-visualisation au sens où l'entend Mirzoeff : elle perpétue l'ordre établi ou en produit un nouveau, et en cela écrit l'histoire du monde, de génération en génération. Prix et champ de bataille à la fois, elle ne décrit ni ne constate, ne présente pas un simple résultat aussi beau soit-il : elle constitue le lieu de l'action, un lieu de conflit au cœur du sujet et dans le monde qu'il contribue à construire. Ainsi le droit de regard, le droit de penser l'histoire, est bien matrice d'une action – d'une possibilité entrevue de changer l'histoire. Pour Adam, ce travail consiste d'abord à envisager un nouveau partage du sensible, et à œuvrer pour lui :

I am not deceived. It is the hardest of worlds to make real. Tortuous advances won over generations can be lost by a single stroke of a myopic president's pen or a vainglorious general's

¹ « If we believe humanity is a ladder of tribes, a colosseum of confrontation, exploitation & bestiality, such a humanity is surely brought into being, & history's Horroxes, Boerhaaves & Gooses shall prevail » (CA, 528).

² « [...] one fine day, a purely predatory world *shall* consume itself. [...] In an individual selfishness uglifies the soul; for the human species, selfishness is extinction. » (CA, 528).

sword.

A life spent shaping a world I *want* Jackson to inherit, not one I *fear* Jackson shall inherit, this strikes me as a life worth the living. Upon my return to San Francisco, I shall pledge myself to the Abolitionist cause, because I owe my life to a self-freed slave & because I must begin somewhere. (CA, 528)

En s'engageant dans le combat pour l'abolition de l'esclavage, le jeune Américain reconnaît sa responsabilité dans un ordre qu'il dénonçait jusque là comme le seul fait des Européens et de leur politiques coloniales. Il adopte une forme de pensée politique et collective, au sein de laquelle il lui est possible de se réinventer. Repartant de la vue d'ensemble proposée par les érudits et les scientifiques, Adam ne lui oppose cependant pas une théorie également évidente ou univoque. Si le droit de regard qu'il revendique permet d'envisager un autre récit, une autre histoire, c'est malgré tout : sa lucidité quant à la difficulté de la tâche est confirmée par la perspective du lecteur, pour qui l'avenir a semblé présenter plus de similarités dans l'exercice autoritaire du pouvoir que d'avancées « tortueuses ». En dernière instance, comme nous l'avons annoncé plus haut, le caractère provisionnel de cette entreprise est manifesté, à nouveau, par l'image tensionnelle de l'océan, à la fois un et multiple. Anticipant les objections de son beau-père à son projet, Adam formule une réponse qui clôt le roman :

'Ride to Tennessee on an ass & convince the red-necks that they are merely white-washed negroes & their negroes are black-washed Whites! Sail to the Old World, tell 'em their imperial slaves' rights are as inalienable as the Queen of Belgium's! [...] Naïve, dreaming Adam. [...] & only as you gasp your dying breath shall you understand, your life amounted to no more than one drop in a limitless ocean!'

Yet what is any ocean but a multitude of drops? (CA, 528-9)

Image malgré tout, revendiquée mais aussi mise en suspens par la formulation restrictive et par l'interrogative, l'océan comme multitude de gouttelettes offre un corollaire visuel aux nuages que l'on a vu parcourir l'ensemble du roman. C'est à ce titre qu'il offre à Adam la possibilité de se porter en faux face au discours de son beau-père. Réaffirmant un partage binaire du visible, ce dernier dénonce comme irréaliste tout projet qui voudrait renverser le système de domination qu'est l'esclavage. Son statut de patriarche conforte sa prétention autoritaire à visualiser seul ce qu'est le monde visible, et ce qu'il peut être : on retrouve là l'un des traits relevés par Mirzoeff pour caractériser l'efficacité disciplinaire de la visualité. L'enjeu central qui se dessine, lorsque la figure de pouvoir invalide l'engagement politique et lui refuse toute utilité, c'est la définition du réalisme. Rêveur, naïf, Adam n'aurait aucune prise sur le réel : être réaliste, c'est concevoir le monde visible selon un partage rationnel qui n'admet pas l'interaction de quantités incommensurables, de l'individu ponctuel et d'une immensité sans limites. C'est convoquer l'image d'un tout pour mieux immobiliser l'individu, écrasé par sa disproportion. La réponse du

protagoniste, que l'alinéa inscrit en regard de l'affirmation autoritaire de son beau-père, convoque à travers la mémoire du lecteur tout une nébuleuse d'images indisciplinées, de nuées atmosphériques et humaines qui ne se laissent pas aisément analyser ou classer. Au moment de rendre le lecteur au monde, elle propose en ce sens une redéfinition du réel et de l'action réaliste¹, selon la logique contre-visuelle analysée par Mirzoeff :

The "realism" of countervisuality is the means by which one tries to make sense of the unreality created by visibility's authority from the slave plantation to fascism and the war on terror that is nonetheless all too real, while at the same time proposing a real alternative. It is by no means a simple or mimetic depiction of lived experience, but one that depicts existing realities and counters them with a different realism. In short, the choice is between continuing to move on and authorizing authority or claiming that there is something to see and democratizing democracy.²

Nous plaçant face à une histoire qui nous regarde, l'atlas fictionnel nous invite à subvertir l'ordre disciplinaire qu'il représente en tant qu'outil de savoir visuel. Par là il réaffirme la nécessité de revendiquer, comme Adam, un droit de regard qui n'accepte pas simplement un ordre politique établi, mais interroge sans relâche la légitimité de l'autorité et travaille ainsi à reconfigurer les partages politiques du visible : à démocratiser la démocratie.

En convoquant pour son lecteur des objets nébuleux qui subvertissent la discipline visuelle de l'atlas, la fiction contemporaine produit des instruments de contre-visualité : elle nous engage à redéfinir les critères de ce qui est « réel » et « réaliste » pour opposer à la tentation autocratique du pouvoir une résistance constante. Elle rappelle en ce sens que nos outils de savoir visuel s'inscrivent toujours dans un champ politique : voir pour connaître, c'est d'emblée chercher sa place dans des rapports de pouvoir. Défaire l'atlas, si l'on repart de la tradition anthropologique avec laquelle Daston et Galison associent son fonctionnement dans la première moitié du XX^e siècle, ce serait ainsi déposer l'autorité telle qu'elle s'exerce dans une logique coloniale, de classification et de domination raciale et nationale. En nous invitant à contempler les nuées de leurs atlas « malgré tout », c'est ainsi l'altérité que nos romans s'efforcent de penser autrement que par l'analyse, l'ordonnancement et l'assimilation (ou le rejet) d'un peuple par un autre. C'est là ce que suggère, notamment, le passage qui précède immédiatement, dans *Cloud Atlas*, la découverte fortuite par Adam d'un sanctuaire Moriori. Parti se promener dans l'île, le jeune homme gravit une montagne mais se voit refuser la supériorité symbolique et la maîtrise visuelle que sa position surplombante devait promettre : « The opaque mists that haunt these isles (the aboriginal name 'Rēkohu', Mr D'Arnoq informs us, signifies 'Sun of Mists') had descended as I ascended, so my cherished panorama was naught but tree-tops disappearing into drizzle »

¹ Inversant le sens implicite de l'expression « drop in the ocean », elle propose également la révision d'un cliché.

² Mirzoeff, *The Right to Look*, op. cit., p. 5.

(CA, 19). Adam espérait faire de la vue un panorama, et maîtriser ainsi le paysage à toutes ses échelles de visualité : ce dispositif visuel pour lequel il affirme une préférence marquée combine a priori l'extension d'un large champ et la minutie des détails inscrits dans ce champ¹. Ici cependant à nouveau, un objet atmosphérique nébuleux empêche cette appropriation de l'espace étranger par cette saisie visuelle complète, à la fois synthétique et analytique. Par son mouvement et la logique visuelle qu'elle impose, la brume contredit un imaginaire métaphorique très présent dans le discours de ce chrétien fervent qu'est Adam : l'ascension n'amène ni triomphe ni lumière déchirant une bonne fois pour toutes les ténèbres. Par sa présence constante et ontologiquement problématique – il hante l'île –, le brouillard implique de penser la lumière autrement : dans l'œil, dans la langue et dans l'imaginaire de l'autre. C'est lui qui fait entrer dans le récit d'Adam, et dans notre lecture, le nom indigène des Chathams, dont la graphie même apparaît sous l'œil occidental dans toute son étrangeté. Plus qu'un simple signifiant graphique de l'autre, cependant, le nom de Rēkohu est outil de défamiliarisation dans la mesure où son explicitation même nous confronte à une combinaison visuelle oxymorique. Offerte en guise d'explication et relayée comme telle par Adam, la traduction ne fait que confirmer le pouvoir des brumes indisciplinées qui hantent l'archipel. Le génitif qu'elle suggère est contradictoire, puisqu'il implique une solidarité entre deux entités que l'on oppose couramment : le soleil dissipe le brouillard ou est caché par lui, mais l'idée qu'il puisse l'engendrer ou en naître contredit l'expérience ordinaire. Sans se conformer à la compréhension d'Adam ou du lecteur, la lumière et l'astre ne sont pas pour autant niés : au contraire, leur présence paradoxale nous lance vers de nouvelles formes d'appréhension, non panoramiques, face au peu qui se donne à voir. Se déroband, la vue d'ensemble laisse place à la mise en avant du mot dans sa matérialité visuelle et sonore – c'est en l'absence du panorama que l'on remarque les jeux d'assonances et d'échos visuels en [o] et [t], et [d] et [i], dans la progression heurtée de « naught but tree-tops », et l'évanescence sifflante et liquide de « disappearing into drizzle ».

Ainsi le pouvoir indisciplinaire d'images et dispositifs visuels, susceptibles de subvertir cette logique coloniale de classification et d'assimilation des individus, a partie liée avec un traitement paradoxal de la représentation, aux images limites auxquelles ce traitement nous confronte, et aux effets que peuvent avoir sur nous ces formes visuelles « malgré tout ». L'œil perdu dans les nuages ou dans la brume, nous pourrions bien nous voir, comme Adam, déposés de notre posture de colon (ou assimilé), et pris à témoin par ces autres qui, refusant de se laisser

¹ Sur la technologie des panoramas et leur fonction totalisante, voir Silvia Bordini, « Sans frontières. La peinture des Panoramas entre vision et participation », in Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese, *Les Arts de l'hallucination* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page Ouverte », 2001), p. 73-86.

assimiler, revendiquent un droit de regard.

III. B. 'Looking back' : du droit de retourner le regard

Dans l'univers d'aliénation visuelle et de conditionnement disciplinaire où elle vit avant son « ascension », Sonmi ~451 raconte comment elle découvrit dans une autre clone une initiatrice, puis une compagne de résistance. Son évocation de Yoona~939 insiste sur sa singularité, pour évoquer l'amitié particulière qui en vint à les unir, mais souligne surtout le fait que cette singularité subvertit l'ordre visuel imposé chez Papa Song. C'est en effet l'existence optique des clones qui est ici mise en jeu, et la part qu'elles ont dans l'espace visible très limité qui est le leur. Sonmi nous le rappelle plus tard : en tant que non-citoyennes, ses semblables et elle font partie du décor – elles sont toujours visibles, mais jamais incluses dans un lien visuel réciproque. C'est ainsi que le premier geste étonnant de Hae-Joo consiste à la regarder : « Hae-Joo next did an unusual action: he looked at me [...] Purebloods always see us but rarely look at us » (CA, 219). Dans l'opposition entre « see » et « look » se dessinent le principe fondamental de l'asservissement des clones et, par contraste, le moyen de leur possible émancipation : ne pas se contenter de voir Sonmi, mais la regarder, c'est lui donner l'occasion de retourner le regard, d'exercer à son tour un « droit de regard ». Le choc de cette réciprocité offerte à Sonmi évoque rétrospectivement l'indiscipline visuelle de Yoona, et le lien qu'elle lui a permis de forger avec la protagoniste. En la décrivant, cette dernière insistait en particulier sur la qualité de son regard : « She was not aloof, but watchful; her ivory eyes were not sullen, but eloquent. Her inner character had colors that attracted me; she reciprocated my desire for friendship » (CA, 190). Par leur animation, les yeux de Yoona invitent un lien réciproque, un aller-retour visuel qui implique d'emblée un échange, expressif – le regard est éloquent –, et affectif – dans le regard, un désir mutuel se laisse entendre. Un tel usage de l'œil comme moyen de communication est *a priori* interdit aux clones, tout comme le lien éthique qu'il permet d'établir, dans la mesure où il impliquerait d'accorder à ces derniers des facultés émotives et expressives proprement humaines. Sonmi rappelle plus tard à l'archiviste la hâte des « sang-pur » à interpréter l'inexpressivité apparente des clones comme une preuve de leur incapacité à ressentir la moindre émotion : « We fabricants lack the means and the rights to xpress emotion, but the notion we cannot xperience it is a widespread myth » (CA, 219). Le refus généralisé de prendre en compte le regard des clones conforte en ce sens un ordre social et légal qui nie leur qualité de personnes et légitime leur asservissement.

Analysant cet effet de psychologie collective, Sonmi établit une analogie qui nous renvoie, à nouveau, à des objets atmosphériques connus pour avoir constitué un défi particulier à la nomenclature de l'atlas¹ :

To enslave an individual distresses the conscience, but to enslave a clone is merely like owning the latest mass-produced six-wheeled ford. In fact, all fabricants, even same-stem fabricants, are singular as snow-flakes. Pureblood naked eyes cannot discern those differences, but they exist. (CA, 191)

Si les maîtres des clones peuvent sans remords plier ces derniers à leur pouvoir absolu, c'est que l'observation qu'ils en font confirme leur non-individualité, et justifie ainsi de les considérer comme des objets – classables et interchangeable selon les critères que fournissent leur code barre et leur numéro de série – 939, 451... Lorsque Sonmi affirme, au-delà de cette appréhension simpliste et utilitariste, la singularité absolue de chaque individu, c'est à nouveau en comparant les clones avec des objets atmosphériques singuliers dans leur apparition cristalline, mais dont la manifestation météorologique est nébuleuse. Assemblées pour former une structure physique unique, les particules aqueuses du flocon de neige mettent en tension cette unité et le nom collectif sous lequel elle est subsumée : comme l'océan, la neige est faite d'une infinité de gouttelettes. Réaffirmant cette tension, Sonmi critique la superficialité d'un regard qui, sur des critères raciaux, tendrait à catégoriser les clones comme de simples objets de consommation. Elle revendique pour les clones un droit de regard qui leur donnerait une existence individuelle, mais aussi d'emblée collective : parce qu'il les élèverait au rang de personnes juridiques, de citoyens et citoyennes à part entière, et parce qu'il leur permettrait d'élaborer avec leurs semblables des liens éthiques similaires à l'amitié qui unit Yoona et Sonmi. Contre une logique visuelle disciplinaire, la pratique d'un droit de regard ouvre de nouvelles voies de subjectivation – qui ne promeuvent pas d'abord l'affirmation du sujet unique et individuel, mais conçoivent son élaboration dans l'économie politique et éthique de regards échangés.

Explorant ces moments où les objets de l'atlas ne se laissent plus simplement classer, mais prétendent à leur tour renvoyer un regard, les romans de notre corpus mettent en jeu un acte politico-sensoriel dont on a vu qu'il associait réciprocité et rétrospection. Renvoyer le regard de celui qui le contemple, pour le clone asservi ou la nuée indisciplinée, c'est mettre ce dernier à la fois sous son œil et sous l'œil de l'histoire. Lorsqu'il évoque pour réponse et résistance aux régimes de visualité la revendication d'un droit de regard, Mirzoeff définit bien ce dernier sous

¹ Dans *Objectivity* (op. cit.), Daston et Galison rappellent certains débats houleux associés à l'étude du flocon : à mesure qu'évoluaient les techniques de captation, des images commencèrent à être produites qui témoignaient de la singularité et de l'irrégularité relative de chaque structure cristalline. À la recherche d'une nouvelle fidélité à la nature, ces images allaient à l'encontre d'une idée jusque là admise, et confirmée par la pratique du dessin scientifique, selon laquelle les flocons constituaient justement des modèles de symétrie parfaite. Voir p. 151 sq.

ces deux auspices. Subvertir l'autorité, c'est retourner le regard vers elle, à la fois pour défaire l'exclusivité visuelle qu'elle prétendait s'arroger et pour proposer dans le même moment une nouvelle façon de penser l'histoire, un récit élaboré depuis un autre point de vue, non autoritaire et non majoritaire. Relevant un écho entre l'interdit prononcé contre le regard des noirs selon le code de Jim Crow, et le châtement infligé aux détenus d'Abu Grahb pour avoir soutenu le regard de leurs gardiens, Mirzoeff trace la généalogie d'un geste impertinent, l'« eyeballing », dont la répression propose une autre continuité historique que celle présentée par les récits officiels¹. Le travail indiscipliné de ce regard rétrospectif est également au cœur de la phénoménologie visuelle que Didi-Huberman explore dans son analyse de l'Atlas *Mnémosyne*. Jamais figées dans une nomenclature définitive, les images de cet atlas malgré tout viennent chercher l'œil du lecteur, pour mieux lui soumettre la reconfiguration perpétuelle de ce récit sous le regard duquel il doit envisager sa condition de contemporain. Elles le regardent dans le même temps qu'elles l'invitent à effectuer un remontage permanent de l'histoire.

Il nous faut donc examiner des lieux textuels dans lesquels les personnages et le lecteur sont amenés à voir ce qu'ils n'étaient pas censés voir, à regarder là où l'ordre disciplinaire tendrait à faire d'eux les objets aveugles d'une surveillance constante. Il s'agit d'appréhender la façon dont certains dispositifs visuels, en supposant ce retour que la langue anglaise désigne par l'expression « looking back », invitent les personnages à contempler les visages qui les regardent et à inventer, à travers ce geste, d'autres espaces communs dans le sensible, d'autres façons de considérer l'histoire que nous avons en partage².

III. B. 1. Regards colonisés, regards émancipés

L'interdiction du regard, telle qu'elle pèse sur les individus pris dans un appareil de visualité disciplinaire, s'inscrit pour Mirzoeff dans une généalogie historique qui voit le déploiement et la réinvention, à différentes époques, de systèmes de servitude. Reposant sur un même principe, qui consiste à dénier à l'esclave son statut de personne juridique et politique, les modèles de visualité assurent leur conservation en privant la population asservie de tout droit de regard. Mirzoeff nous rappelle ainsi la pratique des Scythes consistant à aveugler leurs esclaves³.

¹ Voir Mirzoeff, *The Right to Look, op. cit.*, p. 8. On a rappelé dans l'introduction de cette partie, « Mort de la raison optique, survivances des lumières », la façon dont Jonathan Crary définit le globe oculaire, « eyeball », comme lieu de pouvoir dans son ouvrage *24/7 (op. cit.)*.

² La démarche de Didi-Huberman rejoint en cela celle de Mirzoeff lorsque ce dernier fait le projet d'élaborer une généalogie des complexes de visualité. Voir *The Right to Look, op. cit.*, p. xiv, puis p. 4.

³ Cavaliers nomades, ils s'assuraient ainsi selon les historiens que les esclaves ne puissent pas s'enfuir. Pour Mirzoeff, il y a là clairement une pratique consistant à retirer tout droit de regard, à empêcher qu'un esclave puisse recouvrer son statut de personne.

Pour lui, l'institution de l'esclavage aux Antilles répondait à la même logique : faute de pouvoir priver la main d'œuvre de leurs yeux, nécessaires à l'accomplissement de leur tâche, le règlement de la plantation prétendait gouverner l'imagination même des esclaves – de sorte qu'en Jamaïque il leur était interdit ne serait-ce que d'envisager la mort d'un blanc¹. On l'a vu plus haut, avec les réglementations sur le regard direct (« eyeballing ») : cette tendance de l'autorité à priver ceux sur qui elle s'exerce de tout droit de regard se prolonge au-delà de modèles de servitude pure, pour sous-tendre notamment des régimes d'organisation spatiale fonctionnant selon un impératif de ségrégation². C'est en ce sens que Mirzoeff présente la résistance contrevisuelle : « [counter-visibility] claims autonomy from [...] authority, refuses to be segregated, and spontaneously invents new forms »³.

Ainsi les complexes de visualité, s'ils ne se déploient pas pour la plupart dans le cadre d'un esclavage légal et systémique, ont pourtant pour fonds commun le souvenir de la plantation et de la façon dont cette dernière organise la disparition de l'esclave comme personne visuelle, sous la surveillance attentive de son superviseur. De fait tout complexe de visualité repose, selon Mirzoeff, sur l'existence d'une classe servile et privée à ce titre de son droit de regard⁴. C'est ici que s'affirme avec le plus de netteté la filiation entre sa réflexion et celle de Jacques Rancière⁵. Ce dernier, lorsqu'il définit le « partage du sensible » comme « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives »⁶, prend pour référence l'organisation de la République platonicienne selon cette double logique, d'un « commun partagé » et de « parts exclusives »⁷, et souligne le lien qui associe ce processus de répartition à la question du travail. Pour les citoyens qui *ont part* au gouvernement, le partage des temps, des espaces et des formes d'activités détermine la participation au commun. Mais une distinction précède cette distribution des tâches

¹ « [L]egal authority now policed even [the slaves'] imagination, knowing that their labor required looking. For example, in the British colony of Jamaica the enslaved were forbidden even to “imagine the death of any white Person” ». Mirzoeff, *The Right to Look*, op. cit., p. 8.

² Au XX^e siècle ainsi, l'anxiété consistant à craindre qu'un esclave, osant imaginer la mort d'un blanc, ne passe à l'acte, se transporte dans les métropoles. Aux États-Unis, un simple regard vers une personne blanche, surtout une femme ou une figure d'autorité, est désigné comme « reckless eyeballing » et interdit aux personnes de couleur par la législation Jim Crow. « Such looking was held to be both violent and sexualised in and of itself » (*Ibid.*, p. 8).

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ C'est là ce qui explique que le droit de regard soit *d'abord* une remise en question du droit de propriété en tant qu'il s'étendrait à un individu : « The “right” in the right to look contests first the “right” to property in another person by insisting on the irreducible autonomy of all citizens » (*Ibid.*, p. 24).

⁵ Pour avancer une définition de la contre-visualité, Mirzoeff cite Rancière : « Countervisuality proper is the claim for the right to look. It is the dissensus with visibility, meaning “a dispute over what is visible as an element of a situation, over which visible elements belong to what is common, over the capacity of subjects to designate this common and argue for it” » (*Ibid.*, p. 24. La citation de Rancière est tirée d'un texte intitulé, en traduction, « Introducing Dissensus », p. 6).

⁶ Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 12.

⁷ *Ibid.*

et des places : celle qui sépare ceux qui pourront participer de ceux qui ne le pourront pas. Dans le modèle platonicien, ainsi, les artisans n'ont pas de temps à consacrer à la vie publique : leur travail est trop pressant¹. Ainsi, fondamentalement, « [l]e partage du sensible fait voir qui *peut avoir part au commun* en fonction de ce qu'il fait et du lieu où il est. Avoir telle occupation en tel type de lieu définit des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc »². Rapportée au cadre de l'analyse offerte par Mirzoeff, la terminologie de Rancière désigne les agents de contre-visualité, ces individus subjugués qui remettent en cause l'autorité, comme des « sans part ». Le personnage de Sonmi, tout comme les esclaves et ouvriers asservis auxquels s'intéresse *The Right To Look*, sont de ceux à qui le statut de citoyen est dénié parce qu'ils ont pour seule fonction de travailler, simples rouages dans une machine sociale et historique sur laquelle on leur refuse tout droit de regard. Perdante systématique du partage des tâches et du partage du sensible, la classe servile est à la fois aveugle et invisible. Invisible, parce que sa présence n'a pas à être prise en compte pour administrer la Cité – on la voit mais on ne la regarde pas. Aveugle, parce que si elle s'aventurait à lever les yeux de ce qui est strictement nécessaire à sa tâche, elle s'entendrait rappeler à l'ordre selon l'expression autoritaire par excellence : « Circulez, y'a rien à voir ».

Rancière le précise bien : le partage détermine à la fois notre accès sensible à l'espace commun et la possibilité d'être, à son tour, visible et ainsi doué de parole. À nouveau, l'exercice d'un pouvoir visuel disciplinaire procède de l'effacement du rapport dialectique mis en avant par Foucault dans *Surveiller et punir*, et en vertu duquel voir c'est aussi être vu³. En ce sens, on ne peut étudier les gestes par lesquels les exclus de l'espace politique revendiquent un droit de regard sans s'intéresser à l'exposition qui va de pair avec ce droit de regard. La réflexion de Georges Didi-Huberman est à nouveau propre à nous éclairer ici, puisque son ouvrage *Peuples exposés, peuples figurants*⁴ propose précisément une réflexion sur le devenir visuel des peuples, et sur la façon dont ils apparaissent dans l'espace politique⁵. Problématique lorsqu'on envisage,

¹ Nul besoin dans ce cadre de faire mention des esclaves et des femmes, qui n'ont pas le statut de citoyens, et incarnent ainsi une main d'œuvre occultée par le fonctionnement de la Cité, jamais envisagée dans le partage du politique.

² Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 13. Je souligne.

³ Nous l'avons rappelé plus haut : pour Foucault l'ordre disciplinaire du panoptique se fonde sur la dissolution du mouvement réciproque supposé par l'exercice même du regard. Ainsi le panoptique est décrit comme « une machine à dissocier le couple voir-être vu » (*Surveiller et punir*, op. cit., p. 203).

⁴ Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants* (Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2012).

⁵ Les conditions dans lesquelles les mouvements collectifs ou « assemblées » émergent en tant que sujets dans l'espace politique sont aussi au cœur de l'essai de Judith Butler, *Notes Towards a Performative Theory of Assembly* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2015). L'auteur y étudie la façon dont ces formes de performativité collectives se développent, notamment pour dénoncer les conditions d'existence précaires auxquelles l'ordre économique et politique dominant réduit une partie de l'humanité.

comme le fait l'historien de l'art, la condition de ceux qui sont « exposés à disparaître », la notion d'exposition semble particulièrement à même de formuler à la fois le risque et l'espoir que constitue, pour un peuple, la représentation. Parce qu'elle implique cette double valence du regard – être exposé c'est être vu mais c'est aussi être à découvert et pouvoir retourner le regard –, et parce qu'elle présente par son ambivalence une alternative au choix binaire consistant à être soumis à un regard aliénant ou à s'y soustraire entièrement, l'exposition laisse ouverte la possibilité de rechercher de meilleurs partages du visible, des manières plus justes de faire apparaître l'autre et de le contempler. Elle laisse envisager des configurations sensibles dans lesquelles des formes de subjectivation s'inventeraient dans et par la transgression des lignes de couleurs, dans l'effacement indiscipliné des séparations entre ceux qui ont part à la vie politique et ceux qui en sont exclus.

III. B. 1. a. Les sans part

Si la fiction contemporaine nous invite à envisager de nouveaux partages, indisciplinés, du visible, c'est d'abord dans la mesure où elle manifeste à nos yeux les effets de marginalisation à l'œuvre dans l'organisation et la distribution des places dans l'espace sensible. S'esquisse ainsi, d'une section à l'autre de *Cloud Atlas*, une politique de l'exposition qui trace des lignes de continuité entre différentes formes de ségrégation socio-spatiales, différentes pratiques tendant à faire disparaître et à aveugler ceux qui ne doivent pas avoir part à la vie politique.

Par le conditionnement visuel extrême dans lequel est vécue leur existence, les clones de « An Orison of Sonmi ~451 » sont les « sans part » par excellence. Enfermés dans l'espace où ils travailleront douze ans avant d'être recyclés, sans jamais avoir accès au monde extérieur, ils représentent ces non-citoyens dont le travail constitue la seule raison d'être, et qui n'ont « rien à voir » dans l'espace public où se négocie le droit pour chacun d'apparaître et de voir en retour. Yoona formule explicitement le caractère privatif et exclusif de cette organisation spatiale, lorsqu'elle explique à Sonmi : « Purebloods force us to work trapped underground [...] so they can enjoy the beautiful places on the surface without sharing them » (CA, 198). Ici le partage du sensible se fait bien selon la distinction préalable pointée par Rancière : les clones n'ont pas part au monde, au sens où on leur refuse à la fois la beauté qu'il a à offrir, et la similitude de statut qu'il supposerait entre eux et les sang-purs, s'ils étaient amenés à s'y côtoyer. L'invisibilité juridique, politique et humaine de ces créatures, exposées aux regards distraits de clients qui ne les différencient pas plus que des produits fabriqués en série, offre pour le lecteur un écho particulier aux conditions de vie et de visibilité réservées aux patients d'Aurora House – ses

propres contemporains¹. De façon plus évidente encore cependant, dans la mesure où elle repose sur un certain partage socio-économique de l'espace, elle évoque la perception par Luisa de l'aire urbaine de Buenas Yervas. Partie en voiture à la recherche d'une adresse où elle pense que Sixsmith a déposé son rapport, la jeune femme constate à quel point la ville est traversée de frontières socio-économiques et culturelles, visuellement manifestées par les lignes de couleurs qui semblent doubler et souligner le plan rationnel en rues et avenues : « After 13th Street the city loses its moneyed Pacific character. [...] The neighborhood could be from any manufacturing zone in any rust-belt. Bums doze on benches, weeds crack the sidewalk, skins get darker block by block, flysheets cover barricaded doors » (CA, 436). Dans cet espace non officiellement ségrégué, le départ est si naturel que la protagoniste n'a jamais été amenée à traverser ces quartiers : « Luisa has never even driven through this district and feels unsettled by the unknowability of cities » (CA, 436). L'hypothèse qui se présente à elle, selon laquelle Sixsmith aurait voulu cacher le rapport, puis dissimuler la cachette elle-même², souligne la corrélation entre l'obscurité de ces quartiers invisibles depuis les espaces aisés du centre-ville, et l'origine visiblement marquée de leurs populations de « couleur ». Dans l'univers de Sonmi, cette hiérarchisation de l'espace urbain n'est pas perçue, comme c'est le cas en 1975 pour Luisa, comme la trahison d'un idéal démocratique. La clone formule explicitement, et avec une lucidité qui se rappellera à nous lorsque nous accompagnerons la journaliste dans sa quête, la stratégie consistant à faire des marges urbaines un exemple dissuasif : « Huamdonggil is viewed as a chemical toilet where unwanted human waste disintegrates, discreetly; yet not quite invisibly. *Untermensch* slums motivate downstrata consumers by showing them what befalls those who fail to spend and work like good citizens » (CA, 332). Se dessinent les principes d'une politique de l'exposition : parfaitement maîtrisée par les pouvoirs centraux, la visibilité relative du bidonville exerce une

¹ Ayant enfin saisi qu'il ne sera pas autorisé à quitter la maison de retraite, Cavendish offre de sa chambre un rapide aperçu : « I inspected my cell. Door, locked from the outside, no keyhole. Window that opened only six inches. [...] 'En-suite' bathroom : soap, shampoo, flannel, ratty towel, no window. Picture of cottage captioned : *A House is Made by Hands, but a Home is Made by Hearts* » (CA, 180). De l'enfermement à l'étrécissement de la fenêtre, qui n'offre aucune vue sur le monde extérieur, la « prison » dans laquelle les personnages âgées sont priées de finir leurs jours à l'abri des regards n'est pas si éloignée de celle où l'on maintient les clones. Les fresques criardes de ce dernier, et l'enjouement artificiel inculqué aux clones rappellent d'ailleurs le tableau kitsch et la formule convenue censées remplacer à la maison de retraite la familiarité réelle d'un foyer auquel les résidents ont été arrachés. Cavendish insiste de façon répétée sur l'invisibilité et la cécité à laquelle les personnages âgées se trouvent condamnées – ceci jusque dans le moment où il subvertit ce motif après leur évasion, rebaptisant les quatre évadés d'Aurora House en référence à la comptine : « we four blind mice » (402). Si le vers suivant de la ritournelle nous rappelle qu'ils ont réussi à échapper à leurs geôliers (« see how they run »), la suite n'en conserve pas moins une dimension inquiétante – les trois souris aveugles, pour avoir tourmenté la fermière en lui tournant autour, ont la queue tranchée. Si leur condition de « sans part » rapproche les clones de Nea So Copros et les personnes âgées de Aurora House, cependant, elle semble procéder de différents critères d'inégitimité. Là où les clones, esclaves, sont le refoulé de sociétés éclairées et confiantes dans leur progrès, les personnes âgées incarnent, par leur fragilité et leur vulnérabilité physiques, le refoulé de ces sociétés en tant qu'organismes. À ce titre ils trouveront ainsi leur place dans le chapitre 4 de notre travail.

² « Was Sixsmith's logic to hide his report and then hide the hiding-place? » (CA, 436).

fonction régulatrice. Elle constitue un appareil de visualité disciplinaire pour les citoyens, maintenus dans un état de terreur permanent face à ce qui pourrait être leur châtement, mais assez séparés de Huamdonggil pour ne pas risquer de reconnaître ses habitants comme leurs semblables.

Privés d'une place dans un ordre politique, les sans part sont condamnés à l'obscurité : c'est à leur détriment que s'exerce l'exclusivité visuelle identifiée par Mirzoeff comme l'un des mécanismes fondateurs de l'autorité. Cette exclusion n'affecte cependant pas simplement leur faculté à voir et à se laisser voir : leur sont confisqués, avec le droit de percevoir, celui de représenter, de visualiser, et la liberté d'imprimer au regard ce mouvement de retour qui permet réciprocité et rétrospection. Faute d'avoir part au visible, ils sont linguistiquement marginaux et exclus de ces tâches de représentation collective que constituent la mémoire et l'histoire. Dès les premiers moments où la narration touche à l'histoire coloniale, elle insiste sur le désavantage linguistique où se trouvent les populations indigènes. Si les Morioris sont d'avance condamnés à la subjugation et à l'extinction, victimes d'une forme de colonisation au carré – ce sont les Maoris, eux-mêmes colonisés par les Européens, qui s'emparent de leurs terres et les asservissent¹ –, c'est notamment parce que le mot même leur manque, à partir duquel le partage est fait entre eux et leurs oppresseurs : « That the terraqueous globe held other lands, trod by other feet, the Moriori dreamt not. Indeed, their language lacks a word for 'Race' & 'Moriori' means, simply, 'people' » (CA, 11). Vivant selon un ordre linguistique qui ne sait opposer le même et l'autre, mais qui suppose au contraire un commun, les Morioris n'ont aucune défense contre ceux qui prétendent s'approprier leurs terres, leur liberté et le produit de leur travail. Leurs contacts mêmes avec l'ailleurs et l'autre se caractérisent par ce défaut de maîtrise linguistique, cette incapacité à saisir par les mots et à faire leur ce qui est étranger. C'est ainsi que le récit de l'oncle d'Autua, après un périple au-delà des océans, s'élude faute d'une langue qui saurait s'approprier l'autre : « uncle Koche returned [...] with] tales of cities and sights too outlandish for the Moriori tongue to delineate » (CA, 31). Loin de rentrer en conquérant, il est marqué par les coutumes qu'il a adoptées à l'étranger, et qui sont désormais logées au plus profond de lui – de sa gorge, qui produit des jurons « discordants », à ses poumons de nouveau fumeur. Plusieurs siècles plus tard, à Nea So Copros, un décalage linguistique similaire ne fournit pas seulement les conditions favorables à une entreprise de colonisation, mais constitue bel et bien une politique linguistique et de représentation qui détermine le destin d'une part de la population. Lorsque

¹ Mr d'Arnoq, qui raconte le processus de colonisation, emploie ici une expression dont la logique défait les lignes de couleurs : pour lui, les Européens ont apporté aux Maoris non les éléments d'une pensée éclairée, mais bien une pratique à situer à l'extrémité « noire » du spectre – « The Maori proved themselves apt pupils of the English in 'the dark arts of colonisation' » (CA, 14).

Sonmi émerge pour la première fois sur la place au-dessous de laquelle elle a toujours vécu, sa posture rappelle immanquablement celle des Morioris partis à la découverte de terres étrangères : « My head whirled, after my life in the dome, tho the plaza is not five hundred meters across [...] I didn't have enough names for what I saw » (CA, 209). La langue polynésienne ne permettait pas à ses locuteurs de dominer leurs concurrents dans l'entreprise d'occupation du territoire ; elle annonçait ainsi avec quasi certitude leur défaite face à des langues et à des peuples plus agressifs. Dans le discours compatissant d'Adam, elle était la marque de leur caractère « primitif »¹, mise en défaut dans la mesure où son inadaptation aux rapports de force déployés dans le contexte colonial les condamnait, avec elle, à disparaître. Dans l'univers corpocratique cependant, la langue parlée par les clones est toujours déjà colonisée – son inefficacité à saisir et à représenter le monde qui se présente « en surface », son « manque à dire » relèvent d'une entreprise concertée. Elle joue ainsi un rôle central dans les rituels de départ mis en scène pour cacher aux clones leur destin macabre : dans les films qui leur sont projetés, celles de leurs compagnes qui ont conclu leur douze années de service sont en route vers un monde dont la description même leur serait impossible : « On 3D we saw them again [...] they waved from a world beyond our lexicon [...] green seas, rose skies, wildflowers, rainbows... » (CA, 190). Garantissant l'incapacité des esclaves à dire ce qui les attend après leur vie chez papa Song, la pauvreté de leur langue assure aussi leur docilité et l'absence de toute question quant à cet univers inconnu.

Lorsque l'exercice du pouvoir colonial relève ainsi d'une telle politique linguistique, il procède d'un décalage dans la langue mais aussi et surtout d'un défaut programmé de mémoire. L'interdit est bien visuel ici, qui s'étend à tous les pouvoirs de visualisation déployés à la fois dans la psyché individuelle et collective et dans la langue : sans aveugler physiquement les colonisés, l'autorité les prive de leur faculté à rêver, à imaginer et à se remémorer. Lorsqu'Adam visite Bethlehem Bay, son guide Mr. Wagstaff tente de légitimer l'Empire par un argument d'autorité : c'est la nature qui, en tant que création divine, offre les modèles les plus élémentaires de politique coloniale. Le guide en offre un exemple : « 'There exists a tribe of ants, called the slave-maker. These insects raid the colonies of common ants, steal eggs back to their own nests, & after they hatch, why, the stolen slaves become workers of the greater empire, & never even dream they were once stolen' » (CA, 510). La perfection du conditionnement est résumée par une image qui convoque ensemble le rêve et l'imagination (« never even dream ») : privées d'un passé qui précède même leur naissance, les fourmis asservies ne sauraient concevoir d'autre

¹ Pour Mirzoeff, le « primitif » ne constitue pas un site de résistance contre-visuelle : il est pensé comme un en-deçà des rapports de force violents que suppose la rencontre avec les cultures occidentales. À ce titre il est moins une force subversive qu'un point aveugle de la culture occidentale. Voir l'introduction de ce chapitre.

univers que celui dans lequel elles ont toujours été d'emblée étrangères, et esclaves de ce fait. Cette analyse du système colonial et de la condition servile à laquelle il réduit les indigènes¹ entre en résonance avec un moment antérieur de la discussion, où Wagstaff explicitait le lien entre l'interdit qui pèse sur l'imaginaire des colonisés et l'effacement concerté de leur histoire en tant que communauté. Durant leur visite de la baie, le jeune employé montre à Adam un lieu d'adoration et de sacrifice², interdit d'accès aux Polynésiens depuis l'arrivée des missionnaires, et devenu en l'espace d'une génération une simple attraction touristique pour les visiteurs occidentaux :

“Just one generation ago, the Indians did their screaming & bloodletting & sacrificing to their false idols right on these stones we're standing [...] The Christ Guards gives any Black who sets foot here now a hefty flogging. Or would do. The native children don't even know the names of the old idols no more” (CA, 506)

Coloniser un peuple, c'est d'abord le priver des pouvoirs de figuration qui lui permettent de se représenter et de concevoir sa place dans une cosmologie particulière. Ici le geste consistant à priver les indigènes de leurs totems les spolie d'un lien au sacré inscrit dans un objet à la visualité très spécifique, qui entre en contradiction avec l'économie métaphorique de la chrétienté – le *marae* est un monument de corail *noir*. Mais cet interdit les affecte bien au-delà du moment dans lequel il est édicté : privant les populations des noms et des figures qui constituent cet imaginaire sacré, il délite le lien temporel qu'offraient les récits centrés sur ces figures, et efface ainsi le matériau premier de leur histoire. Élevée dans l'oubli des sacrements et rituels ancestraux, la nouvelle génération est privée à la fois d'imagination et de passé. Leur incapacité programmée à se placer dans une continuité temporelle ou mémorielle contraste fortement avec la conscience historique forte des colons, et leur maîtrise de l'espace visuel. Ainsi l'« exemple » des fourmis esclavagistes constitue pour Mr. Wagstaff un critère d'élection divine que tout le monde n'aura

¹ Le cas des Îles Chatham est intéressant dans la mesure où il présente des phases coloniales et des pratiques d'asservissement emboîtées. Ainsi malgré l'abolition de l'esclavage par la Grande Bretagne en 1834, le nombre d'esclaves est décuplé dans le sillage des « guerres des mousquets ». Ces affrontements intertribaux entre Maoris, qui firent rage entre 1807 et 1845 en Nouvelle-Zélande et dans les Chathams, doivent leur nom au fait que les camps adverses se déchirèrent notamment après avoir obtenu des mousquets des Européens. Ils sont souvent cités à titre d'exemple pour illustrer les conséquences désastreuses des contacts avec les Occidentaux, y compris lorsque ces derniers ne semblent pas avoir impliqué de violence militaire directe vis-à-vis des indigènes. Abordant ces questions, le roman de Mitchell fait écho aux lectures proposées par l'historiographie néo-zélandaise contemporaine, et s'inscrit comme elles dans des cadres théoriques post-coloniaux. Voir « Musket Wars », *New Zealand History* (Ministry for Culture and Heritage), <http://www.nzhistory.net.nz/war/musket-wars>, article consulté le 25 mars 2016. Les guerres des mousquets constituent un arrière-plan historique explicite du journal d'Adam. Goose, expliquant la colonisation par la loi du plus fort, ramène cette dernière à la possession d'armes à feu. Le vaisseau sur lequel les marins résident en attendant que *The Prophetess* soit à nouveau achalandée a pour nom *The Musket*. Le conflit lui-même est mentionné page 13 par Adam, qui s'intéresse surtout à l'une des conséquences des destructions infligées aux différents camps maoris, à savoir la colonisation « compensatoire » des terres des Morioris, massacrés ou réduits en esclavage.

² Il s'agit d'un *marae* : « a crumbling “ingot” of black coral, twenty yards in length & in height two men » (CA, 505).

pas su voir : « “Now if you ask me, Lord Jehovah crafted these ants as a model, Mr. Ewing” Mr Wagstaff’s gaze was gravid with the ancient future. “For them with the eyes to see it” » (CA, 510). C’est par l’exercice lucide de ses facultés d’observation que le missionnaire sait trouver dans la création la légitimation de son action colonisatrice, et cette faculté à percevoir le projet divin est associée, dans la phrase, à une capacité à visualiser et à représenter l’histoire. Cet « avenir très ancien » qu’Adam perçoit dans le regard de son interlocuteur, c’est le cycle de violence sans cesse recommencée dont accouche toute vision coloniale. Ayant fait perdre de vue aux Polynésiens leur propre histoire, les Européens s’emploient à en inventer une dans laquelle ils auront le rôle de populations primitives, sans passé et sans rien à voir qu’une vie de servitude, et le salut que leur promettent les colons en contrepartie.

La réduction des individus colonisés à des entités « sans part » procède du délitement de la langue dans ses facultés imaginatives et mémorielles : les mots anciens, comme les noms désignant des divinités ancestrales, deviennent caducs. L’extension de cette discipline aliénante à toutes les facultés visuelles apparaît d’autant plus clairement lorsque le défaut de mémoire, nécessaire à l’exercice de l’autorité, est associé à l’endormissement des classes serviles. Le motif du sommeil forcé est particulièrement traité dans « An Orison of Sonmi ~451 », où le sommeil artificiel dans lequel les clones sont plongés prend une tournure d’autant plus macabre qu’il est permis par l’absorption d’un aliment de synthèse produit par le recyclage de leurs congénères : le « soap ». Ce « savon » est un narcotique – il est consommé dans le dortoir juste avant l’heure du coucher, et garantit un sommeil profond et sans interruption. Mais tandis que le sommeil permet le traitement et la reconfiguration cognitive des expériences vécues dans la journée, le savon inverse ces bénéfices : il est conçu pour effacer les notions et mots nouveaux avec lesquels les jeunes esclaves sont susceptibles d’avoir été mises en contact dans leur journée de travail. « Orientation teaches us the vocabulary we need for our work, but the amnesiads in our Soap erase subsequently learnt words » (CA, 191), explique Sonmi à l’archiviste. Cette interdiction de ré-explorer leurs souvenirs prive les clones d’avenir : faisant disparaître les fruits de l’expérience, elle les maintient dans un présent perpétuel, évident. Elle empêche à leur esprit de se développer, et prévient toute projection vers un temps ou un espace autre : ainsi le savon assure que mêmes les images de l’extérieur ne suscitent aucun questionnement : « Our cosmology is not so crude, or our intelligence so limited. We saw outside on AdV [...] However, Soap deads curiosity; we preferred not to wonder » (CA, 189). Quoiqu’il soit consommable, le savon est donc un outil d’assujettissement visuel¹. Il plonge les clones dans un état qui les isole de toute information

¹ L’analyse démystifiante qu’en offre Sonmi l’amène à remettre en cause la structure visuelle fondatrice de l’idéologie corporatiste, à savoir son partage en strates supérieures et inférieures. C’est parce qu’il efface la

sensorielle – le sommeil –, et assure en même temps l’absence des impressions visuelles et imaginatives habituellement déployées dans cet état : il les empêche de rêver. Par ailleurs cet effacement du passé et de l’histoire ne fonctionne pas seulement à l’échelle individuelle. Outre qu’il prévient le développement d’une conscience communautaire chez les clones, il permet de façon très concrète l’élimination systématique de tout ce qui pourrait constituer une trace de leur passé, et de leur existence en tant que peuple : sans le savoir, les nouvelles générations consomment les anciennes, assurant l’oubli de leur mort même. Cette dimension politique du sommeil, et son utilisation par le pouvoir, apparaissaient déjà dans la section précédente. Lorsque Luisa interroge Hester Van Zandt, figure de proue du mouvement protestataire organisé contre le projet Swanekke Island, cette dernière assimile le travail d’auto-promotion de la compagnie Seaboard à une forme de narcolepsie organisée : « The conflict between corporations and activists is that of narcolepsy versus remembrance » (CA, 125). La capacité à envisager le passé, et à visualiser ainsi l’histoire selon un récit non autorisé, impliquent une vigilance incompatible avec l’évanouissement rapide et systématique du sommeil : les piliers de la résistance, de l’activisme politique, sont la mémoire et la veille.

Le processus d’oubli sélectif induit par le savon a pour but d’éliminer de l’esprit des clones toute trace d’un vocabulaire non pertinent pour l’acquittement de leur tâche : le partage quotidien de leur temps entre travail et sommeil confirme leur statut de « sans part », cette classe dont la seule fonction doit être de servir une communauté politique dont ils ne font pas partie. On a vu plus haut que *Cloud Atlas* suggérait, malgré les spécificités historiques des univers socio-politiques qu’il élabore – l’esclavage apparaissant comme une pratique légale, puis illégale, puis légale à nouveau¹ –, des continuités entre différents systèmes de servitude. Sonmi nous le rappelait par son usage controversé du verbe « enslave » pour décrire la relation de pouvoir qui unit un clone à son propriétaire : l’abolition de l’esclavage n’empêche pas la persistance de

mémoire que le savon peut imposer un modèle social vertical – liés à leur passé, les clones n’ont plus à épouser l’idée selon laquelle l’acquisition d’une langue et d’une culture dignes des sang-purs correspondrait pour eux à une ascension. Il ne s’agit pas ici de remettre en question le fait que les clones soient incapables de progrès ou d’apprentissage, mais de défaire le modèle métaphorique et le partage sur lesquels repose l’idée de progrès elle-même : « I believe Ascension only frees what was suppressed by Soap » (CA, 191).

¹ Dans le journal d’Adam l’esclavage est légal du point de vue des Maoris, et le terme est reconnu et utilisé par les Occidentaux comme par les esclaves eux-mêmes. Dans l’univers de Sonmi l’esclavage est explicitement illégal mais pratiqué selon elle à une échelle massive, puisque l’ensemble de la population clone est de facto esclave des consommateurs à Nea So Copros. Ainsi lorsque l’archiviste reproche à Sonmi l’usage du terme : « Slaves you say? Even infant consumers know, the very word slave is abolished throughout Nea So Copros! » (CA, 342), cette dernière offre la réponse suivante : « Corpocracy is built on slavery, whether or not the word is sanctioned » (*ibid.*). Avec la section narrée par Zachry nous sommes ramenés à un contexte plus ou moins proche de celui des guerres des mousquets en Nouvelle-Zélande, et de leurs conséquences. Les luttes inter-tribales s’accompagnent de l’agression par certaines tribus offensives (les Konas) d’autres, au contraire défensives, et ainsi condamnées. C’est ainsi qu’on assiste à un raid des Konas dans le principal village des Valleymen, et à la capture des survivants réduits en esclavage.

pratiques qui, par leur fonctionnement, s'en rapprochent de très près. Des liens se tissent donc, pour le lecteur, entre des dispositifs dans lesquels la personne d'un « sans part » est confisquée par une instance d'autorité qui s'approprie son travail. Dans tous les cas, ce dernier remplit une fonction visuelle et régulatrice : il prive l'individu asservi de tout droit de regard. Cette configuration apparaît pour la première fois dans le journal d'Adam lorsque, interrogé quant à la raison pour laquelle il a été flagellé en public, Autua répond : « I seen too much o' the world, I ain't good slave » (CA, 30). La corrélation entre la qualité de l'esclave et l'étrécissement de son univers et de son expérience visuels est rappelée au moment où Luisa et Napier, poursuivis par les tueurs à gages envoyés par Seaboard, font irruption dans un atelier de couture clandestin¹ : « An underworld sweatshop clattering with five hundred sewing machines. [...] Each woman – Hispanic or Chinese only – keeps her eyes fixed on the needle-plates, so Luisa and Napier cause little commotion » (CA, 443). L'impératif économique façonne d'abord le corps dans la mesure où il discipline le regard : toute liberté de mouvement, toute distraction est interdite à ces femmes dont l'horizon se limite à leur machine. Quelques siècles plus tard, mais cent pages plus tôt, l'adaptation visuelle du corps, parfaitement et uniquement dédié à l'ouvrage qui sera le sien, constituait un élément central de la production des clones. Visitant une nurserie corpocratique, Sonmi observe des embryons en gestation dans une cuve-utérus. Hae-Joo lui précise qu'ils sont destinés à travailler dans les mines d'uranium de Nea So Copros : « their eyes were bowl-like. Insanity would ensue if xposed to unfiltered daylight for too long » (CA, 340). On constatait plus tôt que la langue et le rythme de vie des clones sont conçus pour leur offrir les capacités de représentation et d'imagination strictement nécessaires à l'accomplissement de leur travail – de leur vocabulaire spécialisé à la promesse d'une retraite sur Xultation. Ici leur appareil perceptif lui-même relève d'une politique génétique : prise en charge par un pouvoir autoritaire et pour une finalité purement économique, l'évolution physiologique de l'œil offre la garantie que, comme les esclaves des Scythes, ces ouvriers ne puissent jamais échapper à leurs maîtres.

Parmi les continuités qui se dessinent entre ces modalités d'asservissement, ces moments où on nous présente les « sans part » de sociétés plus ou moins éloignées de nous dans le temps et dans l'espace, une en particulier se manifeste comme persistance de cette ligne de partage, tracée à travers le visible et associée à l'histoire de l'esclavage comme à celle de la colonisation, que

¹ Les couturières ne sont pas entièrement assimilables à des esclaves dans la mesure où elles sont salariées. Cependant le récit trace des lignes de continuité entre leur exploitation et d'autres pratiques d'asservissement. Des Maoris s'emparant des terres des Morioris aux humains de Nea So Copros, dont l'unique tâche est de consommer, les clones assurant le bon fonctionnement des industries et des services dans le régime corpocratique, le récit pointe la perversion politique de systèmes fondés sur la recherche du profit. Les impératifs économiques se faisant priorité absolue, ils dictent la soumission des ouvriers à des conditions de travail inhumaines (et illégales, dans le contexte de « Half-Lives »), qui ne leur laissent aucun droit de regard.

W. B. du Bois désigna sous le nom de « ligne de couleur » (« colour line »). Sa présence est déjà soulignée dans le cadre de l'esclavage des Morioris par les Maoris : ainsi Adam, lorsqu'il décrit la cérémonie de flagellation d'Autua, distingue différentes « castes » d'indigènes dans l'assistance selon leur posture et leur apparence. Contrairement au chef, siégeant en vêtement d'apparat, et aux membres de la noblesse, debout à proximité du pilori auquel le condamné sera attaché pour être flagellé, les esclaves sont accroupis. Adam note la nuance plus foncée de leur peau : « The slaves, duskier & sootier than their nut-brown masters [...] squatted in the mud » (CA, 6). Si le contraste avec la peau d'Adam est plus fort encore – son compagnon et lui sont les seuls « Blancs » –, il est pertinent dans la mesure où il fait de ce dernier non l'instigateur du système de servitude mais son témoin. Le même statut est dévolu à Luisa lorsqu'elle entre dans l'atelier de couture. Cependant la précision portant sur l'origine des travailleuses – hispaniques ou asiatiques – rappelle à l'esprit du lecteur un autre passage de « Half-Lives », dans lequel un personnage dessinait le partage du monde selon des lignes de couleurs. Dans le cadre de la guerre froide, le découpage de l'humanité proposé par un médecin blanc aux yeux bleus – entre « Arabes », « Asiatiques rouges » et hommes d'affaires américains peu préoccupés de discrimination positive¹ – trouvait un corollaire dans un contexte festif séparant nettement membres du service et invités : « Hispanic maids supplied by the caterers carry trays of food between the all-white guests » (CA, 418). Comme leurs homologues couturières, les serveuses constituent une main d'œuvre déshumanisée, qui n'a ici ni droit de regard ni droit à la parole : elles sont présentes en tant que produits, « fournies » par la compagnie qui semble disposer ainsi non seulement de leur force de travail, mais de leur personne elle-même. Par leur profession, elles évoquent Sonmi et ses sœurs, dont le destin semble également traversé, quoiqu'un peu différemment, par une ligne de couleur. Si la ségrégation ne se fait pas, pour les clones, en fonction du teint de leur peau, elle

¹ À une fête de charité organisée par sa mère, Luisa discute avec trois frères, tous trois médecins : « The Henderson triplets dominate the discourse at the matchmaking table. Each is as blue-eyed and gilded as his brothers, and Luisa doesn't distinguish between them. 'What'd I do?' says one triplet, 'if I was President? First, I'd aim to win the Cold War, not just aim not to lose it.' Another takes over. 'I wouldn't kowtow to Arabs whose ancestors parked camels on lucky patches on sand...' '... or to red gooks. I'd establish – I'm not afraid to say it – our country's rightful – corporate – empire. Because if we don't do it...' 'The Japs'll steal the march. The corporation is the future. We need to let business run the country and establish a true meritocracy.' 'Not choked by welfare, unions, "affirmative actions" for amputee transvestite colored homeless arachnophobes...' 'A meritocracy of acumen. A culture that is not ashamed to acknowledge that wealth attracts power...' 'and that the wealthmakers – us – are rewarded » (CA, 420). Ici l'expression « red gook » souligne le recoupement, dans le discours de la couleur, des questions raciales et d'une politique internationale conçue selon un modèle binaire : « red » ne désigne pas la couleur de peau mais bien une affiliation politique. La citation ironique de l'adjectif politiquement correct, « colored », prend tout son sens dans un contexte où le locuteur utilise la couleur comme outil de discrimination sans vouloir le reconnaître. On notera qu'on retrouve ici les principales couleurs et critères physiques mentionnés par Horrox dans sa tirade apologétique : « Highest of all the races on this ladder stands the Anglo-Saxon. The Latins are a rung or two below. Lower still are Asiatics – a hardworking race, none can deny, yet lacking our Aryan bravery. Sinologists insist they once aspired to greatness, but where is your yellow-hued Shakespeare, eh, or your almond-eyed da Vinci? Point made, point taken. Lower down, we have the Negro. [...] » (CA, 507).

relève bien pourtant d'un critère physique qui sert à distinguer les citoyens à part entière de ceux qui n'ont pas leur place dans l'espace public¹. Le lien avec des lignes plus directement définies selon le critère de la couleur de peau apparaît bien, notamment lors des premières expériences de Sonmi à l'université. Sa première apparition dans un amphithéâtre évoque pour le lecteur ces photographies d'enfants et jeunes gens de couleur américains arrivant à l'école ou à l'université sous escorte dans les années 1960² : « the real lesson was humiliation. I walked to the lecture theater across dirty sluch hooded and unnoticed. But when I took off my cloak in the corridor my Sonmi features provoked suprise, then unease » (CA, 230). Les traits de son visage marquant d'emblée une enfreinte à la règle de répartition des êtres selon leur type, Sonmi reste isolée : aucun camarade ne voudra établir avec elle des liens qui impliqueraient de la regarder en face, et non à travers le prisme de son génome.

La ligne de couleur fait également son apparition, par le bais d'un jeu de mot, dans une autre situation d'exploitation : celle du jeune Frobisher, compositeur promis à un brillant avenir, par Ayrs. Ce dernier propose un modèle de « collaboration » dont il maîtriserait toute l'économie visuelle. Se posant en visionnaire, il s'octroie sur le travail du jeune homme un pouvoir colonial, affirmant : « Once you've got something that catches my eye, I'll take it over and develop its potential [...] You gather the raw material, I refine it as I see fit » (CA, 473). Quoique l'esclavage ait été aboli depuis un siècle, la métaphore choisie par Ayrs associe manifestement leur rapport – *de facto* rapport de force – à une économie coloniale reposant sur l'esclavage : l'opposition entre le « matériau brut » et le travail de raffinerie renvoie bien sûr à la production de sucre, mais plus généralement à l'exploitation par le Nord mondial des richesses du Sud. Lorsqu'il se rend compte que le maestro prétend purement et simplement voler les thèmes qu'il a soumis à son jugement, le jeune britannique tâche de se défendre en réinterprétant le modèle de visualité qui lui est présenté. La perception supérieure et l'œil exercé offraient à son aîné un privilège supposé naturel : dans l'expression « as I see fit » se disait sa position d'*autorité* – son droit à prendre les décisions

¹ On a vu plus haut que c'est là un retravail de la ligne de couleur dont Du Bois lui-même nota la nécessité, en constatant le fonctionnement de critère de sélection physiques non nécessairement centrés sur la couleur de peau, mais à caractère également racial et discriminant.

² À la suite de la décision « Brown vs. Board of Education » en 1954, associée au 14^e amendement, et déclarant l'inconstitutionnalité de toute ségrégation dans les établissements scolaires états-uniens, des incidents se produisirent autour d'un certain nombre d'établissements nouvellement déségrégues. En 1957, la crise de Little Rock se déclara lorsque neuf élèves de descendance afro-américaine, inscrits au lycée de Little Rock, furent empêchés d'y entrer. Le gouverneur de l'Arkansas, Orval Faubus, prit le parti des ségrégationnistes, et il fallut l'intervention du Président Eisenhower pour que la constitution soit respectée. En septembre 1962 James Meredith, ayant obtenu à la suite d'un procès le droit de s'inscrire à l'Université du Mississippi, se vit de même interdire l'entrée sur le campus, et le ministre de la justice, Robert Kennedy, fit envoyer une escorte militaire sous la protection de laquelle Meredith put enfin avoir accès à l'établissement. Ces deux événements sont documentés par des archives visuelles, qui ont désormais leur place dans toute histoire du mouvement des droits civiques.

nécessaires quant aux compositions, mais aussi à en revendiquer la paternité. Pour Frobisher, tout cela n'est que posture, maquillage d'un vol : « One may dress plagiarism up however one wishes, it's still plagiarism » (CA, 473). Par son accusation de plagiat, Frobisher refuse de devenir le fantôme, « ghostwriter »¹, censé s'effacer derrière celui qui s'approprie le fruit de son travail. Il refuse le plan de disparition concertée qu'Ayrs avait conçu pour lui, lui dénie toute légitimité à choisir pour lui un degré d'exposition nul. De façon significative enfin, dans le cadre de la Belgique flamande et de la proximité qu'elle offre avec la culture francophone (l'ensemble de la section est ponctuée de français), il refuse d'être son nègre – c'est aussi par cette traduction du terme que l'on pouvait interpréter la métaphore développée par le maestro.

Dans la distribution des places qu'implique l'appartenance à un ordre politique et sensible, les sans part sont confinés dans un espace où ils n'ont « rien à voir ». Parce qu'ils manifestent, souvent, la persistance gênante de partages non légalement ou officiellement acceptés – qu'il s'agisse des lignes de couleurs ou de la distinction entre citoyens et esclaves – ils sont également relégués là où ils seront assurés d'une exposition très limitée : à l'instar des couturières clandestines, ils sont eux-mêmes un « rien à voir », une réalité que les instances de pouvoir s'efforcent de rendre la plus invisible possible en nous invitant à l'ignorer. Cette double interdiction, de voir et d'être regardé, désigne le statut mineur des sans part. Asservis, ces personnages sont féminins, jeunes, âgés, membres de minorités culturelles : autant de caractéristiques qui les situent à la marge de l'espace politique dans lequel les citoyens à part entière se reconnaissent mutuellement. Dans ce contexte, les gestes par lesquels ils essaient de bousculer ce partage autoritaire du visible sont à interpréter comme autant de tentatives de remettre en cause le statut mineur qui leur est attribué. Exiger un droit de regard, en ce sens, c'est faire advenir ce moment qui fait du mineur un citoyen, et de l'esclave un homme libre : celui de l'émancipation².

III. B. 1. b. Revendiquer un droit de regard : impertinence et émancipation

On a évoqué plus haut la façon dont le protagoniste masculin de *Gut Symmetries*, Jove, se présentait en homme éclairé pour mieux légitimer sa place privilégiée dans l'élaboration et l'observation de l'expérience consistant à faire se rencontrer sa femme et sa maîtresse. Avant même que l'on sache le rôle qu'il a joué dans leur histoire, le point de départ de la narration lui offre un avantage manifeste : mari et amant, il constitue en quelque sorte le sommet de ce qui

¹ On sait l'intérêt de Mitchell pour cette pratique, qui prête son titre à son premier roman : *Ghostwritten* (1999).

² L'émancipation constitue bien, selon Mirzoeff, un lieu fondamental de contre-visualité, une étape centrale dans la revendication d'un droit de regard, ce qui s'explique étant donné le caractère fondateur de la plantation comme lieu de visualité : l'émancipation, c'est le moment ultime de la résistance à l'esclavagisme.

semble pour le moment un triangle amoureux assez banal. L'autorité qui lui revient est d'autant plus évidente aux yeux du lecteur qu'elle est explicitée par les deux personnages féminins. C'est au fil de la narration que cette hiérarchie sera défaite, et avec elle le privilège visuel de Jove, observateur et analyste stratégique dépassé à mesure que la relation entre les deux femmes les libère de son emprise. Tâchant d'expliquer la façon dont la rencontre avec Jove l'a subjuguée, Alice explique : « Intellectually I was emancipated. Emotionally I still lived in a seraglio. I had been waiting for my prince to come » (GS, 105-6). Le parallélisme syntaxique pointe, par contraste avec le participe « emancipated », la condition servile hors de laquelle la jeune femme ne saurait concevoir de relation amoureuse. La formule du conte¹, si elle pointe le caractère naïf de cette représentation convenue, ne nous laisse pas oublier le lien logique opposant émancipation et sérail : la princesse dont la raison d'être dépend entièrement de son époux est peu ou prou une esclave.

L'histoire d'amour que *Gut Symmetries* relate s'inscrit donc dans un récit qui est, au fond, initiatique : Alice et Stella, se soustrayant peu à peu aux places que leur attribuait Jove dans son gynécée, ou dans son catalogue de conquêtes, s'émancipent. Ce trajet s'annonçait avant même que les deux femmes ne se rencontrent, dans des moments où l'œil féminin semblait offrir une alternative au regard autoritaire de l'amant. Placée devant le miroir par Jove, Alice semble promise au même processus d'interpellation et d'assimilation qu'avait imposé, à sa naissance, le regard de son père :

'Alice?'

I could see him standing behind me. He wrapped himself ruglike round my shoulders. We made an elegant pair : dark/fair, older/younger, assured/uncertain. The mirror offered us a snapshot of our own desirability. He was gazing past me with some satisfaction.

I looked too, but what disturbed me was another face in the mirror and another room behind.
(GS, 17-18)

Précédant la scène au miroir, le rappel du prénom suggère au lecteur l'efficacité d'un processus interpellatif ancré dans un ordre phallogoculocentrique². Jove domine la scène. Physiquement, puisque son corps enveloppe celui d'Alice, mais aussi symboliquement, car sa présence rend possible l'assimilation imaginaire du couple à un modèle linguistique structural, le système d'oppositions pertinentes, matérialisées par la barre de séparation (« dark/fair, older/younger, assured/uncertain »), définissant dès lors les caractéristiques supposées pertinentes d'Alice : sa

¹ Dans sa formulation, cette dernière désigne plus spécifiquement Blanche-Neige – il est difficile de ne pas penser ici aux paroles chantées aux nains dans la version qu'en offre Disney : « Someday my Prince will come » (1937). Mais elle s'applique à la plupart des princesses de conte, de la Belle au Bois Dormant à la Petite Sirène, en passant par Peau d'Âne.

² J'emprunte le terme à Martin Jay, qui l'élabore sur la base du « phallogocentrisme » conceptualisé par Derrida. Voir *Downcast Eyes*, *op. cit.*

jeunesse, sa blondeur, son manque d'assurance. Visuellement enfin, il maîtrise le dispositif optique que ses yeux, comme sa voix et sa posture, investissent pour mieux produire le résultat qu'il en attend. Sa satisfaction s'explique notamment par le mouvement fluide et aisé de son regard, qui ne s'arrête pas à sa compagne (« gazing past me ») mais semble fondre ou confondre sa présence dans l'élaboration d'une image figée qui lui offre confirmation de sa propre place de mâle, d'aîné et d'amant. En ce sens c'est bien le regard autoritaire et insituable (« gaze ») si inquiétant pour une partie du discours théorique qui semble se déployer ici¹ : une puissance de perception et de représentation aliénante, qui dissout l'individualité du sujet censé servir un ordre qui le dépasse et dans lequel il n'a pas droit de regard. Pourtant l'œil d'Alice intervient, qui au lieu d'assurer l'assimilation tranquille de l'autre dans le même, la réunion transcendante des contraires, brouille cet ordre visuel. Le décrochement typographique crée un décalage, confirmant la concession par laquelle se caractérise le regard d'Alice – « I looked too, but... », et annonçant son trouble : « what disturbed me... ». Le contenu problématique de ce qu'elle voit consiste justement dans l'ouverture par le miroir d'un monde *autre*, et non d'un cliché rassurant. Présentant « another face », « another room », le miroir cesse de fonctionner selon le principe d'identification que réclame le regard de Jove : ouvrant un univers à la fois irrémédiablement étranger et insaisissable, il devient sous le regard d'Alice, digne héritière de l'héroïne de Lewis Carroll², un opérateur non plus d'aliénation, mais d'altération. Retournant le regard, le reflet n'a plus pour vocation de conforter une posture d'autorité symbolique et visuelle : il déplace les limites du même et de l'autre. À un moment ultérieur du récit, le même principe d'étrangeté semble à l'œuvre dans le retour qu'Alice imprime au regard, à nouveau face au miroir offert par une figure masculine et majeure. On a vu comme son père, faute d'avoir vu apparaître sous la lumière crue de la lampe les testicules de son fils tant désiré, a recours au miroir, dans lequel il espère trouver un instrument d'assimilation : il y cherche les ressemblances qui confirmeraient qu'Alice, bien que fille, est véritablement sienne. Déjà pourtant, prise entre l'homme qui voudrait se l'approprier et l'instrument optique censé permettre cette absorption, Alice s'évadait dans un espace visuel soustrait à l'autorité masculine :

[H]e began to hold me up to the mirror. He wanted to compare us, side by side, did I look like him?

¹ On pense, en particulier, à la proximité du concept de gaze et d'enjeux genrés, par exemple lorsque Laura Mulvey associe la scopophilie, pulsion visuelle, au regard masculin. Voir « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, automne 1975, vol. 16 n°3, p. 6-18), dans lequel elle évoque les deux modes de fonctionnement du « regard masculin » (« male gaze ») par lesquels la femme est réifiée dans le cinéma hollywoodien classique : l'un « voyeuriste », l'autre « fétichiste ».

² L'anecdote rapportée par Charles Dodgson à propos de l'intuition d'Alice Liddell face au miroir est mentionnée en note dans le premier chapitre de ce travail, à la fin de la section intitulée « Le cristallin et la psyché : quand dire c'est voir ».

He had been taught to hold my head and to support my unfixed spine, and I seem to remember sitting solemnly on his level palm, trying to steady the out of focus vision of him [...] Perhaps it was there, held by him, in front of the mirror, the strange room in reflection behind, that I came to imagine other places, glowing steadily, just out of reach.
'I christen this child...' (GS, 60)

Entre deux moments interpellatifs fondamentaux, qui fixent l'identité de l'enfant par un moyen visuel – la ressemblance qui l'associe à ses parents – et verbal – le nom que ces derniers lui donnent par l'entremise de l'Église, le regard encore flou du nouveau-né fait du reflet un outil de contre-visualité : un lieu où l'imagination s'affranchit de la tautologie censée définir le rapport du sujet à lui-même et à l'instance d'autorité qui le fonde. Doublement mineur, car féminin et immature, l'œil d'Alice conserve à l'altérité que le miroir renvoie son pouvoir d'étrangeté (« the strange room in reflection »), sans cesse reconduite, et démultipliée lorsque l'« autre côté » produit non un mais des ailleurs, toujours présents et toujours dérobés.

Ces moments dans lesquels l'œil non encore émancipé subvertit le mouvement de retour propre au miroir, substituant à une identification stable aliénante la confrontation à une altérité troublante, anticipent la façon dont la relation homosexuelle entre Alice et Stella réinvente le miroir. C'est dans l'échange de regards entre les deux femmes que se joue leur émancipation vis-à-vis du regard de Jove et du contrôle qu'il pensait avoir sur la situation. L'erreur qu'il commet en pensant demeurer le tiers invisible et observateur³ consiste à oublier que ses deux objets d'étude pourraient se contempler mutuellement, et commencer ainsi à repenser le retour du regard indépendamment du dispositif qui lui assurait son autorité et son exclusivité visuelles. Convoqué de façon récurrente, le motif du regard échangé n'échappe pas simplement à l'ordre phallogoculocentrique en substituant à la confrontation entre visage et miroir une rencontre de visage à visage. Il travaille à défaire toutes ces scènes dans lesquelles le miroir servait à aliéner l'individu, à lui dénier son droit de regard. Ainsi le rapport entre Alice et Stella se confronte au miroir en tant que dispositif d'identification optique, en particulier dans la mesure où ce dernier constitue un enjeu central dans l'histoire de l'appréhension et de l'incompréhension formulées à l'encontre de l'amour homosexuel. Lors de sa première nuit avec Stella, Alice s'arrête sur le moment crucial où le fantasme narcissique lié à la découverte d'un corps semblable, symétrique au sien, laisse place à la reconnaissance amoureuse de l'autre comme autre :

I wanted to touch her. The reflecting image of a woman with a woman is seductive. [...] Desiring her I felt my own desirability. [...] I was my own conquest.
Her breasts as my breasts, her mouth as my mouth, were more than Narcissus hypnotised by his own likeness. Everybody knows how the story changes when he disturbs the water. I did disturb the water and the perfect picture broke. You see, I could have rested there beside her, perhaps forever, it felt like forever, a mirror confusion of bodies and sights, undifferentiated, she in me, me

³ « I wanted to see the together, myself as the invisible other » (GS, 193).

in she, and no longer exhausted by someone else's shape over mine. [...]
Why then did I trouble the surface?
It was not myself I fell in love with it was her. (GS, 119)

Le désir véritable naît dans cette brisure du miroir, le brouillage du reflet, par la rupture enfin du dispositif qui, dans la référence suggérée par Freud, assimilait homosexualité et amour solipsiste, narcissique. Dans le récit d'Alice, le dispositif optique perd sa solidité : déjà, dans la référence au mythe, une forme de souplesse, de fragilité tactile se substitue à la rigidité de l'image fixe (« when he disturbs the water »). Dans la mesure où il suscite le désir et invite à un contact, le reflet est d'emblée destiné à disparaître, si bien que même dans le parallélisme associant terme à terme les troisième et première personnes la simple fascination égocentrique est déjà dépassée : « her breasts as my breasts, her mouth as my mouth, were more than... ». Sans oublier les lectures qui firent de Narcisse la figure par excellence de l'homosexualité comme perversité, Winterson propose une relecture du mythe non conforme aux interprétations qui ont pu faire autorité. Refusant de réduire le destin du jeune homme à la rencontre de son reflet et à la mort, elle s'efforce de penser la traversée du miroir, le passage au-delà de la surface de l'eau comme un changement (« the story changes ») et non comme une fin – ce qui rappelle au lecteur que l'histoire ne s'arrête pas sur la mort de Narcisse, mais sur sa renaissance et sa métamorphose en fleur. Ainsi l'amour d'Alice retrouve le trouble, l'imperfection et la douleur qui caractérisent toute véritable rencontre avec un autre. L'alternative à l'annexion aliénante par un autre conquérant (« exhausted by someone else's shape over mine ») ne réside pas dans la paix que promet une indifférenciation consentie (« a mirror confusion of bodies and sighs »), ou dans le repli rassurant du sujet sur lui-même par l'intermédiaire de l'autre – cette image en miroir, harmonieuse, du chiasme ouvert dans « she in me, me in she ». La confrontation à l'altérité dans le regard échangé défait le privilège auto-réflexif du sujet : concevoir une véritable réciprocité entre amants, c'est envisager le retour du regard non comme un moyen pour le « je » de se penser et de se saisir, mais en tant qu'il implique la reconnaissance d'un autre qui ne saurait être assimilé ou possédé.

En se voyant l'une l'autre, Alice et Stella passent outre l'homme sous le regard duquel elles étaient censées trouver la place qui leur revenait. Cette revendication pour les deux femmes d'un droit de regard se donne aussi à lire dans l'interprétation impertinente, d'une image : la carte XVI du Tarot.

Last month, after our moot, Stella showed me Card XVI of the Tarot deck, L'amoureux, The Lovers. A young man seems to be trying to choose between two women, Cupid, arrow-borne, over his head. [...] She looked at the picture. 'I think, perhaps, that the women are trying to decide for themselves and the man is taking no notice.' (GS, 200-1)

Alice offrait une lecture du mythe de Narcisse ; Stella y répond en examinant une autre représentation reçue de l'amour, elle aussi revisitée à maintes reprises. À nouveau, le caractère novateur de l'interprétation réside dans l'appréhension d'un regard renvoyé, échangé ici entre deux femmes qu'il unit dans une même émancipation par rapport à l'homme censé les départager. À nouveau, cette libération et cette redéfinition de ce qu'est l'amour procède d'une certaine façon de retourner le regard, de revenir sur des interprétations plus disciplinées et conformes à un fond culturel partagé¹. La relecture de Stella est décalée, et joue d'imperfections relatives : d'un titre à l'autre, la traduction opère un glissement d'un singulier masculin (en français) à un pluriel indéterminé (en anglais), et l'amoureux est métamorphosé en couple d'amant(e)s. Comme dans la traversée du reflet, l'enjeu n'est pas de faire de l'amour un lieu d'échange non problématique, mais de le ré-envisager comme le résultat incertain d'un choix libre et mutuel. Les jeux ne sont pas faits : dans ce moment où la décision est encore à l'état de tentative, le couple pas encore formé, la modalité à l'œuvre dans le discours de Stella (« I think », « perhaps ») contribue à pointer non un triomphe de l'amour, mais le suspens partiellement inquiet qui précède le fait d'aller vers l'autre. Et en effet, il ne s'agit pas tant de l'issue amoureuse que de la configuration interpersonnelle qui permet de la penser – configuration dans laquelle la figure à laquelle l'autorité revient *a priori* n'a plus le privilège d'attribuer leur place aux figures mineures, ces dernières inventant entre elles un espace visuel et éthique à partager.

L'émancipation qui entre en jeu dans la rencontre d'Alice et Stella, lorsque les deux femmes osent se voir l'une l'autre au lieu de rester à leur place de compagnes désirables par et pour Jove, évoque l'un des sites de contre-visualité selon Mirzoeff. Selon ce dernier, la revendication d'un droit de regard implique d'exiger face à l'autorité une autonomie fondée sur le droit à l'existence ; elle se présente sous différentes formes dont on peut faire, en contrepoint à une analyse de l'histoire officielle, une généalogie. Ainsi la démocratie est outil contre-visuel dans la mesure où le principe même sur lequel elle se construit sous-tend la lutte contre la mise à l'écart des sans part, exclus de la vie publique – Mirzoeff note à cet égard des recoupements significatifs entre droit de regard et droit d'être vu, ce que nous avons commencé à explorer grâce au concept d'exposition². Il s'agissait là de travailler contre l'efficacité ségrégative de la visualité.

¹ La scène du jeune homme amené à choisir entre plusieurs figures féminines constitue un dilemme classique : on repense à Pâris sur le mont Ida, qui choisit la beauté – Aphrodite – pour s'être fait promettre l'amour de la plus belle femme, Hélène.

² Pour Mirzoeff, la démocratie n'implique pas seulement le droit de vote et des élections représentatives, mais l'accès au pouvoir des « sans part ». Renvoyant à la Cité conçue par Platon, qui différencie six catégories de personnes ayant droit au pouvoir et n'envisage même la grande majorité des autres, automatiquement exclues de l'espace politique, il affirme : « Here the right to look is strongly interfaced with the right to be seen » (*The Right to Look*, *op. cit.*, p. 4). Il semble intéressant de rapprocher ce propos de celui que développe Didi-

Contre l'exercice autoritaire d'un pouvoir qui classe et répertorie les individus pour leur imposer une place, cependant, le site majeur de contre-visualité est l'éducation, conçue comme émancipation¹ : « l'acte d'une intelligence qui n'obéit qu'à elle-même, lors même que la volonté obéit à une autre volonté »², selon la définition qu'en offre Rancière dans son essai sur la figure pédagogique de Joseph Jacotot. S'inspirant à nouveau du philosophe pour dessiner les configurations selon lesquelles le pouvoir politique s'exerce et rencontre des résistances, Mirzoeff étudie dans ses prolongements historiques l'ouverture émancipatrice offerte par l'éducation aux populations classées comme subalternes, de l'effort des esclaves pour apprendre à lire jusqu'aux campagnes pour l'éducation universelle qui culminèrent, aux États-Unis, avec la décision *Brown v. Board of Education* en 1954. Dans le modèle proposé par Rancière, on retrouve le moment où un point de vue censé faire autorité cède la place pour laisser se déployer un échange de vues plus horizontal : le « maître » de Jacotot n'est plus le détenteur privilégié de savoirs à transmettre à des élèves priés de lui dédier toute leur attention. Si Rancière fait de son « ignorance » l'élément majeur du titre de l'essai, c'est parce que cette caractéristique détermine un nouveau modèle pédagogique, dans lequel le dialogue entre pairs remplace l'apprentissage « abrutissant » de connaissances dont le maître serait seul dépositaire.

On a vu le rôle central que joue ce changement de paradigme dans l'interaction visuelle des protagonistes de *Gut Symmetries*. Face à l'autorité incarnée par le regard de Jove, deux voies s'ouvrent à l'émancipation d'Alice et Stella. Le récit n'exclut pas des moments dans lesquels ces dernières renvoient à l'homme un coup d'œil impertinent, plein d'ironie. Ainsi lorsque Jove lance une réflexion satisfaite quant à ses propres mensurations et sa capacité à satisfaire son épouse et

Huberman dans l'introduction à *Peuples exposés, peuples figurants* (op. cit.), notamment lorsqu'il envisage le péril et l'abandon politique de peuples « exposés à disparaître ».

¹ Ce modèle de pensée repose à nouveau sur l'ouverture, au sein de l'appareil disciplinaire que constitue le système éducatif, d'un espace offert à la résistance et à la subjectivation des individus. L'émancipation, telle qu'elle est pensée par Mirzoeff ou Rancière, implique une subversion de la discipline scolaire, devenue instrument de libération alors qu'elle était destinée à faire rentrer les élèves dans le rang. Cette ambivalence était déjà bien à l'œuvre dans des théories de l'éducation plutôt attachées à montrer en quoi elle constituait un site privilégié de discipline visuelle : on pense à la nécessaire imbrication de la discipline et de la résistance chez Foucault (*Surveiller et punir*, op. cit.), à la dialectique de l'attention et de la distraction chez Crary (*Suspensions of Perception*, op. cit.). Et il semble que cette réflexion puisse s'étendre, en remontant dans le temps, à la réflexion de Kant lui-même sur l'éducation comme discipline : s'il présentait l'école comme un lieu où les corps apprenaient à rester assis à leur place, c'était aussi en tant que penseur des Lumières, théoricien de l'influence de la Raison sur un savoir, une morale et un jugement humains libérés de toute loi divine. On pense à ses *Réflexions sur l'éducation* (1803, Paris, Vrin, 1993) dans lesquelles on lit : « La discipline est ainsi simplement négative ; c'est l'acte par lequel on dépouille l'homme de son animalité ; en revanche l'instruction est la partie positive de l'éducation. [...] La discipline soumet l'homme aux lois de l'humanité et commence à lui faire sentir la contrainte des lois. Mais cela doit avoir lieu de bonne heure. C'est ainsi par exemple que l'on envoie tout d'abord les enfants à l'école non dans l'intention qu'ils y apprennent quelque chose, mais *afin qu'ils s'habituent à demeurer tranquillement assis et à observer ponctuellement ce qu'on leur ordonne*, en sorte que par la suite ils puissent ne pas mettre réellement et sur-le-champ leurs idées à exécution » (*ibid.*, p. 95-6. Je souligne).

² Jacques Rancière, *Le Maître ignorant* (Paris, Fayard, coll. « 10/18 », 1987), p. 26. Je cite ici dans sa version originale la définition reprise par Mirzoeff en traduction (p. 4 dans *The Right to Look*, op. cit.).

sa maîtresse – « Jove then declares himself to be a perfect number, in other words [...] he is big enough for the both of us » (*GS*, 131) –, Stella saisit la direction de son regard et subvertit son intention, précisant : « When he says this he can't help smirking down towards his centre. Like most men he is obsessed by the size of his member. I do not necessarily object to this vanity but I do think he should use a ruler » (*GS*, 131). La référence à la règle détourne doublement l'autorité de Jove : parce qu'elle peut offrir, en réponse à sa vanité de scientifique, la preuve mathématique de son insuffisance ; mais aussi dans la mesure où elle incarne sur un mode grotesque la baguette ou le sceptre qui manque justement au personnage (« he should use... ») en situation de trompeur trompé. Cependant ce moment où le sujet mineur prend sa part dans l'espace politique – fût-ce à son échelle domestique – en défiant et en défaisant l'instance d'autorité visuelle, est second dans le récit : il intervient après la rencontre de l'épouse et de la maîtresse. L'indiscipline fondamentale du regard féminin consiste ainsi avant tout en un refus de se plier au fonctionnement d'un dispositif qui le voulait aveugle, ou du moins privé de toute agentivité, pour aller au contraire au contact d'une autre qui le voie et le renvoie. Le droit de regard ne recherche pas l'inversion terme à terme d'un rapport de pouvoir inéquitable, les personnages jusqu'ici sans part assignant à l'instance d'autorité déposée, Jove, le statut d'objet. Retourner le regard là où on n'était pas censé le faire, ce n'est pas renverser une logique de domination visuelle, mais inventer une autre fonction pour l'œil, explorer d'autres pratiques et d'autres partages du visible.

L'émancipation visuelle semble ainsi suivre deux voies possibles, suivant que les personnages qui n'avaient « rien à voir » se mettent à regarder ceux sous la surveillance desquels ils ont vécu, ou leurs compagnons de soumission disciplinaire. Établissant un contact visuel réciproque là où la discipline l'interdisait, elle recherche ce couple « voir/être vu » dont Foucault nous indiquait qu'il était détruit par la structure panoptique. Dans le mouvement de retour qu'ils impriment au regard, les exclus du partage dessinent leurs propres contours et résistent au pouvoir interpellatif exercé par une instance de visualité. Ils initient un processus contre-interpellatif¹. Sous cette forme, peut-être la plus élémentaire à saisir dans ces enjeux,

¹ L'analyse des processus d'interpellation décrits par Althusser dans « Idéologie et appareils idéologiques d'État » (*op. cit.*) a permis des développements très fructueux, en particulier dans le cadre des études sur la pragmatique et le performatif. Parce qu'elle conçoit le sens en tant qu'il est produit dans le cadre d'une situation discursive, et non comme un aspect du signe linguistique, la pragmatique s'avère très utile pour penser le fonctionnement de l'interpellation : toutes deux supposent l'efficacité performative de la langue, qui ne reflète pas tant le monde ou les relations de pouvoir qu'elle ne contribue à les produire. Pointant les affinités de la théorie d'Althusser avec une compréhension pragmatique de la langue, nombre d'essais se sont employés à montrer en quoi les dérapages et incompréhensions toujours possibles dans une appréhension pragmatique de la langue manifestent des espaces de résistance possible à l'exercice d'un pouvoir interpellatif. Voir en particulier, pour ces théories de la contre-interpellation, Butler, « Consciousness makes subjects of us all: Althusser's Subjection », in *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, *op. cit.*, ainsi que « On Linguistic Vulnerability », in *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, *op. cit.*, p. 1-42. Voir également Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, *op. cit.*, p. 163-5.

l'émancipation se joue dans nombre de scènes où un personnage *a priori* soumis à l'autorité visuelle d'un autre se trouve soudain poussé à soutenir le regard de ce dernier. C'est le cas par exemple de Zachry, amené à se confronter Old Georgie, figure démoniaque qui doit son pouvoir à son œil malin¹. Tous les moments clefs du récit, tous les épisodes les plus terribles de la biographie du personnage sont associés à l'œil du diable et à sa puissance d'interpellation. Lors de leur première rencontre alors qu'il est encore enfant, Old Georgie le somme de se présenter, lui proposant pour alternative « Zachry the brave » ou « Zachry the cowardy »². Quelques pages plus tard, lorsque le petit Zachry mène par erreur les Konas au campement où son frère et son père seront pris par surprise et massacrés sous ses yeux, il reconnaît le regard du diable dans l'œil du général qui vient de tuer son père : « Nothin' so ruby as Pa's ribbonin' blood I ever seen. The chief licked Pa's blood off the steel. [...] The chief got back on his horse an' turned'n'looked right at me ... them eyes was Old Georgie's eyes. *Zachry the Cowardy*, they said, *you was born to be mine, see, why even fight me?* » (CA, 251). Dans ce moment, alors que l'enfant n'ose essayer de sauver ses proches, l'interpellation se clôt, l'enfermant dans un regard qui le saisit et le définit, visuellement comme verbalement. Ce sont les yeux qui parlent, et qui en parlant scellent le choix de son nom tout en définissant ce que Zachry doit « voir », l'évidence à laquelle il lui faut se rendre : il ne s'appartient pas.

Plus tard pourtant, le personnage défie l'autorité visuelle de cette instance terrifiante. Lorsque Meronym exprime le désir de gravir Mauna Kea pour cartographier le territoire qui se trouve au-delà, il se porte volontaire alors même qu'il s'agit là d'une montagne interdite. Le diable occupe une place centrale dans l'imaginaire visuel du récit expliquant la peur qu'inspire Mauna Kea. Parti pour assouvir sa curiosité et « voir ce qu'il y verrait », un villageois du nom de Truman s'y est trouvé nez à nez avec Old Georgie ; ses cheveux, noirs jusque là, en sont devenus blancs en l'espace d'une nuit³. Zachry est bien visité par le diable lors de leur périple : ce dernier s'acharne à le faire douter de Meronym, et l'encourage à l'éliminer. Alors que cette dernière se

¹ En cela Zachry constitue un compagnon d'Adam Ewing, dont l'existence entière se déroule sous l'œil divin, ou de, Sonmi, surveillée sans cesse par son superviseur (« Seer »).

² « Now, I'd got dioresome hole-spew that day 'cos I'd ate a gammy dog-leg in Honokaa, an' I was squattin' in a thicket o' ironwood trees upgulch when sudd'nwise eyes on me, I felt 'em. 'Who's there?' I called, an' the mufflin' ferny swallowed my voice. *Oh, a darky spot you're in, boy*, murmed the mufflin' ferny. 'Name y'self!' shouted I, tho' not so loud. 'I got my blade, I have!' Right 'bove my head some'un whisped, *Name y'self boy, is it Zachry the Brave or Zachry the Cowardy?* Up I looked and sure 'nuff there was Old Georgie crossleggin' on a rottin' ironwood tree, a slywise grinnin' in his hungry eyes. 'I ain't 'fraid o' you!' I telled him, tho' tell-it-true my voice was jus' a duck-fart in a hurrycane. Quakin' inside I was when Old Georgie jumped off his branch an' then what happened? He dis'peared in a blurry flurryin', yay, b'hind me » (CA, 250).

³ Ici l'interdiction porte bien sur un contenu visuel, et le châtement lui même se fait visible. L'anecdote s'ouvre sur un désir inassouvi de voir – « Truman'd settled to climb that scaresome mountain an' *see what he'd see*, yay, an' leave the very next day » (CA, 272) – et se clôt, à son retour, sur la punition réservée aux curieux : « ev'ry'un stared in 'mazement even b'fore he voiced his 'ventures. Truman's hair'd been black as crows before, but now it was whiter'n surf. Ev'ry single hair » (CA, 274).

trouve encordée derrière le jeune homme, et entièrement à sa merci, Old Georgie suspend le temps pour donner à Zachry l'occasion de se débarrasser d'elle. Tenté, le jeune protagoniste est arrêté dans son geste par un éclair de reconnaissance. Revenant sur les mots du diable, il y trouve une allusion à un rêve prophétique qui lui dicte de ne pas tuer la Prescient :

I got my blade. A seed sprouted thru the crust o' my mem'ry, an' that seed was a word Georgie'd speaked jus' then, '*augurin*'. Quicksharp I chucked my blade down after my spiker an' looked that devil in his terrorsome eyes. He'd got the s'prised curio an' his dyin' smile got a bucket o' dark meanin's. [...] Old Georgie'd made a diresome mistake, see, he'd mem'ried me o' my augurin's from my Dreamin' Night¹. *Hands are burnin', let that rope be not cut.* (CA, 296)

Face à celui qui prétend lui dicter sa conduite, Zachry s'autorise à rediriger son regard : le souvenir qui émerge rétablit un lien à la fois avec son passé – son expérience lors de la nuit initiatique – et avec son propre imaginaire et sa propre métaphysique visuels, qui produisirent les rêves et leur interprétation prophétique. C'est fort de cette reconnaissance, et du lien qu'il établit contre l'exigence du diable – ce dernier insistant justement pour qu'il rompe la corde qui le relie à sa seule compagne sur Mauna Kea – qu'il peut à son tour regarder Old Georgie dans les yeux. Jusque là il était constamment *regardé*, surveillé, mais ne pouvait que constater dans l'œil de l'autre sa propre perte. Ainsi dans le coup d'œil jeté au chef Kona, c'est ce dernier qui restait sujet du verbe « look », alors même qu'il n'apercevait pas le petit garçon, et la formulation syntaxique éludait même pour ce dernier, pourtant témoin visuel, l'usage du verbe « see », indiquant simplement ce qui s'imposait à lui : « them eyes was Old Georgie's eyes ».

Le récit de Sonmi fait écho à ce moment dans lequel un être, entièrement livré à l'autorité visuelle d'un autre, se libère de son emprise lorsqu'il arrive enfin à lui renvoyer son regard. On a mentionné plus haut la démystification que subit l'« hologramme absurde » de Papa Song lorsque sa « fille », revenue au restaurant après son ascension, constate qu'il ne la reconnaît pas, que son clin d'œil est vide de tout sens et adressé à n'importe qui². Lorsque la jeune clone rapporte au Professeur Mephi les quolibets qui lui ont été adressés lors de son premier cours à l'université, ce dernier interprète sa situation en convoquant un dispositif optique qui *renvoie* les rayons lumineux : « fabricants are mirrors held up to purebloods' consciences; what purebloods see therein sickens them. So they blame the mirrors » (CA, 231). Lorsque Sonmi demande quand les sang-purs en viendront à reconnaître leur responsabilité face à ce reflet, son mentor lui répond

¹ « Dreamin Night » consiste en une nuit initiatique passée par l'intégralité d'une classe d'âge, l'année de leur 14^e anniversaire, dans l'« icônerie ». Lors de ce rite de passage, Sonmi inspire à cette nouvelle génération de Valleysmen des rêves que chacun interprète ensuite individuellement grâce à l'aide de l'Abbesse, et dont la transcription sous forme d'augure doit les guider dans leur vie d'adulte.

² « Papa Song stood on its Plinth; greeting us. I tried to swallow but my throat was dry. Surely, our Logoman would condemn his prodigal daughter? No. He winked at us, tugged himself skywards by his own nikestraps, sneezed, oppsied, and plummeted down to his Plinth. Children screamed with laughter. How had an inane hologram inspired such awe in us? » (CA, 240).

qu'il faudrait les y forcer : « not until they are *made* to » (CA, 231). Ce que la clone recherche, auprès de ceux que le système favorise en exploitant son peuple, c'est non seulement l'acceptation du reflet mais la reconnaissance que ce dernier est formé dans le regard d'un autre : qu'au-delà d'un miroir déplaisant, le clone est un visage à accueillir comme autre. Le geste révolutionnaire préconisé par Mephi consiste ainsi à revendiquer un droit de regard pour le miroir ; une légitimité et une possibilité paradoxale pour ce dernier de regarder véritablement dans les yeux des citoyens à part entière, de ceux qui ont part au politique.

Il arrive cependant aussi que l'émancipation ne prenne pas cette forme contre-interpellative, et que la défiance vis-à-vis de l'autorité se loge, comme on l'a vu pour Alice et Stella, dans l'insistance du regard mineur à établir un contact éthique et politique alors qu'il devait rester isolé : à chercher ces condisciples dont l'autorité suppose qu'il reste séparé¹. C'est ainsi en particulier que se donne à lire le coup d'œil qui marque le début de l'amitié entre Autua et Adam Ewing. Dans les premières pages du roman, le notaire assiste à la flagellation publique d'un esclave. On a vu plus haut la façon dont les lignes de couleurs structurent la scène, qui réunit Indiens (« the spectating Indians », CA, 6), des maîtres maoris plus clairs aux esclaves morioris plus foncés, et Occidentaux. Dans ce théâtre des châtements, voir et pouvoir s'agencent en un emboîtement. À un niveau élémentaire, la punition est démonstration de force et manifestation de violence symbolique pour les Polynésiens – Autua est écartelé sur un cadre « en A », « an A frame », et sa peau est comparée à un vélin couvert de runes sanglantes : c'est bien la lettre de la loi qui vient s'inscrire sur son corps, et qui doit dissuader les autres esclaves de suivre l'exemple du rebelle. Cependant l'ensemble de la scène, et le pouvoir démontré par le chef de clan, sont mis à distance et saisis comme spectacle par le couple d'observateurs occidentaux. Adam et Goose disposent d'une position de domination symbolique et militaire encore supérieure. L'intérêt anthropologique qu'ils prêtent aux châtements pratiqués par les Maoris – intérêt qui reflète dans la narration la vocation documentaire du journal de voyage – montre qu'ils n'ont pas même besoin de manifestation de force, mais se situent d'emblée à un niveau où la violence n'a plus besoin d'être exercée pour asseoir leur autorité². La répugnance d'Adam vis-à-vis de la colonisation, proche en cela de l'horreur avec laquelle l'archiviste de Sonmi ~451 envisage l'idée d'esclavage, est présentée par le récit comme une forme de naïveté voire de cécité historique. Par ses références au cadre historique des Guerres des mousquets, la narration ne nous laisse d'ailleurs

¹ La rencontre visuelle, qui constitue un lieu fictionnel d'ores et déjà repéré par la théorie littéraire – on pense à l'ouvrage de Jean Rousset : *Leurs Yeux se rencontrèrent* (Paris, Corti, 1981), mais qui prend une signification particulière dans un contexte de visualité disciplinaire.

² Dans la terminologie développée par Foucault, l'organisation sociale maorie relève encore d'un régime absolutiste, fondé sur des relations de souveraineté, alors que l'Américain et l'Européen appartiennent déjà à des sociétés disciplinaires. Voir *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 210.

jamais oublier le rôle fatal joué par l'Occident dans cette violence inter-tribale – quelques pages plus loin Mr d'Arnoq, violant le code métaphorique supposé légitimer le système colonial, présentera les Européens comme les maîtres des Maoris dans l'apprentissage de la violence coloniale : « the dark arts of colonisation » (CA, 14). Outre la façon dont elle inclut les deux « blancs » dans un système de couleurs très lisible, la circulation des regards les positionne en spectateurs privilégiés : si leur présence confirme l'économie de domination visuelle sur laquelle repose la scène, elle le fait sans les soumettre du tout au pouvoir. Pourtant l'affirmation par Adam de cette posture d'observateur détaché coïncide exactement avec l'apparition d'un regard qui empêche ce détachement, et l'arrache à la loge princière qu'il croyait occuper. Alors qu'il assiste impuissant à la torture de celui qu'il viendra à connaître sous le nom d'Autua, ce dernier accroche son regard : « [he] found *my* eye & shone me a look of uncanny, amicable knowing! As if a theatrical performer saw a long-lost friend in the Royal Box and, undetected by the audience, communicated his recognition » (CA, 6). L'extériorité dépassionnée avec laquelle le spectateur assisterait à une scène depuis la position symbolique de la loge princière, lieu abstrait qui commande la perspective, est rompue par le retour inattendu d'un regard que l'on croyait fonctionner à sens unique. Refusant d'être purement et simplement l'exemple dissuasif « à voir » dans la scène, l'image effarante de la loi et de sa violence, Autua va « chercher » les yeux d'Adam. Il est ainsi comparable à un acteur qui, ne se pliant pas à la convention du quatrième mur, irait chercher dans cet au-delà qu'est la salle, l'autre fondamental du dispositif théâtral, un ami avec lequel échanger un coup d'œil complice. Le geste achève la conversion de l'objet (dissuasif) du regard en personne, ce qui bouleverse le dispositif visuel sans renverser symétriquement le rapport de pouvoir préexistant. C'est bien désormais Autua qui « sait » (« knowing ») et qui maîtrise l'art de la reconnaissance, alors qu'Adam se voit plongé dans le trouble d'une familiarité perçue comme interdite, déplacée – « uncanny ». Pourtant ce renversement ne fait pas d'Adam un objet aux yeux de l'esclave moriori. S'il convoque le spectateur, l'interpelle par un participe passé qui transforme la rencontre en nécessité – « long-lost », longtemps perdu, il fallait qu'il soit retrouvé –, c'est en tant qu'ami¹, et selon une logique subreptice qui contraste avec la visualité spectaculaire du supplice : pris dans le rituel, les spectateurs immédiats ignorent l'échange.

Associant le prince et l'esclave, l'Américain et le Polynésien, le blanc et le noir « plus noir » dans un rapport amical, le regard qu'échangent Adam et Autua défait les lignes de

¹ Plus tard, pour se rappeler au souvenir d'Adam, Autua racontera sa version de la scène, qui repose également sur l'intensité affective de ce premier regard échangé : affirmant tout d'abord « 'You know I, you seen I, aye, – you pity I' » (CA, 27), il conclut ainsi : « 'Pain is strong, aye – but friends' eyes, more strong' » (CA, 29).

couleurs, et remet en cause le caractère structurant qu'elles semblent avoir dans l'univers dépeint par le journal de voyage¹. L'émancipation qu'il suggère pour le Moriori est à appréhender dans un contexte où le lien étroit entre colonisation et éducation, porté en particulier par les personnages de missionnaires, est pris en charge par le récit. L'éducation apparaît comme un élément crucial de l'analyse de Mirzoeff sur les dialectiques qui animent les complexes de visualité, notamment parce qu'elle constitue l'un de ces pivots qui peuvent renverser une stratégie disciplinaire et en faire, dans les mains ou dans les yeux des « sans part », un instrument de revendication et d'émancipation. Ainsi l'éducation dispensée par les missionnaires impose une normativité occidentale dont on a vu qu'elle avait pour corollaire l'élimination concertée de la mémoire et des identités indigènes. Ce travail de formation des esprits est inévitable : le rêve primitiviste du retour à une innocence perdue est illusoire et n'ouvre aucune voie de résistance politique efficace – même l'idéalisme d'Adam se heurte à l'idée que vouloir préserver les Morioris d'être découverts et colonisés ce serait « demander la lune »². C'est donc en tant qu'outil d'aliénation possible que l'éducation doit être appréhendée dans son potentiel émancipateur, dans la façon dont elle peut permettre aux disciples de retourner le regard de ceux qui les colonisent et prétendent se faire leurs enseignants. Lorsque Mr d'Arnoq caractérise la situation de Rēkohu avant l'attaque et la colonisation des Morioris, il présente l'île comme un angle mort dans un champ de vision occidental toujours en expansion : « [one of] those dwindling “blind-spots” of the ocean still unschooled by the White Man » (CA, 12). L'urgence que prêtent à la disparition le participe présent « dwindling » et l'adverbe « still » soulignent la fragilité de l'ordre ancien, dans ce lieu en passe d'être découvert et investi. Le choix du participe passé (« unschooled ») nous présente d'emblée, sous la protection éphémère du préfixe privatif, le destin des habitants de Rēkohu : devenir élèves dans le cadre d'un processus d'apprentissage initié et guidé par l'homme blanc. L'usage du terme « blind-spot », qui caractérise l'absence provisoire de cette règle et de la ligne de couleur selon laquelle elle se structure, suggère cependant l'envers visuel du processus de colonisation – un envers dont on a vu une manifestation quelques pages plus tôt, lorsque l'homme blanc se trouve interpellé et devient autrui sous le regard du colonisé lui-même. Le

¹ Les lignes de couleurs jouent un rôle fondamental dans l'univers de Ewing, où elles sont systématiquement convoquées comme outils d'identification. Ainsi la méfiance formulée par ses compagnons de voyage vis-à-vis de Mr d'Arnoq a pour cause principale son irrespect de ces lignes – lorsqu'Adam tente de se renseigner sur lui la réponse qui lui est faite est la suivante : « 'A *White Black*, a *mixed-blood mongrel* of a man', Walker told me. 'Nobody knows what he is' [...] Suggs [...] swore [he is] a Bonopartist general hiding here *under assumed colours* » (je souligne). Si Adam est critique des préjugés et de l'esprit caricatural de ces marins, avec lesquels il ne se reconnaît aucune affinité, la couleur n'en demeure pas moins un critère dans son économie imaginaire. Ainsi la frayeur et le sentiment sublime ressentis face aux dendroglyphes lui inspire la réflexion suivante sur le chemin du retour au port : « I craved the presence of men of my own hue » (CA, 21).

² « Maybe the Indians of the Societies & the Chathams would be happiest 'undiscovered' but to say so is to cry for the moon » (CA, 511).

« point aveugle », ce n'était pas seulement ces espaces de la carte que les blancs ne voyaient pas, ce sont aussi les endroits où ils étaient, jusque là, invisibles. L'hypallage, qui prête aux lieux les qualités supposées primitives de leurs populations (« blind-spots [...] still unschooled »), nous rappelle la dimension dialectique des processus qui mettent en jeu le regard, y compris dans le cadre de rapports de domination en apparence purement dissymétriques. Cartographier un endroit, en effet, c'est toujours se mettre sous son regard dans la mesure où il est occupé par des êtres dotés d'yeux. Ceux qui ne sont plus le point aveugle des colons sont susceptibles de les voir en retour. Du moment où les lieux qu'ils habitent sont vus, connus ou reconnus par les Occidentaux, ces derniers s'exposent, en tant que partie prenante du visible, à l'appréhension de ceux qu'ils colonisent¹. Arrivés en tant qu'éducateurs autoritaires, ils vont apprendre sous l'œil de leurs « élèves » d'autres façons de partager le visible, d'autres pratiques d'exposition et d'interpellation visuelle.

Dans la civilisation moriori, ainsi, le regard n'est pas *a priori* un instrument d'assujettissement et d'aliénation : sa puissance, bien réelle, relève non de ce qu'il peut imposer ou ôter au sujet, mais de ce qu'il lui offre, à savoir une existence éthique et politique dans un espace partagé avec ses pairs. Lorsqu'Adam découvre Autua, embarqué comme passager clandestin dans sa cabine, il envisage leur rapport selon une logique de pouvoir brute, et craint avant tout de disparaître, littéralement dévoré par un sauvage qu'il suppose anthropophage. L'interrogeant, par diversion, sur le coup d'œil qu'il lui a destiné alors qu'on le flagellait, l'Américain s'entend offrir une première indication de l'ordre visuel selon lequel vivent les Morioris – un ordre dans lequel le regard de l'autre est perçu comme une puissance, non aliénante et anxiogène, mais réparatrice. Dans l'explication mystérieuse d'Autua, « 'Pain is strong, aye – but friends' eyes, more strong' » (CA, 29), l'œil d'autrui s'offre comme refuge métaphorique. La structure syntaxique et le comparatif redéfinissent la force : dans le cadre même d'une scène qui voyait sa manifestation la plus brutale, ils l'arrachent au champ de la violence physique et en font

¹ C'est là, selon Spivak dans *Death of a Discipline* (op. cit.), un point crucial pour réinventer la littérature comparée. Concevoir le regard de l'autre sur nous permettrait de rendre à l'enseignement de la littérature sa vocation : exercer l'imagination, cet instrument par excellence d'« altération » (« the imagination – the great inbuilt instrument of othering », p. 13) pour mieux appréhender autrui de façon singulière et responsable. Pour Spivak, cet espace imaginaire représente l'essentiel de ce que la littérature a à apporter aux sciences sociales. Son analyse du roman de Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, s'attache notamment à un passage dans lequel le magistrat s'efforce de faire ce geste vis-à-vis de la jeune Barbare sous sa responsabilité. Nous rappelant son interrogation : « So I continue to swoop and circle around the irreducible figure of the girl, casting one net of meaning after another over her ... what does she see? The protecting wings of a guardian albatross or the black shape of a coward crow afraid to strike while its prey yet breathes? » (*Waiting for the Barbarians*, cité dans *Death of a Discipline*, op. cit., p. 22), elle fait remarquer l'inversion par laquelle l'effort de déchiffrement de l'Occidental laisse la place à la perception de la jeune fille, pensé dans sa dimension inaccessible. Le regard de l'autre confirme ainsi un lien entre le même et l'autre tout en gardant à ce dernier son statut inassimilable, sa puissance d'altérité.

le principe d'un lien éthique qui aide à traverser une épreuve. Cette affirmation prend tout son sens dans la mesure où cette deuxième entrevue entre les personnages suit l'évocation par Mr d'Arnoq de la civilisation moriori. Cette dernière se distingue en effet par sa condamnation sans appel de toute violence meurtrière, et le châtement réservé aux criminels qui auraient enfreint cette loi est une ostracisation totale :

whosoever spilt a man's blood killed is own *mana* – his honour, his worth, his standing & his soul. No Moriori would shelter, feed converse or even *see* the *persona non grata*. If the ostracized murderer survived his first winter, the desperation of solitude usually drove him to a blow-hole on Cape Young where he took his life. (CA, 12)

Le degré ultime de l'exclusion, c'est le refus d'échanger un regard. La syntaxe place en position focale des besoins plus fondamentaux que ne sont le gîte et le couvert : la parole et le regard, rapprochés par un rythme parallèle de ces ressources élémentaires (shelter/feed, converse/see) constituent le point culminant d'un mouvement de gradation, souligné par l'apparition de l'adverbe « even ».

Le lien visuel interpersonnel, recherché par Autua dans son moment d'extrême détresse, doit être envisagé dans ce contexte culturel où le regard entre semblables est conçu comme un impératif vital, et participe d'une loi éthique élaborée à l'échelle du politique. Les « sauvages », car c'est ainsi qu'Adam identifie encore celui qui deviendra son ami et son allié, ne représentent ainsi pas un moment pré-politique ou utopique du lien visuel, mais bien une autre façon de penser le partage politique du sensible. Comme dans la tribu de Zachry, qui partage à l'autre extrémité du récit la loi de non-agression en vigueur parmi les Morioris², l'aller-retour du regard y constitue un impératif, là où la logique d'appropriation inhérente au regard occidental semble l'avoir oublié. Adam, surpris par le geste initial du Moriori, ne saisit pas bien l'explication ultérieure qui lui en est fournie : « I told him that he knows next to nothing about me & I know nothing about him. He jabbed at his eyes & jabbed at mine, as if that single gesture were ample explanation » (CA, 29). L'inquiétude qui subsiste dans l'usage d'un verbe aux connotations violentes (« jab ») ne peut démentir la concrétude du lien élaboré par le Polynésien, qui remplace un rapport fondé sur la connaissance de l'autre, la possession d'informations le concernant (« I know nothing

² Comme les Morioris, les Valleymen n'ont pas le droit de tuer : leur âme en serait grevée d'un poids – le participe passé « stoned », évoquant par homonymie la mort par lapidation, laisse entendre le danger réel encouru par qui enfreindrait cette règle. Zachry explique à ses auditeurs : « See, if you b'haved savage-like an' selfy an' spurned the civ-lize, or if Georgie tempted you into barb'rism an' all, then your soul got heavy'n'jagged an' weighed with stones. Sonmi cudn't fit you into no womb then. Such crookit selfy people was called 'stoned' an' no fate was more dreadsome for a valleysman » (CA 255), « See, murderin' was forbidden by Valleymen law, yay, if you sole another life no'un'd barter nothin' with you nor see you nor nothin' cos your soul was so poisoned you may give 'em a sickness » (CA, 316). La place du voir et son rôle symbolique dans le fonctionnement de ces coutumes et de la pratique d'ostracisation est soulignée dans les deux cas par l'apostrophe censée garantir la compréhension et l'assentiment du public : « See, ... ».

about him »). En éludant toute interprétation, et en retranscrivant simplement dans son caractère partiellement incompréhensible le geste qui lui est donné, le narrateur semble inviter le lecteur à renoncer à une justification plus rationnelle, et à partager son interrogation face au mystère relatif d'un autre qui n'est pas réductible à une analyse anthropologique.

S'il est impossible d'échapper au processus éducatif initié par la colonisation, il semble qu'une voie d'émancipation s'ouvre lorsqu'un personnage *a priori* sans part amène le représentant de l'autorité coloniale à envisager la façon dont le regard définit avant tout un espace de *vie* commune, un visible partagé. Dans ce moment, le coup d'œil échangé ne renverse pas simplement une relation pédagogique dissymétrique, mais travaille à défaire les partages pré-établis et les rapports de domination qu'ils sous-tendent pour penser une autre éthique visuelle. Il ne s'agit jamais de rêver un espace supposé utopique où l'on pourrait se soustraire à l'œil de l'autre et à son pouvoir d'assignation, mais bien plutôt de repenser l'exposition – apparition de l'individu parmi ses congénères dans un espace visuel toujours déjà politique – en ce qu'elle implique toujours à la fois un droit à être vu et un droit de regard. Les regards émancipés contribuent ainsi à bouleverser, par exemple, les lignes de couleurs et les places qu'elles attribuent à chacun. On a vu que c'était là un enjeu manifeste des regards impertinents mis en scène dans *Cloud Atlas*. De façon peut-être encore plus frappante, dans un contexte moins explicitement marqué par l'histoire de la colonisation, c'est là une dimension privilégiée de la performance de David Blaine, et de son interprétation fictionnelle telle qu'elle est envisagée dans *Clear*.

Si l'on prend en compte tant la notoriété de Blaine que la forme que prennent la plupart de ses performances, il semble assez juste d'interpréter son travail comme une exploration des pratiques d'exposition et de leurs enjeux¹. Par le dispositif d'observation qu'elle implique, *Above the Below* représente un moment particulier dans cette recherche : tout se passe comme si la boîte en plexiglas, suspendue bien en vue dans un cadre touristique et fréquenté, devait assurer l'exposition absolue, sans réserve, de l'individu aux regards de son public. Or l'un des effets produits par ce spectacle, que le roman prend en charge à travers le discours d'Adair et de ses interlocuteurs, est le déplacement de lignes de couleurs remises en question à la fois par la performance et par ceux qui y assistent. La portée post-coloniale du dispositif est beaucoup moins

¹ Qu'il se fasse enterrer vif (*Buried Alive*, 1999), se tienne debout sur un poteau haut de 30 mètres pendant plus de 24 heures (*Vertigo*, 2002) ou se fasse emmurer dans la glace (*Frozen in Time*, 2000), Blaine fonde toujours son travail de performance sur le fait de s'exposer au public dans une situation de vulnérabilité particulière, le dispositif représentant un danger physique, parfois vital, pour l'artiste. Dans le cas de *Frozen in Time*, on notera que la performance proposait un jeu de mots sur les implications de l'exposition, puisque Blaine y courut le risque réel de mourir de froid – en anglais, « die of exposure ».

évidente que dans la narration de *Cloud Atlas*, qui évoque explicitement la condition d'esclave, et les discussions houleuses entre personnages nous mettent d'ailleurs en garde contre la tentation de faire de David Blaine, star internationale payée des millions pour se produire en public, une incarnation manifeste du mineur, du subalterne ou du colonisé. S'il évoque ces figures, ce ne sera jamais que dans un détour, dans une forme de mise en scène dont on nous rappelle systématiquement à quel point elle risque de s'abîmer en une mascarade suspecte voire scandaleuse. Pourtant, en se focalisant sur la réception de la performance, le roman de Barker inscrit cette dernière dans un imaginaire collectif traversé par la question des couleurs, et des places qu'elles offrent à chacun dans l'espace politique. Mettant au défi toute catégorisation stable, saturé de couleurs et des associations qu'elles sont supposées présenter, Blaine offre un contrepoint aux perceptions de personnages parfois tentés de forcer le trait. Par ses origines multiples et la vulnérabilité réelle mais problématique qu'il s'impose en s'exposant aux regards, il rappelle les schémas complexes selon lesquels les lignes de couleurs fonctionnent dans un Occident contemporain marqué par l'histoire coloniale et post-coloniale. Dans le cadre multi-culturel qu'offre Londres, il remet en question l'assurance tranquille avec laquelle certains personnages, et peut-être le lecteur lui-même, pourraient prétendre résumer ces questions en deux mots, en convoquant des dispositifs visuels et politiques figés et essentialistes.

Solomon est le personnage qui, de façon récurrente, interprète les objets culturels auxquels il a affaire en termes de lignes de couleur. Beaucoup moins intéressé par Blaine qu'Adair, il est avant tout préoccupé de la carrière artistique de Dizzee Rascal, enfant terrible en passe d'être récupéré par la culture dominante après avoir reçu le prix Mercury. De façon récurrente, le rappeur est convoqué par Solomon comme la manifestation évidente de partages politiques reposant sur des distinctions de couleur. Adair le trouve ainsi, à un moment du récit, en rage face à la façon dont les médias tentent de s'approprier le travail de Rascal en le réassimilant à une culture dominante blanche, respectable et scolaire :

He rips it [the newspaper] open and flashes a page at me. There, smiling out of a photo, is a benign, respectable-looking, middle-aged white man sitting next to some kind of convoluted, computerised keyboard-style thingummy. Next to him (in cut-out form) is an ominous image (he don't do no other kind) of the be-capped, be-hooded, be-baggy-panted kid-gangsta, Rasket. (C, 128)

Là où le texte de l'article n'aurait pas précisé la couleur de peau du professeur, la photographie impose une perception « en noir et blanc » des places et des fonctions de chacun : pour que le talent de Rasket devienne visible, il faut que ce dernier se voie imposer une identité visuelle qui le place en position mineure, d'élève. La composition de l'image, qui attire d'abord l'œil d'Adair

vers le professeur, suggère une tentative de récupération qui s'étendrait jusqu'à l'indiscipline du rappeur. Rapprochée de cette image par excellence du neutre – celle d'un homme blanc de classe moyenne entre deux âges – l'apparence du rappeur n'est plus menaçante : l'utilisation convenue d'une grammaire doublement fautive dans la parenthèse, « he don't do no... », et la série de participes précédés du préfixe « be- » lui prêtent un caractère affecté, voire involontairement humoristique. Plus qu'au jeune artiste, c'est à l'enseignant que revient le mérite de la musique qui a gagné le prix : il a su déceler son don, et œuvrer ainsi pour le public en révélant ses qualités socialement acceptables et en désamorçant son potentiel turbulent.

Pourtant ce type de schémas visuels identitaires, très primaires, sont partout battus en brèche dans le texte, en particulier lorsque la performance de Blaine est au cœur des discussions. Ainsi l'enthousiasme avec lequel Solomon décrit l'aspiration du magicien à s'inscrire dans une culture « noire » vient à l'encontre de ses propres positions quant à la marginalisation de ladite culture. Adair nous prévient très tôt : « [Solomon] has a whole *bunch* of theories about how The Culture is only really interested in rewarding (and exploiting) black mediocrity » (C, 42) ; il évoque la dénonciation par son ami d'une politique médiatique comparée à un « apartheid oral ». Il marque bien ainsi le recoupement supposé entre des politiques d'exposition discriminatoires et une idéologie raciste fondée sur la séparation des couleurs – qu'il s'agisse de l'exploitation des noirs ou de leur exclusion. Le succès rencontré par Dizzee Rascal en fait déjà un contre-exemple selon Adair¹, mais Solomon ne saurait se résoudre à reconnaître la position ambiguë de son artiste préféré vis-à-vis d'une culture majoritaire capitaliste, blanche et aseptisée. Plus sophistiquée encore cependant est sa tentative d'imposer ce filtre de compréhension à l'immense opération médiatique et financière que constitue *Above the Below* : « Blaine [...] wants to be *black*. [...] He wants to be a *brother*. [...] That's why he invented "street magic", don't you see? » (C, 43). À ne pas concevoir la culture « black » comme repoussoir, Solomon en fait un nouveau standard, une nouvelle norme à l'aune de laquelle tout peut être évalué. Son insistance sur la prédilection de Blaine pour une prestidigitisation « de rue », est stratégique : elle l'associe à Rascal, et au genre musical qui le distingue : « urban music ». Solomon oublie commodément ici qu'il ne s'agit pas de Blaine magicien, et que sa présente performance contraste singulièrement, par le lien vertical qu'elle instaure, avec l'ambition démocratique d'une magie pratiquée dans la rue, au milieu des passants, de sorte que prestidigitateur et public partagent le même espace. Au hasard de ses lectures, Adair se rend compte plus tard que la « magie de rue » n'est pas un concept original de l'artiste, mais un choix de marketing proposé par la chaîne ABC : « He sent an amateur video of

¹ « what to *do* with an ideology of exclusion when the cherry on the cake has just been cordially awarded – *uh* – the cherry on the *effing* cake, so to speak? » (C, 42).

himself to ABC and they responded by offering him a million dollar contract to perform what they called ‘street magic’ on TV (So he didn’t invent that phrase himself? Well this makes Solomon’s theories look a little dodgy, eh?) » (C, 103). La « rue », qui constituait pour Solomon cet espace liminaire où la culture noire marginalisée trouvait à se déployer dans toute sa puissance anti-canonique, s’avère relever d’une construction financière et médiatique. Loin d’établir avec leur public un contact alternatif aux canaux traditionnels de la culture, Blaine et Rascal lui présentent une image artificielle et convenue dans laquelle marginalité spatiale et raciale convergent, et un portrait de l’artiste noir en saltimbanque qui contraste avec les sommes bien réelles qu’ils touchent.

De façon intéressante, au reste, Solomon ne parvient pas à stabiliser cette représentation dichotomique, en noir et blanc, des rapports de forces. D’abord parce qu’il incarne lui-même un contre-exemple à ce partage binaire. Londonien combinant des origines africaines et un poste de journaliste à *The Economist*, magazine peu connu pour son soutien indéfectible au mouvement contre-culturel, il défait les lignes de couleur qu’il aime à présenter comme des limites infranchissables. Adair insiste d’ailleurs sur ce point lorsqu’il nous laisse à voir les modalités multiples selon lesquelles Solomon a *part* au politique – ou mange à tous les râteliers – : « a well-manicured afro-cockney finger in every pie » (C, 48). Jusque dans son discours enfin, et malgré sa mauvaise foi, Solomon remet en cause les distinctions nettes qu’il essaie parfois d’avancer : il oscille entre la tentation d’essentialiser les partages entre centre et marge, et celle de montrer au contraire que le marginal travaille au cœur d’un espace visuel partagé, interdisant le figement des catégories. Alors même qu’il essaie d’imposer sa lecture de Blaine en aspirant-artiste-du-ghetto, il glose la notion de « black » par la négative, l’absence d’identité : « He wants to be the stranger in the room, the “unknown quantity”. He wants to be the mystery, the alien, the *refugee*... Because that’s what blackness denotes in this country, *and* in America, for that matter » (C, 46). Ce qui semblait revendication culturelle devient analyse désidentitaire. Il ne s’agit plus ici de choisir une couleur et un camp, mais de prendre le noir pour la non-couleur qu’il est, afin de le penser comme puissance d’étrangeté, persistance d’une altérité que l’on ne saurait saisir. Même après 40 jours, le performeur sera toujours étrange et étranger à la place qu’il s’est choisie, au milieu du paysage si familier que sont les abords du Tower Bridge. Ailleurs, cet argument manifeste ses propres contradictions internes : Solomon, en voulant prouver que la culture « noire » ne s’arrête pas à une conception dichotomique ou essentialiste de la vérité, finit par produire entre elle et la culture majeure « blanche » un départ rigide, la raideur de l’argumentation remettant en cause la fluidité qu’il voudrait défendre :

We natives *love* a spectacle [...] We aren't threatened by the theatre of life. Or by the pain of it, either. We *embrace* all that. Only Whitey shies away from the essentials. Whitey needs to live in his box, see? To make his point – to feel secure – he builds his own prison. [...] but then he forgets to include the windows, he forgets to include the *doors*. [...] We Melanic Peoples are different. We build our palaces out of language and music, sex and chaos. These palaces have no ceilings and they have no walls. The White Man may've *caged* our bodies, ruined our economies and appropriated our *cultures*, but our souls remain unencumbered and our spirit, vibrant. More than almost anything, the White Man *loathes* vibrancy... (C, 47)

Plus tard, il demande à Adair d'adopter une perspective qui admette les contradictions : « why allow yourself to be *restricted* by that intellectually reductive configuration of either/or? It's so pale, so obvious... » (C, 47). L'ironie de la narration vis-à-vis du personnage, d'ores et déjà supposée par le décalage avec lequel sa voix parvient au lecteur (rapporté par Adair), est soulignée par la façon dont ce reproche entre en résonance avec son propre discours. C'est bien lui qui, en opposant terme à terme « The White Man » et « We Melanic Peoples », fait fonctionner une opposition dichotomique construite sur une économie visuelle et grammaticale, entre blanc et noir, singulier et pluriel, 3^e et 1^{ère} personne. Ce système binaire sert une même stratégie politique d'essentialisation et d'appropriation que la logique de ségrégation qu'il prétend dénoncer, chacun étant mis à sa place supposée. Solomon est coutumier de ces distinctions et de ces renversements symétriques : le reproche formulé contre Adair quant à la « pâleur » de son argumentation anticipe la façon dont il oppose plus tard « bright » et « dull » (C, 166-7) dans l'économie du discours, non pour défaire la dichotomie mais pour prendre la défense du terne et du pâle contre le brio rhétorique, par pur dépit envers les talents de Jalisa pour la polémique. Ainsi son propos « admet les contradictions » – non au sens où il prônerait l'ouverture intellectuelle qu'il voudrait trouver chez Adair, mais plus simplement dans la mesure où il présente des incohérences qui laissent le lecteur en suspens. De façon étrange, l'argumentaire de Solomon puise en partie sa force dans le fait qu'il ne saurait être vraiment convaincant, et nous amène ainsi comme Adair à réenvisager les partages qu'il évoque. La personne et le travail du prestidigitateur jouent un rôle crucial à cet égard. Il est par exemple difficile de ne pas voir se profiler paradoxalement derrière « Whitey » et « The White Man » enfermé dans sa boîte, le performeur lui-même – l'usage des majuscules évoque le nom complet de David Blaine White. Par négligence ou goût du paradoxe, Solomon place l'artiste qu'il voulait approprier à son propre camp (à vrai dire déjà à cheval sur la frontière) de l'autre côté de la ligne de couleur qu'il s'est ingénié à tracer.

Ces contradictions à l'œuvre dans le discours du personnage indiquent que la figure de Blaine a pour vocation de défaire des lois d'appartenances figées. C'est alors que la boîte est prise pour symbole de catégorisation sclérosée que nous constatons comment ce dispositif visuel

sert précisément à déjouer le rapport entre politique de l'exposition et lignes de couleur. C'est dans le contexte où on voulait faire de Blaine un « noir » que son nom de famille prend toute sa pertinence, tout comme la multiplicité des origines – il est porto-ricain et italien par son père, juif russe par sa mère – et l'enjeu de sa présence à Londres en tant qu'Américain, représentant au Royaume-Uni d'une histoire post-coloniale. Son étrangeté, activement mise en avant par le choix qu'il a fait en s'exposant, constitue un principe actif au cœur du dispositif d'*Above the Below*. L'effet qu'il produit ne relève en effet jamais de son assimilation claire à une communauté, mais de sa capacité à se présenter au public *comme* un membre de cette communauté – que le rapprochement ait ou non un ancrage dans ses origines réelles, telles qu'Adair les documente par la suite. Ce dernier cherche à se renseigner autant que possible sur la biographie du performeur. Mais il relève également l'efficacité avec laquelle Blaine évoque visuellement, par le détour qu'impose la perception du public, des appartenances multiples sous lesquelles il ne saurait être subsumé. En cela, son exposition manifeste la médiatisation, le caractère non essentiel mais toujours construit et indirect des identités convoquées pour envisager la place d'autrui dans le visible. Adair analyse en ce sens l'exaspération du public à la recherche d'une « vérité vraie » contre cette figure qui remet en cause toute possibilité de partage simple :

Seems like the need for real 'truth' (whatever *that* is, in the bleak-seeming aftermath of the Iraqi war) has – at some weird level – become almost a kind of modern mania. Perhaps without even realising, this loopy illusionist [...] personifies this sour mood, this sense of all-pervasive *bafflement*. And he's *American*. And what's even more perplexing is that he's starting – with the dark skin, the beard growth and everything – to look a tad, well, like an *Arab*. (C, 62)

Si elle n'a aucune pertinence d'un point de vue biographique, la ressemblance relevée par Adair prend tout son sens dans le contexte historique pointé par la parenthèse : celui de la guerre en Irak. Le simplisme des catégories offertes manifeste leurs propres limites : l'imaginaire schématique, qui désignerait les deux camps opposés comme « les Américains » et « les Arabes », trouve un corollaire dans le jugement hâtif, au faciès, qui catégorise Blaine selon sa seule apparence physique (he looks like...). Combinées cependant, ces deux propositions sommaires entrent en contradiction : la deuxième fait paradoxalement franchir à Blaine la ligne qui sépare les ennemis supposés par la première (il est états-unien mais il a « l'air d'un Arabe », ce qui est encore plus déroutant : « even more perplexing »). L'exposition joue ici un double jeu : elle suscite la réaction raciste pour mieux manifester son absurdité. En effet la conclusion à l'emporte-pièce, qui assimile Blaine à cet « autre » par excellence, le fait essentiellement à la faveur d'un processus temporel – la poussée de sa barbe –, ce qui remet en cause le caractère supposé essentiel de l'origine culturelle. À plusieurs reprises, la narration joue de cette identification fantaisiste, toujours de façon à pointer l'insuffisance et les contradictions d'un

imaginaire qui tâcherait de partager de façon stable entre « eux » et « nous ». Ainsi les images projetées pendant la dernière journée semblent indiquer l'achèvement de la transformation suggérée plus haut : Blaine a l'aspect d'un employé de l'ambassade algérienne – « a static image of Blaine is being projected, an unflattering shot, which looks like it might possibly be the passport photo of a down-at-heel worker from the Algerian embassy » (C, 336). Mais dans les derniers moments de l'épreuve, alors qu'il devrait être soustrait aux yeux du public, son exposition prolongée pour des raisons commerciales renverse les liens grossiers que suggérerait l'analogie : c'est Blaine, l'« Arabe », qui est comparé à un otage, tandis que les pouvoirs médiatiques sont dénoncés pour leurs stratégies terroristes :

[H]e offers such a strange and violent contrast to the carnival around him. Like one of those videotaped *kidnap* victims, cruelly manipulated by terrorists to pull his home nation's heartstrings. Time passes. The party continues. But tonight we're *ALL* to be held to ransom by the TV executives. [...] Some people are getting emotional, are shouting, 'Let him down! Let him go!' (C, 339)

Le rôle de la boîte en plexiglas demande à être repensé ici, au moment où elle va disparaître et replonger Blaine dans l'anonymat relatif de la foule. L'usage métaphorique du terme « box » lui prête une fonction ambivalente, comme on l'a vu dans le discours de Solomon : la boîte anglaise, c'est la « case » française, cette position spatiale contraignante à laquelle on est assigné. Adair lui-même relève le pouvoir interpellatif du dispositif. Lorsqu'il formule les réserves du public quant au fait que l'expérience ait pu être véritablement transformatrice pour Blaine, c'est l'image de la boîte qu'il convoque : « We just can't – *we won't* – take you from one neat box and put you into another. No way. Uh-uh » (C, 344). Pourtant la narration a précisément contribué chez lui à défaire cette réticence qu'il note, dans le glissement du modal, de « can't » à « won't ». Si le déplacement d'une case à l'autre est un défi aux catégories cognitives du public (peut-être ne sommes-nous pas capables de l'effectuer), la *nécessité* de le faire advenir, ou de reconnaître la multiplicité et la variabilité des identités au sein même de la case, est justement ce que le récit finit par manifester. C'est ainsi qu'Adair nous confie, convoquant une autre marque de modalité : « He changed (I *need* to believe it) » (C, 344). En s'exposant aux regards de façon prolongée, Blaine nous demande de ne plus nous contenter des partages du sensible que nous acceptons comme monnaie courante. En se rendant visible et vulnérable, il nous rappelle que si le regard de l'autre sur nous est inévitable, il est possible de repenser la façon dont ce regard nous définit, de s'exposer dans une case, ou dans une boîte, pour mieux en sortir. Il ne nous invite pas à nous soustraire aux yeux de l'autre, mais à inventer un dispositif qui permettrait de nous émanciper vis-à-vis de catégories d'appartenance visuelle figées, et de trouver de vraies voies de subjectivation dans et par les regards échangés avec d'autres.

III. B. 1. c. *Quelque chose à voir : droit de regard et témoignage*

Lorsqu'il conceptualise l'exclusivité autoritaire qui se déploie dans la visualité, Mirzoeff l'associe au mot d'ordre « circulez, y'a rien à voir ». À cet impératif de cécité, le droit de regard oppose l'évidence, non simplement d'un phénomène visible, mais d'un phénomène dont la responsabilité visuelle nous incombe. L'exposition, telle qu'elle se joue dans le châtiment réservé à Autua, ou dans le dispositif conçu par Blaine, convoque le regard d'un témoin. Cette forme de contre-interpellation – puisqu'elle vient de l'être exposé, et se constitue ainsi dans un retour du regard – prend le risque de franchir les lignes de couleurs pour former un lien éthique : en ce sens la posture de témoin est associée à la possibilité de la bigarrure, d'un mélange des couleurs qui remet en cause leur partage strict et réglé.

C'est avec la figure d'Adam que nous voyons le plus clairement le témoin interpellé pour relever la bigarrure : à plusieurs reprises, le voyageur se trouve pris dans un échange de regards avec un autre qui, refusant de s'intégrer à une catégorie visuelle spécifique, le contraint à suspendre le jugement anthropologique par lequel l'altérité serait résorbée, récupérée et rationalisée par l'observation scientifique¹. Lors de sa visite de Bethlehem sous la supervision de Mr Wagstaff, il note avec étonnement que le fils de son guide, quoique d'origine européenne, est parfaitement intégré à son cercle d'amis indigènes :

I heard giggles in the bushes beyond me, turned around, & saw a host of little Black boys (I was curious to note so many light-skinned issue of miscegenous unions). I ignored the children and turned to see a White boy of twelve or thirteen, as grubby as his mother, slip by Mrs Wagstaff, who did not attempt to waylay him. Her son frolicked as *déshabillé* as his native playmates! 'Ho there, young fellow,' I reprimanded, 'won't you get a sunstroke running about in that state?' The boy's blue eyes held a feral glint & his answer, barked in a Polynesian tongue, baffled me as much as it amused the pickaninnies, who flew off like a flock of greenfinches. (CA, 503)

L'ensemble du journal manifeste la volonté d'Adam de se constituer en observateur scientifique des mœurs et peuples qu'il rencontre ; mais ici, comme lors de ses rencontres avec la culture moriori, son ambition est contrecarrée par la posture de témoin dans laquelle il se voit placé. Se retournant sur un rire, et non sur une injonction, il n'est pas interpellé à proprement parler, mais plutôt contre-interpellé : alors qu'il pense encore pouvoir maîtriser le spectacle qui s'offre à lui, son regard lui est retourné avec une impertinence qui mine la transcendance supposée de sa position. Le premier réflexe d'Adam est bien de faire opérer les catégories visuelles qui lui sont familières. Selon l'ordre syntaxique, le noir et le blanc semblent devoir se placer aux deux extrémités d'un continuum qui comprend aussi des degrés de mixité dont la biologie et la

¹ On parle ici d'une époque à laquelle la classification raciale et physiognomonique compte parmi les critères de scientificité légitimes.

sociologie peuvent rendre compte : entre « Black » et « White », on trouve des nuances de noir plus « claires », pour les enfants de sang mêlé. La maîtrise symbolique de ce système de couleurs, qui permet de situer à la fois la paire « blanc/noir » et le rouge associé à la question du sang et de la filiation¹, est remise en cause par le fils de Wagstaff, en qui le mélange du colon et du primitif ne se laisse pas subsumer sous une catégorie génétique claire, mais produit une tension soutenue, qui désarme le discours autoritaire. Adam tâche bien de réaffirmer une forme de pouvoir : le ton (« reprimanded ») aussi bien que le contenu de l’apostrophe (« young fellow ») soulignent la minorité de l’enfant pour mieux le faire rentrer dans le rang. La logique de cette interpellation se situe sur un plan socio-géographique, sous-tendu par le schéma de couleurs. Ainsi le terme de « fellow », qui fait du garçon le semblable du colon et le distingue des autres enfants, trouve un équivalent logique dans la mise en garde formulée quant à sa couleur de peau : contrairement aux « sauvages » qui peuvent se permettre de rester longtemps exposés au soleil, le jeune blanc doit faire attention à préserver son teint. Mais l’effort déployé par Adam pour préserver le partage des couleurs et l’ordre social qu’il implique – le blanc ne doit ni rougir ni noircir, l’Européen n’est pas Polynésien – est renversé par la réponse de l’enfant. Dans l’éclat du regard renvoyé à Adam, le système réductionniste, associant le blanc/noir de la peau au rouge de la filiation, est déstabilisé par l’apparition de deux nouvelles couleurs qui ne peuvent ni caractériser ni classer l’individu par l’aspect de sa peau : la phrase s’ouvre sur le bleu de ses yeux (« blue eyes ») et s’achève par une référence détournée au vert, lorsque le groupe d’enfant s’égaie comme un essaim de verdiers (« *greenfinch* », je souligne). Renversant, par simple saturation, le système qu’Adam essayait de faire fonctionner, les deux couleurs manifestent la fragilité d’une autorité qui ne sait réagir face au bariolé, au bigarré. Renvoyant par le bleu et le vert à deux de ces « images malgré tout » que Mitchell produit pour figurer la foule – le feuillage et l’océan –, l’enfant signale l’ineptie des partages et catégories qui ont jusque là fait autorité. Adam tâche bien de rendre compte de ce qu’il est en le présentant sous l’angle d’un retour au primitif : l’adjectif « feral », en écho à « native » et l’usage de « bark » tendent à pointer dans le garçon, incapable de se vêtir ou de s’exprimer comme un Occidental, le « sauvage »² ou le « barbare », cet objet

¹ L’importance du rouge, qui dans nombre de cultures vient composer un système de couleur élémentaire en s’ajoutant à la paire fondamentale du blanc et noir, est notamment évoquée par Frédérique Toudoire-Surlapierre dans *Colorado* (op. cit.), ainsi que dans *Through the Language Glass* (op. cit.) de Guy Deutscher.

² L’adjectif « sauvage » entre en résonance avec son identification à un fauve, et la mention de son aboiement, qui désignent l’enfant comme une entité quasi animale. La catégorie de barbare désigne quant à elle, selon l’origine onomatopéique du mot grec, celui qui parle une langue inintelligible, qui n’a pas l’usage de la langue (grecque) et ainsi pas accès au *logos*. La comparaison des enfants avec une volée d’oiseaux trouve son sens dans la comparaison qui apparaît, chez les Grecs, entre ce balbutiement inarticulé des étrangers et le cri des oiseaux. Voir, à cet égard, Jean-François Mattéi, *La Barbarie intérieure : essai sur l’immonde moderne* (Paris, PUF, 2004). Mattéi renvoie à l’interprétation par Hérodote d’une anecdote rapportée à propos de l’origine de l’oracle de Dodone, dans laquelle deux prêtresses d’origine étrangère sont figurées sous forme de colombes. Il mentionne également le commentaire d’Aristophane sur le pépiement inintelligible, et ainsi « barbare », dans *Les Oiseaux*.

d'intérêt anthropologique à mi-chemin entre l'animal et l'homme. Mais l'Américain ne peut en toute bonne foi assimiler son interlocuteur à cette image primitive : il reconnaît dans l'abolement une langue qu'il ne maîtrise pas (« Polynesian tongue »), et pointe en dernière instance sa propre exclusion par rapport à la complicité qu'assurent un rire et une langue communs. C'est lui qui, alors qu'il se voulait figure d'autorité, reste ainsi interdit face à une entité collective qu'il ne peut visuellement analyser¹, et qui pour finir échappe à son point de vue (« flew off »).

Interpellé pour prendre acte de la bigarrure, le témoin voit ses catégories déplacées par un lien éthique qui déstabilise sa propre position dans l'ordre social. Chaque fois que son regard est convoqué par l'œil d'un autre, Adam doit repenser son statut de « semblable » en fonction de celui qu'il reconnaît comme tel. La bigarrure n'est ainsi pas simplement quelque chose qu'il observe : à travers les yeux de l'autre, elle le *regarde* et le concerne. C'est particulièrement le cas dans son interaction avec Autua, qui incarne la possibilité du bariolé mais recherche aussi auprès d'Adam un lien de ressemblance que ce dernier ne soupçonnait pas. La figure du Moriori associe d'autant plus étroitement la bigarrure et la figure du témoin qu'Autua, pris entre deux cultures, se fait témoin lui-même.

Autua a vu, au-delà des mers, un monde que son peuple ne saurait même imaginer ; mais il hérite aussi d'une tradition orale qui relate la colonisation du point de vue des colonisés. La place qu'il occupe ainsi entre deux cultures lui sert tant à faire le récit de ses voyages qu'à écrire sa propre histoire et celle de son peuple. Dans un cas comme dans l'autre, sa position de témoin procède d'un point de vue « bigarré », qui adopte la perspective de l'autre au moment où il le contemple. Ainsi la description qu'il fait de l'arrivée des colons européens pointe la proximité entre les images convoquées par les Moriori pour rendre compte de leur altérité, et celles par lesquelles les Européens appréhendent les « sauvages » :

the yarn told & retold: of the 'Great Albatross', paddling through the morning mists; its vividly-plumaged, strangely-jointed servants who canoed ashore, facing backwards; of the Albatross-servants' gibberish (a bird language?) [...] & of the bright skirt of ocean-blue, cloud-white and blood-red that the servants hoisted aloft a pole before rowing back to the great Albatross. (CA, 30)

Le grand oiseau, s'il constitue un motif repéré d'une perception primitive, produit ici un retournement intéressant : par proximité avec lui, ce sont les colons qui apparaissent comme couverts de plumage bariolé (« vividly-plumaged »), et dont le parler « barbare », inintelligible, s'assimile selon l'origine grecque du terme à un cri d'oiseau (« a bird langage? »). Les liens qui se dessinent dans ces façons de figurer l'autre ont tout à voir avec la façon dont les voix se

¹ La volée d'oiseaux compose ainsi, comme on l'a envisagé plus haut avec l'essaim d'insectes, un autre « nuage », une nouvelle nuée impossible à analyser.

mélagent, le récit étant retranscrit par Autua, puis par Adam. Tout dans le comportement d'Autua manifeste une forme de bigarrure culturelle, qui intervient d'emblée dans le travail du témoignage. Lorsqu'il s'adresse à Adam pour le convaincre de plaider sa cause auprès du capitaine Molyneux, et plus tard lorsqu'il fait ses preuves en abaissant seul la voile du mât de misaine – ce qui lui permet de rester à bord du *Prophetess* en tant que matelot au lieu d'être jeté à la mer –, Autua emprunte à la culture dominante pour mieux servir ses fins : il a appris l'anglais chez les missionnaires, et acquis son pied marin lors de ses périples autour du monde¹. Ainsi sa revendication d'un droit de regard évite l'image tentatrice, mais illusoire, d'une condition primitive supposée innocente, et avec laquelle il faudrait renouer. Autua ne revient pas en-deçà de son éducation par les sœurs, mais recherche l'émancipation en élaborant un discours qui sera, à son image, bariolé. Rétrospectivement, ses compétences de matelot aguerri semblent faire un clin d'œil au récit fait à Adam, et achever de déstabiliser le point de vue colonial. Là où l'albatros avait dû nous apparaître comme le fruit d'une imagination naïve, on en vient à se demander s'il ne correspondait pas, chez ce « vieux marin » qu'est Autua, à une référence beaucoup plus proche de la culture anglophone, beaucoup plus complexe dans la violence et la culpabilité qu'elle thématise, mais que l'on n'aurait pas su interpréter. La bigarrure travaille la culture dominante de l'intérieur, et semble prêter à Coleridge lui-même une familiarité problématique, une inquiétante étrangeté.

Le lien entre position de témoin et bigarrure suggère que permettre l'exercice d'un droit de regard, c'est d'abord véritablement prêter l'œil à l'autre : c'est former un lien éthique qui commence avec l'assomption, dans l'exercice du regard, d'une altérité qui défait toute autorité. Témoigner, en ce sens, c'est écrire une histoire qui nous regarde – parce que la responsabilité nous en incombe – et dans laquelle nous faisons place au point de vue de l'autre. Un certain nombre de personnages sont chargés, dans *Cloud Atlas*, de nous rappeler à cette fonction fondamentale du témoignage comme ouverture du regard aux yeux de l'autre. Si Lester Rey, père de Luisa, était un reporter exceptionnel, c'était pour sa capacité à investir, pendant la guerre du Vietnam, l'angle d'approche désigné comme altérité absolue. Un autre personnage indique ainsi à propos de ses articles publiés dans *Illustrated Planet* : « Lester Rey was one of only four or five journalists who grasped the war from the Asian perspective » (CA, 92). La démarche de Rey

¹ L'usage tactique qu'Autua fait de ces compétences nous permet de distinguer son comportement d'une simple imitation du colonisateur par le colonisé. Le concept de « mimicry », développé par Homi Bhabha, désigne ce phénomène d'aliénation absolue. Le cas d'Autua ne relève justement pas d'une intériorisation pure et simple de la loi du colon. Le personnage n'oublie pas qu'il est moriori : il ne reconnaît simplement pas la séparation essentielle que cette origine devrait impliquer vis-à-vis d'Adam et de sa culture, surtout dans la mesure où il a été exposé à cette dernière. C'est en cela qu'il incarne la bigarrure culturelle, le bariolé, par opposition à la séparation dichotomique entre noir et blanc.

défait l'antagoniste militaire censé l'emporter au moment où il écrit : privilégiant non le complexe militaro-industriel, mais l'échelle planétaire signalée par le titre de la revue¹, il nie l'autorité nationale et propose d'envisager l'ennemi comme un semblable.

Partout dans le roman, mais en particulier dans l'univers politique et industriel corrompu de « Half-Lives », l'autorité fonctionne en imposant ce qui doit et ne doit pas être vu – ainsi le tueur à gages Smoke, avant de partir à la poursuite de Luisa pour l'éliminer, offre ce bon conseil au chef de la sécurité de Swanekke : « 'The dumbest dog can sit and watch. What takes brains is knowing when to look away. Am I making sense to you, Richter?' 'You're making absolute sense, Mr Smoke.' 'Then your young family's future is secure, son' » (CA, 144). Lester, comme sa fille mais aussi comme Sachs ou Napier, regardent là où ils ne sont pas censés. Ils déplacent ainsi les lignes départageant le visible de ce qui doit rester dans l'ombre, ce qu'ils payent parfois selon un motif bien repéré de l'initiation² – Lester Rey a perdu un œil pour s'être trouvé dans un quartier de Buenas Yerbas où la police elle-même évitait de s'aventurer³. Revendiquant leur propre fonction de témoin, ces personnages refusent de se conformer à l'injonction autoritaire leur indiquant de circuler : ils soutiennent qu'il y a bien quelque chose à voir, quelque chose qui en va de leur responsabilité.

Le travail du témoin ne consiste pas simplement dès lors à regarder ce qui devrait être ignoré : il implique un droit de regard dans la mesure où il insiste pour prêter un œil à ce qui, selon le discours officiel, n'est tout bonnement pas là. C'est en ce sens que l'on doit comprendre la confrontation des protagonistes aux formes d'esclavage modernes⁴. Le témoignage de Sonmi nous le rappelle de façon récurrente : à Nea So Copros, le terme même d'esclavage a été

¹ Ici, à nouveau, il semble que l'échelle planétaire produise une forme d'inquiétante étrangeté par son pouvoir de déplacement, sa puissance de défamiliarisation, mais aussi la façon dont elle fait de l'étranger un semblable, dont on peut épouser la perspective.

² Dans *The Eye – The Seer and the Seen* (Londres, Thames and Hudson, 1990), Francis Huxley étudie notamment l'imaginaire européen déployé autour de l'œil du visionnaire. Selon lui, la tradition veut que l'on perde un œil ou deux pour obtenir le don de seconde vue, et voir au-delà des apparences. Il cite à titre d'exemple la mythologie nordique : Odin a ainsi sacrifié un œil pendant son initiation, lors d'une visite à la fontaine de Mimir (la mémoire), à l'issue de laquelle il a été pendu à l'arbre du monde, Yggdrasil, trois jours et trois nuits, et a inventé les runes magiques créées du fond de sa souffrance.

³ Silvaplane Wharf, l'endroit où Rey s'est trouvé déranger une transaction de la mafia locale, est décrit par Napier, qui travaillait dans la police à l'époque, comme une zone de non-droit : « you didn't go snooping round that part of the docks, not if you wanted a career [in the police force] » (CA, 414). Dans la confusion qui se déchaîne lorsque les balles commencent à siffler, Napier manque tirer sur Lester, qui se précipite pour saisir et jeter au loin une grenade qui roulait vers lui. Napier raconte à Luisa : « 'I was lucky [...] Your dad, of course, was not so fine. Lester was a piece of Swiss cheese. They'd operated but failed to save his eye the day before I left hospital' » (CA, 415).

⁴ Comme on l'a déjà indiqué, le statut juridique de l'esclavage ne provoque pas de changement radical dans le temps, et n'empêche pas la persistance et l'apparition de formes d'exploitation très proches. C'est dans cette mesure que l'on doit comprendre que la politique contemporaine continue de s'en préoccuper, au lieu de simplement considérer ces pratiques hors-la-loi comme relevant du système judiciaire. Au Royaume-Uni ainsi, l'année 2015 a vu la ratification d'une nouvelle loi portant sur l'esclavage contemporain, le « Modern Slavery Act ».

supprimé. Là où ce processus linguistique manifeste pour l'archiviste l'abolition complète des pratiques qui lui sont liées, Sonmi pointe qu'il empêche simplement de concevoir l'oppression des clones, et d'envisager les droits qu'ils pourraient revendiquer. Le vide terminologique produit une forme de cécité collective qui garantit à elle seule l'immobilisme politique que le pouvoir veut assurer : s'il n'y a rien à voir, il n'y a certainement rien à voir *autrement*. Dans ce contexte, la résistance visuelle que Sonmi incarne commence avec l'affirmation d'un « il y a », contre l'évidence du « rien », comme le manifeste sa question à l'archiviste : « Do you still maintain there are no slaves in Nea So Copros? » (CA, 342) L'affirmation d'un quelque chose à voir, plutôt que rien, va ainsi de pair avec la reconnaissance de quelqu'un à voir là où on n'imaginait trouver personne ; l'apparition de semblables dont on n'envisageait pas l'existence. Le partage du visible par le pouvoir nous prédispose à ne pas voir, et rares sont ceux qui, exposés à disparaître comme Sonmi, sauront nous regarder en face : la fonction du témoin consiste aussi à savoir reconnaître ceux qui lui apparaissent fugitivement, marginalement, comme ses semblables. Ainsi c'est au hasard d'une course-poursuite que Luisa, passant outre l'injonction de la gérante qui tente de les éloigner¹, fait irruption dans l'atelier de couture :

An underworld sweatshop clattering with five hundred sewing machines. Flakes of textile are suspended in the viscous heat, haloing the naked bulbs hanging over each machinist. Luisa and Napier skirt the outer walkway in a rapid semi-crouch. Limp Donald Ducks and crucified Scooby-Doos have their innards stitched, one by one, row by row, pallet by pallet. Each woman – Hispanic or Chinese only – keeps her eyes fixed on the needle-plates, so Luisa and Napier cause little commotion. (CA, 443)

La brève description des minutes passées dans cet enfer font exister à nos yeux de lecteurs, dans le cadre de l'écriture très cinématique de « Half-Lives », des personnages exploités, littéralement des « figurants » : exposés à la caméra, mais sans aucun droit de regard ou de parole. Les symboles d'une culture et d'un système économique dominant se voient prêter une visibilité obscène (« limp Donald Ducks », « crucified Scooby-Doos », « innards »), qui contraste avec la disparition organisée des êtres employés à les produire. Les conditions d'exploitation se donnent à voir dans le cadre d'une visibilité qui n'assure aux employées aucun droit de regard, et les associe à d'autres « sans part » : les fragments textiles en suspension dans l'air évoquent l'air saturé des usines de coton à l'ère industrielle². Ils renvoient ainsi à la fois à la servitude de la

¹ « A black-eyed Mexican woman swoops from nowhere and flutters in his face: 'No 'llegals here! No 'llegals here! Bossaway! Bossaway! Come back 'notherday! » (CA, 441).

² C'est là un point souligné, notamment, dans le roman d'Elizabeth Gaskell, *North and South* (1854, Londres, Penguin, 1994). Au chapitre XIII, « A Soft Breeze in a Sultry Place », Margaret entend pour la première fois parler des effets délétères que la fibre de coton en suspension dans l'air a sur les voies respiratoires des ouvriers, qui y sont constamment exposés : « 'I think I was well when mother died, but I have never been rightly strong sin' somewhere about that time. I began to work in a carding-room soon after, and the fluff got into my lungs and poisoned me.' 'Fluff!' said Margaret inquiringly. 'Fluff,' repeated Bessy. 'Little bits, as fly off fro' the cotton, when they're carding it, and fill the air till it looks all fine white dust. They say it winds round the lungs, and

classe ouvrière et, par extension, au système de servitude qui a permis la production des matières premières destinées à cette industrie. Outre l'absence de souci qu'il manifeste pour la sécurité des couturières, l'éclairage individuel qui les isole souligne le rôle de Luisa, témoin de la scène : ce qu'elle voit, même par accident, engage sa responsabilité vis-à-vis de celles qui sont ici niées en tant que personnes, exposées à disparaître.

Il n'y a pas de différence dans la responsabilité qui incombe aux personnages lorsqu'ils vont enquêter là où il n'y a rien à voir ou lorsqu'ils se trouvent nez à nez, sans avoir pu le prévoir, avec une vérité insoupçonnée : c'est là tout l'enjeu de cette possibilité d'être pris à témoin, interpellé par la présence d'un autre que l'on se doit de reconnaître comme personne. C'est en ce sens qu'il nous faut comprendre la critique que le roman formule à l'encontre de l'idée de « témoin innocent ». Initialement réticent à aider Autua, Adam tâche de se justifier en invoquant une posture de témoin qui ne lui impose aucune responsabilité : « Let [Mr d'Arnoq] save his 'good causes' and leave innocent bystanders be! » (CA, 27). La mauvaise foi de son exclamation apparaît clairement au lecteur, qui quelques pages plus tôt voyait se forger un lien éthique entre l'esclave flagellé et l'Américain¹. De même que le regard du Moriori, dont le peuple entier est en train de s'éteindre, réclame qu'Adam reconnaisse en lui un semblable dont la responsabilité lui incombe, de même plusieurs centaines de pages plus loin Zachry demande à Meronym d'accepter pleinement le rôle actif qu'elle a en tant que témoin. Lorsque sa sœur Catkin se trouve mourante après avoir contracté une infection, la Prescient hésite à intervenir et invoque l'ordre naturel selon lequel vivent ses hôtes. La réponse du Valleysman : « *I'm just a stoopit goat-herder, but I reck'n jus' by bein' here you're bustin' this nat'ral order. I reck'n you're killin' Catkin by not actin'* » (CA, 280). L'ordre « naturel » ne conçoit pas le mélange des cultures, la rencontre active d'un autre ; mais la présence même de l'observateur les suppose. Parmi ses hôtes, Meronym est d'emblée témoin : parce qu'elle produit cette altérité au sein du même, sa présence même est déjà une forme de *faire*. Elle engage sa responsabilité vis-à-vis de ceux qu'elle reconnaît comme ses semblables.

Dans ce regard actif, qui ne se contente pas de capter un contenu mais reconnaît le rôle éthique qu'il est amené à jouer en donnant la vie ou la mort, on retrouve ce principe sensoriel qui

tightens them up. Anyhow, there's many a one as works in a carding-room, that falls into a waste, coughing and spitting blood, because they're just poisoned by the fluff.' » (*North and South*, op. cit., p. 118). La menace que le travail à l'usine représente pour l'intégrité physique des ouvriers rappelle également d'autres éléments repérés de la fiction portant sur l'ère industrielle – ainsi Luisa est effaré du bruit assourdissant produit par les machines : « Even thirty seconds on the factory floor has affected her hearing » (CA, 443).

¹ On retrouve ici la nécessité, telle qu'elle était formulée par le Professeur Mephi, de faire accepter à ceux qui se trouvent bénéficier du partage du sensible leur responsabilité face à leurs semblables, au contraire exclus de la sphère politique.

joue, chez les Morioris comme chez les Valleysmen, un rôle politique fondamental. Or pour ces deux cultures pacifistes, laissées sans défense face à la violence sanguinaire de leurs voisins et ainsi exposés à disparaître, la question du témoignage s'associe également de façon cruciale avec l'affirmation d'un « quelque chose » à voir. L'urgence dont est investie la posture du témoin dans ce contexte, et le mouvement de retour qu'elle implique pour le regard, sont d'autant plus évidents et poignants que ce qui est « à voir » a d'ores et déjà disparu. À travers le point de vue de survivants et de tiers dépositaires de leur mémoire, *Cloud Atlas* nous fait envisager la disparition de cultures entières, et la responsabilité que ce phénomène implique pour nous en tant que sujets visuels. La violence génocidaire constitue un fil rouge de la narration, qui présente en Autua, en Zachry et en Somni trois rescapés d'un processus d'asservissement et d'extinction organisé, et quasi achevé avant même que le récit commence. Autua se présente comme le dernier des Moriori ; Zachry a dû quitter son île après l'invasion Kona qui a décimé son peuple ; enfin le témoignage de Sonmi persiste longtemps après l'effondrement de la corpocratie et la disparition des clones.

Ainsi la responsabilité du témoin consiste à affirmer, contre l'absence qui s'impose, et de façon nécessairement provisionnelle, qu'il y *a eu* quelque chose, quelqu'un à voir. Dans tous les cas, le témoignage qui persiste à faire apparaître dans le récit ceux qui ont déjà disparu ne remplace pas le vide par une forme de visibilité positive : comme les peuples qu'il évoque, il ne s'offre au regard que sous un aspect fantomatique. Son impertinence face à un récit historique officiel qui veut qu'on soit présent, ou absent, visible ou invisible, se dit dans la visualité paradoxale qu'il produit. Ainsi le récit par Adam de son aventure dans le mausolée moriori est suspendu lorsque, pour ne pas les exposer inutilement, le jeune notaire met entre parenthèses son ambition documentaire : « my initial resolve to report all I had seen [...] weakened [...] A sentimentalist I may be, but I do not wish to be the agent of the Moriori's final violation » (CA, 21). La description des dendroglyphes nous parvient doublement malgré tout, malgré ce « tout » dont il avait renoncé à rendre compte (« all I had seen ») : comme l'indique la note de Jackson, éditant le journal de son père de façon posthume, ni les Moriori ni le témoin que fut Adam ne subsistent au moment où est publié ce document attestant de ce qui a été. Dans la section centrale, le récit de Zachry en vient également à prendre cette qualité fantomatique. Par opposition au témoignage enregistré de l'orison, le dispositif spécifique du conte à la veillée produit une visibilité évanescence, qui ne dure qu'autant que le feu brûlera, et à condition que les auditeurs ne s'endorment pas : « if the fire don't dozy you to sleep, I'll be telling you how » (CA, 255). Vecteur de visibilité, la flamme met également en valeur l'imminence de la disparition

– elle souligne l'âge avancé de Zachry (« now you people're looking at a wrinkly buggah, mukelung's nibblin' my breath away, an' I won't be seein' many more winters out, nay, nay », *CA*, 252) et permet le récit des dernières heures de la civilisation bien après que sa dernière lueur s'est éteinte : « Now the candle o' civ'lize is burnt away, does any o' this matter? » (*CA*, 255). Ici encore, la disparition structure le récit : ce dernier commence alors que Zachry voit ses proches massacrés par les Konas, et s'achève sur son évasion à bord du navire Prescient, les derniers membres de sa tribu ayant été capturés et réduits en esclavage. Le paradoxe visuel du témoignage, dont la tâche impossible consiste à figurer une disparition, trouve un écho dans les injonctions problématiques adressées à son auditoire. Dans les instants qui suivirent immédiatement le meurtre de son père et de son frère, Zachry explique ainsi : « ev'rythin' was jus' too shock'n'horrorsome, see » (*CA*, 251). Au moment même où l'évocation de ses souvenirs se heurte à l'horreur dans ce qu'elle a d'indescriptible, il rappelle à ses interlocuteurs qu'ils sont les dépositaires du récit jusque dans sa visibilité impossible, dans le choc d'une scène qui laisse le narrateur lui-même sidéré, en quête d'assistance. Un rappel de ce traumatisme initial se laisse entendre dans les dernières images, paradoxales, que Zachry nous offre de son peuple :

Now as we watched, a thirty-forty head round-up o' slaved Valleysmen was bein' shunted out to Kuikuihaele. I'll mem'ry that sight till my dyin' day *an' longer*. [...] The fog was too swampy for me to make out my tribesmen's faces but, O, sorrysome was their figures dragglin' out t'ward Sloosha's Crossin'. Ghosts. Livin' ghosts. *Watch the fate o' the last civ'lized tribe o' the Big I*, thought I, *yay, the result o' our school'ry'n'Icon'ry, jus' slaved for Kona fields an' dwellin's an' stables an' beds an' holes in Leeward ground*. (*CA*, 312-3)

Esquissée à nouveau de façon rétrospective, bien après que ceux dont on évoque le souvenir se sont évanouis dans la nuit, la scène procède d'une visibilité problématique. Le brouillard ne déroge pas seulement au narrateur une image nette de ses amis : dans la mémoire de ce dernier survivant, il devient un corollaire visuel, évanescent et lui-même improprement visible, de leur disparition. Effaçant jusqu'aux traits de leur visage, il désigne en eux les fantômes (« Ghosts. Livin' ghosts ») qu'ils sont devenus au moment où Zachry les évoque, plusieurs décennies plus tard. L'apparition de ces images « malgré tout », d'emblée persistantes plutôt qu'existantes, et sans consistance, pointe une responsabilité partagée par le conteur et ceux qui l'écoutent. L'impératif qui ouvre l'apostrophe (« Watch the fate... ») rompt avec le prétérit narratif : dans la construction syntaxique, un contraste se dessine avec l'occurrence précédente du verbe (« Now as we watched »), qui lui prête une qualité étrangement dramatique. Antéposée par rapport à l'incise, l'injonction reste suspendue avant de trouver son ancrage en tant que discours rapporté (« Watch the fate...thought I »). Non encore assignée à un temps et à une personne précis, le regard fait irruption dans le moment de l'énonciation : arraché à la contrefactualité temporelle, il

pourrait s'adresser à l'auditoire de Zachry, voire au lecteur lui-même. La théâtralité paradoxale produite par cette hésitation se reflète dans l'usage ambigu de l'italique, qui matérialise la voix de Zachry tout en la mettant à distance, et fait « résonner » visuellement une phrase qui précisément ne fut jamais prononcée à haute voix. L'ensemble du souvenir revêt un caractère d'autant plus fantomatique que Zachry envisage sa persistance paradoxale au-delà de l'effacement du sujet lui-même – « I'll mem'ry that sight till my dyin' day an' longer ». De fait, quelques pages plus loin, le lecteur est rétrospectivement invité à envisager le récit de Zachry *in absentia*, à travers le commentaire amusé et partiellement incrédule de son fils : « Zachry my old pa was a wyrd buggah, I won't naysay it now he's died [...] Do I b'lief his yarn 'bout the Kona an' his fleein' from Big I? » (CA, 324). Sujet à caution, le témoignage nous confronte à une représentation qui, dans son inquiétude, nous regarde, parce qu'elle nous parvient alors même que le dernier à « avoir vu » s'est éteint.

Au moment où la voix de Zachry se tait, et où sa mémoire s'éloigne irrésistiblement dans le temps, c'est au témoignage de Sonmi que le lecteur est ramené : rendue à nos yeux par-delà une époque qui n'avait gardé sa trace que sous forme d'enregistrement, la clone contribue d'autant plus à produire un récit « sous rature », qui n'émerge pour nous que malgré l'effacement qui l'attend. L'impératif éthique du témoignage, dont les images malgré tout signalent un droit de regard, apparaissait dans toute cette section à travers les efforts de Sonmi pour faire reconnaître l'asservissement de ses semblables. Dans cette deuxième moitié du récit, son intervention fait écho aux récits d'Adam et de Zachry. Évoquant la mort industrielle qui attend les fabricants au terme de leur servitude, Sonmi est à son tour témoin de la violence génocidaire, et chargée d'en faire le récit impossible. Dans son discours, attaché à faire voir le processus de disparition lui-même et l'appareil qui le permet, s'élabore un ordre théâtral problématique qui dessine, au cœur de l'univers de Nea So Copros, une forme de contre-visualité. Tremblant, dérobé et non synonyme de révélations triomphantes, le regard de la clone défait la machinerie spectaculaire derrière laquelle se dissimule l'horreur véritable de la corpocratie :

I found myself on a hangway suspended from the roof of a sizeable holding chamber; its far end was concealed by flaps, and lacked the headroom for us to stand. Thru the hangway's gridded floor I saw some two hundred twelvestarred Papa Song servers, being processed thru turnstiles [...] At intervals of about fifty seconds, an Aide at the front ushered the next server thru golden arches. The sisters clapped each time [...] Finally, Hae-Joo tapped my foot, and signaled for me to crawl onwards thru the flap dividing the hangway from the next chamber. [...] The next chamber was in fact a confined cell. A plastic chair hung on a dais; a bulky helmet mechanism, suspended from a ceiling monorail, hung just above it. Three smiling Aides dressed in Papa Song scarlet guided the server on to the chair. [...]

The horror of that room cannot be adequately described or imagined; it can only be lived thru. (CA, 357-9)

La présence de Sonmi, témoin de l'horreur, subvertit le dispositif destiné à perpétuer l'illusion et à permettre ainsi l'avancée paisible des clones vers le lieu de leur massacre. Sa progression sur les cintres (« the hangway's gridded floor ») nous laisse voir le rituel théâtral qui masque la violence génocidaire, des dorures du décor à la séparation visuelle garantie par l'arche sous laquelle passent les fabricants (« golden arches »), aux éclairages (« Brite droplites underswung our hangway; from below, we were invisible », *CA*, 359), et jusqu'aux applaudissements du public (« the sisters clapped each time »). Jouant avec ce cadre de visualité, déjouant les règles qui y président, le regard de la clone produit une forme de théâtralité sans mensonge : celle qui se laisse appréhender depuis les coulisses, là où le décor apparaît comme décor. Contrastant avec la pourpre que l'on pourrait attendre au théâtre, et qui constitue l'une des couleurs du spectacle qui se donne au niveau inférieur (les employés de Papa Song sont vêtus d'écarlate), le rideau utilitaire (« flap ») est fait pour être franchi par le personnel technique. C'est d'ailleurs en tant que membre supposé de cette équipe que la clone nous fait découvrir cet espace – « from below, we were invisible. Anyway, we were not intruders but technics conducting maintenance work » (*CA*, 359). La puissance subversive du point de vue relève ainsi d'une posture qui assimile Sonmi à ceux qui, au théâtre, ne sont pas là pour voir ou pour être vus : tous ces personnels qui font fonctionner la machine et voient l'envers du décor, mais n'ont *a priori* pas de place dans le dispositif théâtral en tant que dispositif optique. L'ordre contre-visuel qui émerge procède donc d'une théâtralité décalée, qui fait voir ce qu'elle devrait dissimuler et pense le point de vue de ceux qui d'ordinaire n'ont pas droit de regard au théâtre. Empruntant à la visualité macabre qui dissimule le génocide, il n'oppose pas terme à terme la lumière trompeuse du spectacle et l'illumination soudaine d'une révélation immédiate, offerte sans filtre. Au contraire il *met en scène* la place problématique du témoin face à l'horreur, et dit le caractère nécessairement insuffisant de la représentation visuelle, la dimension toujours prétéritive du récit : « The horror of that room cannot be adequately described or imagined; it can only be lived thru » (*CA*, 359). Comme les témoignages d'Adam et Zachry, qui ne trouvent de forme visible que de façon conditionnelle, lorsque leur auteur lui-même s'est effacé, le témoignage de Sonmi persiste pour nous comme une image malgré tout, inscrit en faux à la fois par rapport à un spectacle qui ferait consensus et par rapport à la disparition absolue qui est le corollaire de l'exercice d'un pouvoir sans reste. Produit dans le cadre du scénario pensé par les autorités corporatiques, le récit n'est pas simplement invalidé comme illusoire mais devient l'élément fondamental d'une tactique de résistance. À l'intérieur même de Nea So Copros, il produit un espace visuel impropre, indiscipliné : là où le but du pouvoir était de produire un « procès à spectacle », il fait fonctionner une forme de théâtralité

malgré tout. En effet les déclarations ont bien été écrites, l'orison bien enregistrée, et le lecteur lui-même a vu ces traces persister dans le temps, échapper à la performance scriptée. Cette persistance même relève d'une forme de contre-interpellation associée, encore une fois, à une visibilité trouble et impalpable, problématique. Ainsi les détracteurs de Sonmi ont prétendu à son procès qu'elle n'était pas l'auteur des déclarations. Mais la teneur même de leur accusation – « [they] maintained it was ghosted by a pureblood Abolitionist » (CA, 362) – renvoie le lecteur à l'apparition fantomatique de la clone, lorsque son orison s'active et présente son hologramme aux yeux des Valleymen : Zachry l'appelle « the ghost-girl ». N'ayant jamais disposé d'un terrain propre d'où résister à l'ordre corpocratique, c'est bien à une tactique¹ que Sonmi assimile ses écrits révolutionnaires – un grain de sable dans la machine visuelle de Nea So Copros :

The Declarations. Media have flooded Nea So Copros with my Catechisms. Every schoolchild in Nea So Copros knows my twelve 'blasphemies' now. My guards tell me there is even talk of a State-wide 'Vigilance Day' against fabricants who show signs of the *Declarations*. My ideas have been reproduced a billionfold. (CA, 365)

Dans le moment où elle se fait auteur, représentante d'une communauté par une nouvelle « déclaration » des droits, elle subvertit le principe du capitalisme tardif selon lequel toute publicité est bonne à prendre. Prise dans l'ordre visuel consacré par le pouvoir, elle en déjoue les mécanismes et produit ainsi des formes de visibilité troubles qui dessinent d'autres partages du sensible et du politique, d'autres versions de l'histoire.

III. B. 2. Regards sidérés, regards survivants

Confrontant ses personnages à l'horreur génocidaire, des mausolées des Îles Chatham aux abattoirs à clones, *Cloud Atlas* suggère que l'économie narrative du témoignage, récit prétéritif qui rappelle sans cesse sa propre impossibilité, repose en partie sur la production d'une mise en scène fantomatique, d'une forme de visibilité offerte malgré l'évidence écrasante de la disparition. Dans le discours de Sonmi, la persistance quasi hallucinatoire des images répond, en différé, à son expérience dans la chambre d'exécution. Si l'horreur, se présentant comme ineffable, interdit presque à la clone de concevoir son rôle en tant que témoin (« The horror of that room cannot be adequately described or imagined; it can only be lived thru », CA, 357-9), la

¹ La dimension fantomatique du témoignage, tel qu'il s'inscrit, a à voir avec sa nature tactique et non stratégique, selon la distinction que nous rappelions plus haut en référence à Certeau. En effet le témoignage, qui est ici résistance à une certaine réglementation de l'histoire, s'inscrit nécessairement dans l'ordre de visualité disciplinaire dont il produit un contrepoint. Ainsi le réagencement qu'il propose dans le partage du visible ne peut se faire que malgré tout, dans la conscience de sa récupération par les forces dominantes. Il ne peut se présenter que comme reste, trouble jeté dans un univers visible trop univoque et évident dans son projet politique.

visibilité problématique de la scène suggère la place que le voir occupe lorsqu'il s'agit d'en témoigner : « In the metro, the commuters swayed; I “saw” cadavers on the monorail. Ascending the stairwell, I “saw” cadavers hoisted from the execution room » (CA, 361). Encadrant à plusieurs reprises le verbe « see », les guillemets soulignent la dimension sensorielle de l'expérience traumatique tout en la mettant à distance : bien que suspendue, l'apparition brutale des corps martyrisés nous rappelle qu'il ne s'agit pas seulement d'un récit, mais bien de visions qui s'imposent au personnage dans toute leur violence intraitable. À nouveau ici, le médium offre un espace de déploiement à cette expérience du visible : c'est la typographie, observable par le seul lecteur puisque le témoignage de Sonmi est enregistré, qui vient prêter son ambiguïté visuelle aux images insoutenables du traumatisme.

On l'a dit plus haut : la notion d'images « malgré tout » émerge dans un contexte critique qui recherche une autre façon de penser le lien entre témoignage et représentation visuelle. Lorsque la fiction contemporaine tente de faire le récit d'une histoire traumatique, c'est bien à ce type de visualité paradoxale, toute en tension entre impossibilité de représenter et nécessité de le faire, qu'elle semble avoir recours. Or les images dans lesquelles s'ancre ce travail de mémoire interrogent, à nouveau, la possibilité de retourner le regard. Elles nous confrontent à une forme d'indiscipline dans la mesure où, s'essayant à renvoyer le regard et à regarder en arrière (selon les deux sens de « look back ») elles remettent en question l'interdiction formulée contre le témoin et ses interlocuteurs, d'aller chercher du regard le regard de l'autre, ou une trace de ce qui fut. En cela elles manifestent au cœur des récits de l'impossible un impératif politique et éthique : celui de trouver l'espace commun qui émerge quand des yeux se rencontrent, ou quand nous reconnaissons une histoire qui nous rassemble pour le meilleur et pour le pire.

Le statut paradoxal du témoin, rescapé d'une situation à laquelle personne d'autre ne fut exposé sans mourir, se formule dans le cadre d'une visibilité affirmée malgré tout. C'est ainsi que Sonmi conclut, immédiatement après le passage mentionné ci-dessus : « I alone, of all my sisters, had seen the true Xultation and lived » (CA, 361). Ailleurs dans le roman, ce statut particulier du témoin et le caractère provisionnel de son récit sont bien le produit d'un regard *interdit*. Ainsi Adam, avant de ne confier son aventure qu'à son journal, attribue sa propre incapacité à dire la rencontre avec les Moriori disparus, et le caractère nécessairement imparfait de son témoignage, au regard même des dendroglyphes : « My eyes adjusted to the gloom & revealed a sight at once indelible, fearsome and sublime. [...] No adjectives may properly delineate that basilisk tribe! [...] I traced my thumbs along their awful visages » (CA, 20). L'adjectif qui vient caractériser le

peuple éteint associe ce dernier à une créature mythique caractérisée par son regard assassin¹ : au-delà des mots qui lui échappent, celui qui voudrait les dépeindre court bel et bien le risque de perdre la vie. L'œil qui fige, tuant ou pétrifiant selon les versions du mythe, brise l'aller-retour du visible qui nous regarde : il signale une histoire qu'on ne saurait attester. Pour autant le passage dans son entier manifeste une volonté de décrire. Adam affirme l'insuffisance des adjectifs ; pourtant il vient d'en employer trois, et de produire par là-même une tension entre ce qui ne peut qu'être visible – l'« indélébile » –, et ce qui ne saurait être donné à voir – le « sublime ». La mention du basilic est quant à elle immédiatement suivie d'un geste vers les visages que présentent les dendroglyphes : loin d'avoir été abattu par leur regard, il semble que le personnage soit allé à leur rencontre, l'étymologie du terme « visage », préféré à « face » pourtant plus usité, nous renvoyant au verbe latin *videre* et par là au visage dans sa phénoménologie visible.

Dans la pensée théorique attachée à repenser la posture impossible du témoin, en particulier dans le cadre de la Shoah, l'interdiction du regard emprunte le même biais paradoxal d'un visage que l'on ne saurait contempler. C'est notamment ce qui apparaît dans la lecture par Agamben de Primo Levi. Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*², le penseur nous met en garde contre un discours critique qui, brandissant les notions d'ineffable et d'irreprésentable, risque de « conférer à l'extermination le prestige de la mystique »³, et de la glorifier ainsi involontairement : « [d]ire qu'Auschwitz est “indicible” ou “incompréhensible”, cela revient à *euphemein*, à l'adorer en silence »⁴. Pour affirmer au contraire que « nous n'avons “pas honte de regarder en face l'inénarrable” »⁵, « [a]u risque de découvrir que ce que le mal sait de soi, “nous le retrouvons facilement en nous-même” »⁶, Agamben s'attache à définir la place imparfaite du voir dans l'économie de la mémoire, et en particulier dans les nouveaux problèmes éthiques posés par la mémoire du génocide. Sa réflexion se focalise notamment sur la figure du témoin en tant qu'elle s'inscrit dans une pensée oxymorique du voir comme impossibilité nécessaire. Nous rappelant qu'en grec le terme de « témoin » désigne le martyr⁷, il renvoie à la formulation par Levi de la

¹ Thomas Browne discute de ce pouvoir du basilic au chapitre de sa *Pseudodoxia Epidemica (Vulgar Errors)*, publiée en 1646. Si sa faculté à tuer à distance d'un coup d'œil lui semble tout à fait plausible, elle ne lui paraît devoir fonctionner qu'à la condition que la victime regarde elle aussi la créature dans les yeux. Dans la fiction contemporaine britannique, le basilic fait son apparition la plus marquante dans le 2^e tome de la série des Harry Potter (1999) : c'est la créature que renferme la Chambre des secrets éponyme.

² Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz : L'Archive et le témoin, Homo Sacer III* (1998, Paris, Payot & Rivages, 1999).

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz, op. cit.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* Les citations internes sont de Jean Chrysostome, tirées de son *Traité sur l'incompréhensibilité de Dieu* (385).

⁷ Voir *OED*, « martyr » : « Hellenistic Greek *μάρτυρ*, variant of ancient Greek *μαρτυρ*-, *μάρτυς* witness (used in N.T. of witnesses for the faith who suffered martyrdom, as St Stephen at Acts 22:20) ». www.oed.com, consulté le 4 avril 2016. La proximité avec la question de la mémoire est également manifeste dans la mesure où le mot

lacune qui creuse tout témoignage. Dans *Les Naufragés et les rescapés*¹, ce dernier affirmait en effet : « nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins [...] Ceux qui [...] ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets »². Parlant pour les engloutis, ceux qui touchèrent le fond de l'horreur et restèrent plongés dans la sidération et le silence, les survivants « témoignent d'un témoignage manquant [...] de l'impossibilité de témoigner »³. Ainsi le statut aporétique du témoignage se dit dans l'impossible affirmation : « j'ai vu ». L'expérience conflictuelle que devient le voir face au spectacle de l'insoutenable confère au « naufragé », celui qui dans le vocabulaire du camp est « Musulman », et sur le seuil de la mort, une place verbale intenable. Il est le seul qui pourrait dire, et précisément de ce fait il reste interdit, et sa disparition ne fait qu'entériner celle qui s'annonçait avec l'interdiction de retourner le regard : le visage de la Gorgone signe à la fois, pour l'infortuné qui s'y confrontera, une impossibilité de voir et un arrêt de mort. Pour Agamben cet objet visuel paradoxal, visage sans *prosopon* mais toujours représenté de face sur les urnes, éminemment visible dans son invisibilité⁴, emblématise le fonctionnement oxymorique du voir dans le travail de remémoration qui incombe au témoin :

que précisément cette inhumaine impossibilité de voir soit ce qui appelle et interpelle l'humain, l'apostrophe à laquelle l'homme ne peut se dérober – voilà le témoignage, et il n'est rien d'autre. La Gorgone et celui qui l'a vue, le musulman et celui qui témoigne pour lui, c'est un seul regard, une seule impossibilité de voir.⁵

Dans la question que le philosophe voit émerger se dessine ici l'un des dangers mis en avant par les critiques pour qui la Shoah serait un objet sans image et sans témoin⁶ : comme on l'a

est dérivé d'un verbe signifiant « se rappeler » : « Le rescapé a la vocation de la mémoire, il ne peut pas ne pas se rappeler » (Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 31).

¹ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés* (1986, Paris, Gallimard, 1989).

² *Ibid.*, p. 82.

³ Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 42.

⁴ « Avant tout, la Gorgone est privée de visage, au sens que les Grecs donnaient au terme *prosopon*, qui signifie étymologiquement “ce qui se tient devant les yeux, ce qui se donne à voir”. Le visage interdit, qu'on ne saurait regarder parce qu'il provoque la mort, est pour les Grecs un non-visage [...] Pourtant cette vision impossible est en même temps, pour eux, absolument inévitable. Non seulement le non-visage de la Gorgone se trouve représenté constamment dans la sculpture et la peinture sur vase, mais [...] [d]érôgeant à la convention iconographique qui voulait [...] que la figure humaine fût plutôt représentée de profil, la Gorgone n'a pas de profil, elle est toujours présentée comme un disque plat, privé de troisième dimension – non comme un visage réel, donc, mais comme une image absolue, une chose qui peut seulement se voir et se présenter. Le *gorgoniëion*, qui représente l'impossibilité de la vision, est ce qu'on ne saurait ne pas voir ». Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 65.

⁵ Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 66

⁶ Selon Agamben, l'idée du témoignage comme impossibilité de témoigner apparaît en 1983 dans *Le Différend* de Lyotard, qui construit un paradoxe logique en réponse ironique aux thèses révisionnistes : « Avoir “réellement vu de ses propres yeux une chambre à gaz” serait la condition qui donne l'autorité de dire qu'elle existe et de persuader l'incrédule. Encore faut-il prouver qu'elle tuait au moment où on l'a vue. La seule preuve recevable qu'elle tuait est qu'on en est mort. Mais, si l'on est mort, on ne peut témoigner que c'est du fait de la chambre à gaz » (*Le Différend*, op. cit., p. 16, cité dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 43). C'est à la suite de cela que Shoshana Felman et Dori Laub avancent (notamment dans *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992) une définition de la Shoah comme « événement sans témoin », définition également convoquée à propos du film de Claude Lanzmann, *Shoah*.

dit plus haut, la visibilité tensionnelle de ces objets paradoxaux nous encourage à retourner le regard pour découvrir, dans le visage de l'autre et dans l'histoire que nous partageons avec lui, l'espace commun d'une humanité qui comprend son contraire. Pour les détracteurs du visuel, le risque consiste alors à nous laisser aveugler par des images qui manifesteraient ce qui est commun aux bourreaux et aux victimes, et tendraient ainsi à effacer subrepticement l'écart qui les sépare¹. Les craintes formulées à cette égard s'expliquent particulièrement en référence à une autre image malgré tout, qu'Agamben emprunte à Primo Levi en contrepoint à l'idée d'ineffable : la « zone grise »². Lieu d'une « fraternité dans l'abjection »³, espace liminaire, la « zone grise » constitue un corollaire visuel à cette entité indécise qu'est le Musulman, tout comme l'interrogative indirecte, sans point d'interrogation et sans réponse, « Si c'est un homme », en fournit une expression linguistique dans l'ouvrage du même titre et dans son poème liminaire⁴. D'un point de vue figuré, en effet, l'idée d'une zone grise efface la frontière visuelle nette entre bien et mal – interrogeant ce que c'est que d'être humain, elle nous encourage à chercher un espace de partage entre les victimes et leurs tortionnaires⁵. Explorant, en-deçà du bien et du mal, une « [a]lchimie incessante et grise, où le bien et le mal, et avec eux tous les métaux de l'éthique traditionnelle atteignent leur point de fusion »⁶ (24), *Ce qui reste d'Auschwitz* n'érige cependant pas dans l'humain une catégorie ontologique qui nous autoriserait à oublier tout partage, toute

¹ C'est là en partie le propos de Charlotte Lacoste dans *Séductions du bourreau* (Paris, PUF, 2010). S'élevant contre ce qu'elle identifie comme une fascination pour le point de vue du génocidaire, Lacoste souligne l'influence pernicieuse de la focalisation interne. Jouant, selon elle, sur une esthétique spectaculaire, le travail du point de vue flatte chez le lecteur un voyeurisme avide d'horreur. Il encourage en outre un processus d'empathie qui tend à faire du criminel nazi un homme « comme les autres », et à minimiser sa responsabilité, l'éthique s'effaçant derrière une évidence ontologique – les hommes sont des hommes – qui prétend empêcher tout jugement de valeur. Lacoste va jusqu'à parler de « nazification du lecteur » (*ibid.*, p. 224).

² Il ne paraît pas absurde, compte tenu de la terminologie employée, de voir dans cette « zone grise » l'espace qui donne son titre au dernier roman d'Amis sur la Shoah : *The Zone of Interest* (2014). Par son ontologie liminaire, entre condition humaine et temporalité étrangère, le narrateur de *Time's Arrow* suggère bien que c'était déjà ce problème qui intéressait notre auteur au début des années 1990. À la fin de sa première partie, l'interrogation du narrateur quant à sa propre condition fait d'ailleurs écho à la voix de Primo Levi : « Maybe I'm tired of being human, if human is what I am. I'm tired of being human » (*TA*, 103. Je souligne). Lorsque la femme d'Odilo remet en cause l'activité du personnage, la voix narrative envisage également l'existence de quelques « zones grises ». Mais de façon scandaleuse pour le lecteur, qui note ensemble le rapprochement et le décalage, l'expression a perdu dans son discours toute la puissance éthique qu'elle revêtait dans le propos du témoin : « In one of her baffling letters Herta goes as far as to question the legality of the work we are doing here. Well. Let me see [...] I suppose you could say that there are one or two 'grey areas' » (*TA*, 142).

³ Primo Levi, *Conversazioni e interviste* (Turin, Einaudi, 1997), p. 216.

⁴ « Le nouveau matériau éthique qu'Auschwitz avait révélé [à Primo Levi] ne souffrait pas [...] les jugements et distinctions sommaires ; que cela lui plût ou non, il lui fallait s'intéresser au manque de dignité autant qu'à la dignité. L'éthique d'Auschwitz commençait même – comme le disait déjà ironiquement la figure rhétorique du titre *Si c'est un homme* – en ce point précis où le musulman, « témoin intégral », détruisait à jamais la possibilité de distinguer entre l'homme et le non-homme ». Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 56-7.

⁵ « En dernière analyse, ce n'est pas le jugement qui importe pour lui [...] [Primo Levi] ne semble s'intéresser qu'à ce qui rend le jugement impossible, cette "zone grise" où victimes et bourreaux échangent leurs rôles. C'est surtout sur ce point que les rescapés sont d'accord : "un groupe n'était pas plus humain qu'un autre" ». Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

responsabilité historique et politique. Loin d'effacer toute différence, le territoire qu'explore Agamben à la suite de Primo Levi, et Didi-Huberman en examinant les photos prises par un Sonderkommando, engage non à écarter l'éthique, mais à la repenser, à la réexaminer¹.

Dans la réflexion de Didi-Huberman sur l'image « malgré tout », ainsi, la dimension approximative de l'image est également le lieu où s'élabore la notion de semblable, et la nécessité d'un lien éthique qui assume la différence. L'entreprise de la Shoah consista à « vouer l'humanité au dissemblable : “musulmans” décharnés, tas de cadavres désarticulés »². Dans ce processus de démolition de l'humain, le regard devait jouer un rôle central : l'homme anéanti c'est d'abord un « homme rendu apathique au monde et à lui-même, c'est-à-dire incapable d'empathie [...] Dans cette expérience, les hommes – les semblables, les amis les plus proches – ne savent même plus se reconnaître »³. Dans la résistance à cet effondrement que constitue la recherche d'une humanité commune, seule une perversion des termes permet de dire que, *semblables*, victime et bourreau seraient indiscernables, interchangeable : Didi-Huberman convoque à titre d'exemple le *Dictateur* de Chaplin, dans lequel le barbier et le dictateur sont on ne peut plus semblables mais jamais indiscernables pour le spectateur. Sans encourager la moindre confusion, les récits et les photos d'Auschwitz nous poussent à interroger ce qu'il y a de plus terrible dans le fait d'être semblable. Ils nous invitent non à « [nous] simplifier la vie éthique en rejetant le “mal radical” du côté de l’“Autre absolu” »⁴, mais à concevoir que l'autre est toujours un autrui, qui nous regarde et dont nous sommes, à ce titre, le semblable. C'est à l'égard de cette question éthique que l'on ne saurait faire de la Shoah la fin de toute image possible, de toute production de ressemblance qui soit aussi signe de différence. Penser la condition de l'homme soumis à la terreur des camps, c'est y reconnaître « une crise de l'identification et une faillite de la reconnaissance du semblable »⁵. En ce sens l'image est au cœur de la question éthique dans la mesure où son défaut de visibilité nous pose « devant la *nécessité* bouleversante d'un geste d'*empathie*, c'est-à-dire d'un certain agir de la ressemblance »⁶ : tout se passe

comme si le geste du photographe clandestin nous adressait quelque chose comme un message non formulé : regardez à quoi sont obligés mes (nos, vos) semblables ; regardez à quoi sont réduits mes (nos, vos) semblables [...] et puissiez-vous ne jamais cesser de protester contre cette histoire. Voilà pourquoi ces photographies nous importent, nous concernent, nous regardent depuis la

¹ Ceci semble cohérent avec l'examen de cette image malgré tout que serait un visage impossible à contempler : si le visage est un lieu par excellence de l'éthique – on pense notamment à la philosophie de Levinas – une éthique liminaire semble devoir trouver un dispositif privilégié dans un visage devenu problème, interrogation.

² Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 58.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 193.

⁵ Myriam Revault d'Allonnes, « À l'épreuve des camps : l'imagination du semblable », cité par Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, op. cit., p. 199.

⁶ Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 63.

situation spécifique dont elles témoignent.¹

Ainsi l'imagination n'est pas non plus l'antithèse du témoignage : sollicitée par la visibilité empêchée et partielle des images, elle tente de figurer une ressemblance malgré tout, précisément lorsque surgit ce qui paraît unimaginable : « ce que ce que nous ne comprenons pas mais que nous ne voulons pas renoncer à comprendre – que nous ne voulons pas, en tout cas, révoquer dans une sphère abstraite qui nous en débarrasserait facilement »². Pratiquer cette imagination, c'est retourner le regard vers un ailleurs, éthique – en la personne de l'autre –, mais aussi historique et politique : Didi-Huberman nous rappelle à cet égard « le vers de Dante qui dit : c'est une autre image unique, irremplaçable, du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle »³. Exigeant de nous l'effort d'une reconnaissance, les images produisent, malgré tout, un « moment éthique du regard »⁴, le lieu d'une imagination et qui n'est ni identification ni appropriation : « Ces images ne seront jamais de rassurantes *images de soi*, elles nous demeureront toujours des *images de l'Autre*, déchirantes à ce titre : mais leur étrangeté même demandait que nous les approchions »⁵. C'est à la lumière de ces analyses qu'il nous faut envisager les passages de notre corpus dans lesquels les regards risquent de se trouver interdits face à l'horreur, et examiner l'émergence d'images troubles qui, loin de nous figer dans la contemplation sidérée de la catastrophe, nous amènent à trouver, dans un regard tourné vers l'autre et vers l'histoire, le lieu d'une commune mesure humaine qui dise notre responsabilité politique et éthique⁶.

¹ *Ibid.*, p. 200.

² *Ibid.*, p. 201.

³ Walter Benjamin, cité par Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 65. Pour nous aider à penser l'imagination comme faculté politique, et la façon dont elle nous permet d'envisager véritablement l'altérité, l'historien de l'art fait également référence à la réflexion d'Hannah Arendt. Pour cette dernière l'imagination ne nous plonge « ni dans la fusion communautaire, ni dans la vérité consensuelle [...] Nous tentons, au contraire, d'*imaginer* à quoi ressemblerait notre pensée si elle était *ailleurs* » (Myriam Revault-d'Allonnes, « Le "cœur intelligent" de Hannah Arendt », cité dans *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 201).

⁴ Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 112.

⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁶ Rappelant dans *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963, New York, Penguin Books, 1994) l'affirmation de Martin Buber selon laquelle il ne pouvait éprouver aucune pitié pour Eichmann, parce que ce sentiment n'était éveillé chez lui que pour ceux qu'il comprenait en son cœur, Arendt remarque : « This lofty attitude was, of course, more of a luxury than those who had to try Eichmann could afford, since the law presupposes precisely that we have a common humanity with those whom we accuse and judge and condemn [...] it was disappointing to find [Martin Buber] dodging, on the highest possible level, the very problem Eichmann and his deeds had posed » (*Eichmann in Jerusalem*, *op. cit.*, p. 251-2). La philosophe revient sans cesse au fait que la justice suppose l'existence d'un terrain commun entre l'accusé et le tribunal qui le juge, précisant par exemple en parlant des bourreaux mis en procès : « perpetrators, that is to say, human beings » (*ibid.*, p. 290). C'est bien le même argument qui sert de pierre angulaire à l'argumentaire de Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, lorsqu'il affirme : « La relation du bourreau à la victime se fonde sur leur commune 'espèce humaine', et c'est bien là que gît le problème éthique de la haine raciale, de l'humiliation, de la cruauté en général et du totalitarisme nazi en particulier » (Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 191).

III. B. 2. a. Regards interdits : désastre et sidération

Si elles n'ont pas pour but de nous plonger dans une forme de catatonie, si elles ne nous aveuglent pas mais nous encouragent, au contraire, à exercer malgré tout un droit de regard, les images produites par la fiction face à la catastrophe s'attachent bien à penser la sidération, sort réservé à qui oserait porter le regard vers ce que l'on ne peut contempler. Dans ce cadre, un objet visuel par excellence, historiquement classé, répertorié et situé par l'atlas de même que le nuage, offre au lecteur le moyen de concevoir cette vision anéantie, mais aussi de braver l'interdit pour élaborer des formes de visualité indisciplinées : il s'agit de l'étoile. Source de toute lumière visible pour l'œil humain, l'étoile est aussi liée, par son étymologie, à la sidération et au désastre : c'est à ce titre qu'elle est amenée à jouer un rôle crucial dans l'imaginaire du témoignage, et dans l'appréhension par la fiction de l'inimaginable.

État de profonde stupeur associée à l'influence funeste des astres sur le comportement et la santé d'une personne, la sidération anéantit les forces vitales du sujet¹. Son étymologie latine l'associe à l'étoile (« sidus, -eris »), et, par le biais d'un autre terme latin, au désastre. Composé d'« aster, -eris », et du préfixe « dis- » à valeur péjorative, le « désastre » désigne un malheur de grande ampleur également associé à une action funeste des étoiles sur le monde sublunaire. Ainsi le témoin incapable de dire ou de faire voir, sidéré par ce qu'il a vu, l'est dans la mesure où il a été exposé à une catastrophe d'ordre cosmique. Or cette crise de la mémoire, ce lien entre désastre et sidération, qui renvoie à la lumière des étoiles et suggère ainsi une forme d'interdiction spécifiquement visuelle, convoque également l'imaginaire évoqué plus haut à travers la figure de la Gorgone : celui d'un regard que l'on ne saurait retourner, sous peine d'être pétrifié. Dans *Les Naufragés et les rescapés*, le témoin était « submergé » pour avoir vu la Gorgone : le participe italien choisi pour le titre, « sommersi », renvoyait par le biais d'une référence biblique à une catastrophe destinée à demeurer sans témoin visuel. La submersion, en hébreu, c'est « Gomorrhe » : l'une de ces deux cités frappées du châtement divin, englouties sous une pluie de feu². La forme de cette punition, tout comme le nom de Sodome (« qui brûle ») et la

¹ Voir *Trésor de la langue française*, « sidéré » : « “frappé d'un anéantissement subit des forces vitales” [...] “frappé brusquement d'une profonde stupeur” (Lar. univ.). Empr. au lat. *sideratus*, part. passé de *siderari* “subir l'influence funeste des astres”, dér. de *sidus*, *sideris* “étoile”. Influence subite exercée par un astre sur le comportement d'une personne, sur sa vie, sur sa santé. Suspension brusque des fonctions vitales (respiration et circulation) par électrocution, action de la foudre ». Consulté le 25 février 2016.

² L'exploration étymologique de ces notions présente un certain lien avec les problèmes philologiques posés dans la désignation de la Shoah. Agamben se refuse à employer le terme généralement privilégié en anglais, « Holocauste », dont il rappelle que son sens est lié à l'antisémitisme chrétien depuis le Moyen-Âge et renvoie, notamment, aux pogroms de Londres au XII^e siècle. Le terme de *Shoah* pèche également par euphémisme : désignant le désastre ou la dévastation, il évoque également un châtement divin. Il s'agit dès lors, sans adopter cet aspect de la notion qui lui prête la forme d'une juste rétribution, de préserver la dimension catastrophique qu'elle suppose, et son caractère métaphysique.

cécité qui frappe ses habitants avant que le déluge de feu s'abatte sur eux, relèvent bien des dimensions cosmiques du désastre et mettent en jeu une visibilité propre à annihiler le regard. Or l'interdiction métaphysique sous le coup de laquelle tombe le voir associe, dans l'épisode de Sodome et Gomorrhe, sidération et pétrification face à la catastrophe : pour s'être interrompue dans sa fuite, et avoir voulu jeter un regard en arrière, la femme de Lot est changée en statue de sel. L'exercice de la colère divine devient sa Gorgone : la pétrification apparaît bien comme la menace d'une sidération, confiscation d'un droit de regard qui serait, avant tout, droit de se retourner pour contempler le désastre¹.

Châtiée pour s'être retournée, la femme de Lot apparaît dans un texte crucial pour la fiction contemporaine de langue anglaise marquée par la guerre et le devoir de mémoire : *Slaughterhouse-Five*. Ce roman de Kurt Vonnegut constitue une source intertextuelle claire de *Time's Arrow*². Comme le roman d'Amis, il met en scène un narrateur mal fichu dans le temps – Billy Pilgrim est « unstuck in time » –, et explore à travers lui des temporalités échappant à l'expérience humaine : le protagoniste voyage à travers l'espace et dans le temps. Le lien le plus explicite entre les deux ouvrages, tendus entre l'ancrage topique d'une histoire trop humaine et le déploiement imaginatif d'une narration délirante, se loge dans le renversement d'une série d'images qui saisit l'horreur de la dévastation. Lorsque le narrateur de *Time's Arrow* explique à quel point la création est rapide et aisée³, il rappelle au lecteur le moment où Billy Pilgrim, en attendant l'arrivée de la soucoupe volante qui lui fera remonter le temps, voit un film sur la

¹ Contemplant les foules qui, au sortir de la guerre, avancent pour lui « à reculons » vers le conflit, le narrateur remarque leurs regards perdus : « they look like people on their way into hospital, as if life is worryingly but fascinatingly strange. Such unanimity of stun and daze » (*TA*, 118). Reconvoquant une image des Juifs après son passage à Auschwitz, une image similaire émerge, qui associe regard ébloui et disparition des traces : « the sweet smell, and the dazzled Jews. 'Uncle Pepi' never left any scars » (*TA*, 143). Il est difficile de ne pas voir se profiler, dans cette sidération du témoin auquel tout regard rétrospectif est interdit, une figure symétrique de l'ange de l'histoire décrit par Benjamin dans son commentaire du tableau de Paul Klee, *Angelus Novus* – la 9^e thèse *Sur le concept d'histoire* (1940, Paris, Payot, 2013). Incapable de regarder autrement qu'en arrière, ce dernier est une figure d'effroi et d'impuissance face à la dévastation ; sa perspective sur les erreurs de l'histoire n'offre aucun espoir pragmatique, l'ange étant projeté vers un avenir auquel il tourne le dos : « Un tableau de Klee intitulé *Angelus novus* représente un ange, qui donne l'impression de s'apprêter à s'éloigner de quelque chose qu'il regarde fixement. Il a les yeux écarquillés, la bouche ouverte, les ailes déployées. L'Ange de l'Histoire doit avoir cet aspect-là. Il a tourné le visage vers le passé. Là où une chaîne de faits apparaît devant nous, il voit une unique catastrophe dont le résultat constant est d'accumuler les ruines sur les ruines et de les lui lancer devant les pieds. Il aimerait sans doute rester, réveiller les morts et rassembler ce qui a été brisé. Mais une tempête se lève depuis le Paradis, elle s'est prise dans ses ailes et elle est si puissante que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement dans l'avenir auquel il tourne le dos tandis que le tas de ruines devant lui grandit jusqu'au ciel. Ce que nous appelons le progrès, c'est cette tempête » (*ibid.*, p. 65-66).

² La référence à ce lieu de la fiction anglophone est mise en lumière par Dermot McCarthy dans son article « The Limits of Irony: The Chronillogical World of Martin Amis's *Time's Arrow* » (*op. cit.*), à propos de la nouvelle « Bujak and the Strong Force », incluse dans *Einstein's Monsters* et qui se clôt sur une inversion temporelle. Voir p. 311. Le lien intertextuel est mentionné par Martin Amis dans la postface de *Time's Arrow*, où il indique « At the back of my mind I also had [...] a certain paragraph – a famous one – by Kurt Vonnegut » (*TA*, 175).

³ « I live on a fierce and magical planet, which sheds or surrenders rain or even flings it off in whipstroke after whipstroke, which fires out blots of electric gold into the firmament at 186,000 miles per second, which with a single shrug of its tectonic plates can erect a city in half an hour. Creation... is easy, is quick » (*TA*, 23).

guerre en défilement inversé :

He came slightly unstuck in time, saw the late movie backwards, then forwards again. It was a movie about American bombers in the Second World War and the gallant men who flew them. Seen backwards by Billy, the story went like this: [...] The formation flew backwards over a German city that was in flames. The bombers opened their bomb bay doors, exerted a miraculous magnetism which shrunk the fires, gathered them into cylindrical steel containers, and lifted the containers into the bellies of the planes. The containers were neatly stored in racks. The Germans below had miraculous devices of their own, which were long steel tubes. They used them to suck more fragments from the crewmen and planes. But there were still a few wounded Americans, though, and some of the bombers were in bad shape. Over France, though, German fighters came up and made everything and everybody as good as new. When the bombers got back to their base, the steel cylinders were taken from the racks and shipped back to the United States of America, where factories were operating night and day, dismantling the cylinders, separating the dangerous contents into minerals. Touchingly, it was mainly women who did this work. The minerals were then shipped to specialists in remote areas. It was their business to put them in the ground, to hide them cleverly, so they would never hurt anybody ever again.¹

Le passage, par sa description minutieuse des détails et son attention particulière à la chronologie – toute série d’image se faisant nécessairement montage (inversé ici) –, concentre dans l’espace d’un paragraphe l’expérience de lecture de *Time’s Arrow*, la désorientation dans laquelle elle nous plonge, et le scandale qu’elle suscite en prétendant, dans une fausse naïveté, effacer les pages les plus noires de notre histoire. Sous la plume de Vonnegut, le bombardement d’« une » ville allemande ne conserve pas l’apparence générique que lui prête l’article indéfini (« a German city that was in flames »). Il fait référence à son propre statut en tant que témoin, et nous confronte au désastre qui fournit le matériau référentiel de l’ouvrage. Prisonnier de guerre en Allemagne à la fin de la Seconde Guerre mondiale, Vonnegut assista en effet au bombardement massif et la destruction de Dresde, entre le 13 et le 15 février 1945. Projet de longue haleine, entrepris dès son retour aux Etats-Unis mais publié seulement vingt-quatre ans plus tard, *Slaughterhouse-Five* incorpore à la narration le récit de son propre échec, et thématise l’incapacité du témoin visuel à transcrire l’expérience de la catastrophe. Le premier chapitre rappelle l’évidence avec laquelle s’imposa le projet du témoignage, et souligne par contraste l’empêchement où l’auteur s’est trouvé, et se trouve encore, lorsqu’il s’agit de rapporter « ce qu’il avait vu » :

When I got home from the Second World War twenty-three years ago, I thought it would be easy for me to write about the destruction of Dresden, since all I would have to do would be to report what I had seen. [...] But not many words about Dresden came from my mind then – not enough to make a book, anyway. And not many words come now, either, when I have become an old fart with his memories and his Pall Malls, with his sons full grown.²

Hésitant entre récit autobiographique et fiction, le roman offre une méditation sur les périls et les impuissances du regard rétrospectif³, notamment à travers une entrée en matière on ne peut plus

¹ Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-Five* (1969, New York, Vintage, 1991) p. 53-4.

² Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*, op. cit., p. 2.

³ Sur la place et la difficulté de l’effort de *rétrospection* lié à la représentation du conflit, voir également le travail

hésitante – le roman s’ouvre sur ces mots : « All this happened, more or less »⁴. La difficulté à faire récit est ainsi intimement associée à l’incapacité de retourner le regard, en particulier quand il s’agit d’envisager le désastre. Comme dans le cadre de la réflexion sur le génocide, le témoignage pose d’emblée problème dans la mesure où celui qui parle aurait dû disparaître dans le processus de destruction qu’il entreprend de raconter :

I say to Sam now: ‘Sam [his publisher, Seymour Lawrence] – here’s the book.’

It is so short and jumbled and jangled, Sam, because there is nothing intelligent to say about a massacre. Everybody is supposed to be dead, to never say anything or want anything ever again. Everything is supposed to be very quiet after a massacre, and it always is, except for the birds. And what do the birds say? All there is to say about a massacre, things like ‘*Poo-tee-weet?*’⁴

Le décrochement typographique qui sépare l’adresse initiale, et l’insistance sur l’aspect inacceptable de l’ouvrage (« short and jumbled and jangled »), soulignent par leur caractère dramatique la contradiction qu’il y a à *présenter* à un éditeur et à des lecteurs un objet visible et lisible composé dans l’ombre d’une histoire qui vit tout disparaître – des personnes aux choses elles-mêmes (« everything is supposed to be dead »), et jusqu’à l’intelligence, au sens et aux émotions (« never say anything or want anything »). La voix brisée du narrateur, qui ferait mieux de prendre pour exemple le chant asémiotique des oiseaux, n’est ainsi pas dissociable de son regard sidéré : si son travail est voué à l’échec, c’est que le témoin, comme la femme de Lot, est pétrifié pour avoir osé regarder en arrière. Le narrateur de *Slaughterhouse-Five* raconte ainsi comment, dans sa recherche d’un médium qui lui permette de faire son récit, il a relu la chute de Sodome et Gomorrhe. Le résumé qu’il en propose se distingue tant par la résonance historique qu’il offre, entre les cités bibliques et les villes bombardées lors de l’avancée des alliés, que par l’empathie dont il témoigne pour la statue de sel :

déployé par le commissariat de *Conflict – Time – Photography* (The Eyal Ofer Galleries, Tate Modern, Londres, 26.11.2014 – 15.03.2015). Destinée à l’exploration d’un médium visuel – la photographie –, cette exposition ancrerait également l’essentiel de ses questions dans le prologue de *Slaughterhouse-Five* que nous venons de citer. Pour permettre l’appréhension visuelle d’une histoire meurtrière, la captation des traces laissées par la catastrophe – de l’usage de la bombe atomique à la multiplication des génocides au XX^e siècle –, l’ensemble prenait la forme d’une archive mal fichue dans le temps, « unstuck in time » : la succession de ses salles abandonnait une logique linéaire, chronologique ou inversée, pour envisager le degré d’éloignement rétrospectif des événements, les sauts temporels effectués la mémoire depuis la place qu’occupent le photographe et le visiteur qui contemple son travail. En cela elle examinait ce que le temps faisait au regard sur le temps, et proposait bien ce que nous présenterons plus bas comme un montage-remontage des images, selon une logique temporelle non établie, mais toujours à la recherche de nouveaux liens parlants entre les traces visibles de l’histoire. Dans le catalogue dirigé par Simon Baker and Shoir Mavlian, *Conflict – Time – Photography* (Londres, Tate Publishing, 2014), l’article de Simon Baker offrait un nouvel hommage à la réflexion de Kurt Vonnegut sur le devoir et la possibilité d’écrire la guerre. Intitulé « Armageddon in retrospect » (p. 194-205), il empruntait cette expression au titre d’un recueil d’écrits sur la guerre, publié de façon posthume (Kurt Vonnegut, *Armageddon in Retrospect*, Jonathan Cape, Londres, 2008), et qui comprenait notamment la marque visuelle – le facsimile – d’une lettre écrite le 29 mai 1945 à sa famille, pour la prévenir qu’il avait survécu au bombardement de Dresde.

⁴ Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*, op. cit., p. 1.

⁴ Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*, op. cit., p., p. 16.

I looked through the Gideon Bible in my motel room for tales of great destruction. *The sun was risen upon the Earth when Lot entered into Zo-ar*, I read. *Then the Lord rained upon Sodom and upon Gomorrah brimstone and fire from the Lord out of Heaven; and He overthrew those cities, and all the plain, and all the inhabitants of the cities, and that which grew upon the ground.*

So it goes.

Those were vile people in both these cities, as is well known. The world was better off without them.

And Lot's wife, of course, was told not to look back where all those people and their homes had been. But she *did* look back, and I love her for that, because it was so human.

So she was turned into a pillar of salt. So it goes.

People aren't supposed to look back. I'm certainly not going to do it anymore.

I've finished my war book now. The next one I write is going to be fun.

This one is a failure, and had to be, since it was written by a pillar of salt.¹

Figure de témoin sidéré, la femme de Lot devient l'emblème du récit impossible et de la rétrospection interdite : elle représente le regard illicite jeté en arrière sur l'absence de ce qui était là – ce même regard que Vonnegut posa sur Dresde au lendemain des bombardements². La narration joue, pour caractériser son enfreinte aux règles communément admises (« supposed to... had to be ») et l'échec qui en résulte (« this one is a failure »), sur l'ambiguïté de la particule adverbiale « back », entre indication spatiale et temporelle : le délit que constitue le mouvement de volte-face est majoré par la distance temporelle. Dans le contexte du roman, l'interdiction n'est plus formulée de source divine, mais relève d'un ordre collectif profane : celui d'une discipline imposant à la foule une certaine posture d'individus spectateurs, et une histoire sur laquelle on est prié de ne pas revenir. Pourtant le rapprochement avec l'épisode biblique établit un rapport dialectique entre ces deux récits de la catastrophe. Il pointe les résonances historiques de la fable, sa pertinence politique et éthique : on peut et on doit se reconnaître dans la femme de Lot, dont l'action ne signale ni son statut de pion dans le récit, ni une curiosité féminine maladive et condamnable, mais bien la part qu'elle a à la condition humaine (« and I love her for that, because it was so human »). Réciproquement, le lien entre les deux récits permet de toucher à ce que l'épisode biographique eut de véritablement métaphysique, et de penser le voir autrement que dans le cadre documentaire d'abord envisagé pour le témoignage (« report what I had seen »). Il appréhende la position paradoxale du rescapé à travers l'expérience d'un regard retourné, qui défait le sujet et le dépossède, et que le témoin paye de sa vie et de la vie qu'il devait produire : statues de sel, la femme désobéissante comme l'auteur incapable d'éloquence sont supposés éternellement stériles. En dernière instance cependant, le rapprochement de ces regards

¹ *Ibid.*, p. 16.

² Dans un autre cadre de référence, où l'esthétique est confrontée à une catastrophe et à une perte intimes plutôt que collectives, il s'agit aussi là du regard d'Orphée sur celle qu'il ne pourra jamais ramener d'entre les morts : lorsque l'on regarde en arrière c'est qu'on a d'ores et déjà perdu, doublement : parce que l'autre a disparu, et parce que toute tentative de le retrouver serait vaine.

indisciplinés, improprement tournés vers ce qui fut, produit bien malgré tout un imaginaire du visible et un récit lisible – en dépit de la dévastation, de la disparition, et de l'échec promis. Suscitant les larmes du lecteur, le livre, même raté, aura trouvé à faire de ce symbole d'aridité qu'est le sel le signe d'un affect partagé.

Au-delà du passage spécifique dans lequel le médium visuel permet d'inverser le processus de bombardement, cette méditation sur l'interdit auquel se confronte tout regard rétrospectif sur la catastrophe pointée *Slaughterhouse-Five* comme référence fondamentale pour l'économie narrative de *Time's Arrow*. Dans le roman d'Amis, le récit n'est possible que dans la mesure où l'on accepte le statut ontologique indéterminé du narrateur, instance à la posture par définition rétrospective. Or sa tâche, comme celle de la statue de sel, semble partiellement vouée à l'échec. Chez Vonnegut, la reconnaissance du ratage constituait un prologue à l'émergence d'un protagoniste intempestif, « unstuck in time ». De façon symétrique, la narration inversée de Amis se clôt sur un aveu d'impuissance, le narrateur nous confiant dans sa dernière phrase que d'emblée il était condamné à raconter sur le mode de la concession, à faire enfin du génocide un récit mal inscrit dans le temps : « I within, who came at the wrong time – either too soon, or after it was all too late » (*TA*, 173).

Si la femme de Lot n'apparaît pas explicitement dans *Time's Arrow*, elle y offre bien, entre les références à Vonnegut et à Primo Levi, l'occasion d'une réflexion sur la possibilité de jeter, malgré tout, un regard rétrospectif sur les désastres de l'histoire. Dans le roman de Winterson, qui appréhende ces catastrophes de plus loin et laisse les destinées individuelles occuper l'avant de la scène, cette figure est convoquée à plusieurs reprises et associée au motif de l'étoile, pour penser le rapport de Stella et de sa mère à des désastres ou bouleversements intimes, à la mémoire et à l'histoire. Ainsi lorsque la protagoniste découvre l'adultère de Jove, elle pointe la menace que représenterait pour elle le fait de revenir sur le passé, et de trouver les preuves de sa duplicité, de constater la dévastation de son couple : « I entered his study and began to go through his papers. What a pretty avalanche of white. I began to think of last year when we went skiing together and made love against the dunes of snow. Look away. Who wants to salt themselves into a Lot's Wife of memory? » (*GS*, 31). Plus tard, alors que la narration remonte à la naissance de Stella, Uta quitte le domicile familial où son mari se trouve plongé dans une discussion exégétique : « It was the time of her confinement. A couple of Elders, on rota, sat with Papa in the kitchen, arguing about Sodom and Gomorrah. Mama was no pillar of salt and without looking back she left the apartment by the fire escape » (*GS*, 89). Apparaissant dans les deux cas en négatif, comme un repoussoir, la femme au regard indiscipliné entretient cependant des liens privilégiés avec les

deux personnages, et emblématise le risque qu'elles encourent en revendiquant sur leur propre passé comme sur l'histoire, un droit de regard.

Dans *Time's Arrow* comme dans *Gut Symmetries*, ainsi, l'interdiction de produire un récit rétrospectif convoque des figures de témoins sidérés, pétrifiés d'avoir assisté au désastre. Explorant la dimension cosmique que revêtent les catastrophes de l'histoire humaine, et examinant l'idée d'une dévastation si absolue que son spectacle insupportable changerait le sujet en statue de sel, les deux romans proposent chacun un traitement particulier du motif de l'étoile, qui permette encore de penser, malgré la sidération, notre responsabilité face à l'histoire.

III. B. 2. b. Éthique et politique de l'étoile

Le premier chapitre de ce travail évoquait le fonctionnement, dans l'économie narrative de *Time's Arrow*, d'un paradigme filmique qui faisait du narrateur le spectateur des impressions visuelles offertes ou imposées au personnage. Parmi les mentions les plus explicites de ce médium, l'une présente un enjeu particulier dans la mesure où elle fait intervenir, pour la première fois, la notion de « témoin » : « I just settle back, with some apprehension, admittedly, and give witness to the late show screened by Tod's head » (*TA*, 54). Dans ce contexte où le cauchemar du personnage nous donne certaines indications quant à la nature de son secret, le terme « witness » n'est pas employé au hasard : la comparaison inacceptable qu'il suggère permet d'interroger la place qui pourrait revenir au visuel dans le récit du génocide. Le témoin n'est certainement pas ce téléspectateur s'installant confortablement dans son fauteuil pour assister à une émission de deuxième partie de soirée. La prétention du narrateur au statut de témoin est doublement intenable : non seulement l'inversion chronologique implique qu'il n'a *pas encore* vu ce dont il s'agit, mais il semble en outre que le point de vue de Tod place le focalisateur, et par extension le lecteur, du côté des bourreaux et non des victimes. Le péril d'un rapport non critique (quoique légèrement inquiet) au médium et à la perception visuels apparaît nettement dans l'incapacité du narrateur à lire les signes de la culpabilité de Tod.

La narration thématise ainsi le danger que ce privilège accordé au voir pourrait présenter ; elle est consciente des confusions qu'elle risque, des tensions qu'elle doit préserver pour pointer le semblable sans produire l'évidence aveuglante d'un consensus qui exonérerait en partie les criminels. Pour cela, elle met d'emblée en concurrence la tentation du regard voyeuriste et d'autres façons d'appréhender le voir. Elle développe notamment une pensée du regard rétrospectif qui va de pair avec une conscience aiguë du devoir de mémoire, et ce bien avant la

révélation du secret. C'est avec dégoût et incompréhension que le narrateur constate la propension des hommes à oublier :

What is it with them, the human beings? I suppose they remember what they want to remember. And I suppose, in our case, John and I should exchange high-fives in squalid thanks to this human talent for forgetting, not as a process of erosion and waste, but as an activity. [...] The husband, Dennis, shuddering in the cold on his way to watch the night, forgets. (*TA*, 89)

Identifié non comme un effacement par défaut, mais comme une activité à part entière, l'oubli de ce qui a été est en soi un défaut moral. Il engage l'entière responsabilité de ceux qui le pratiquent, pervertissant à nouveau dans ses enjeux une certaine pratique du regard : ici la veille devrait justement désigner une attention maintenue. Le jugement formulé n'est cependant pas sans susciter un retour critique du lecteur par rapport au point de vue du narrateur lui-même : dans la mesure où ce dernier n'a encore rien vu du passé, il incarne l'oubli par excellence, et n'est certainement pas exempt de reproche. Au-delà de la prudence avec laquelle la narration nous engage à appréhender le fonctionnement du point de vue, cependant, il semble que l'attention particulière accordée au voir soit un moyen pour le récit de prêter hommage à la voix du témoin. Agamben, tout en réfutant l'idée d'indicible, rappelait dans *Ce qui reste d'Auschwitz* que « Ni le poème ni le chant ne sauraient intervenir pour sauver l'impossible témoignage ; au contraire, c'est le témoignage qui peut, éventuellement, fonder la possibilité du poème »¹. C'est bien ce que confirme l'écriture de *Time's Arrow*, qui du sous-titre (« The Nature of the Offence ») à la postface affirme sa dette envers Primo Levi. Il s'agit de montrer que le trouble que la narration produit en renversant le regard, et en explorant jusqu'au vertige les enjeux de la rétrospection, s'inscrivent dans cette même démarche : qui n'affirme pas dans la fiction un médium plus propre à dire le désastre, mais qui suggère qu'elle doit elle aussi assumer, selon ses moyens, une responsabilité vis-à-vis de l'histoire humaine.

En nous confrontant à un point de vue impropre et à des images indisciplinées, *Time's Arrow* cherche bien un appui dans le témoignage, et dans l'économie visuelle paradoxale qui est la sienne. Ainsi Amis, faisant écho à la voix de Primo Levi, envisage la pétrification qui menace le sujet face à la mémoire du désastre. Dans l'expérience de la narration, l'interdiction et la nécessité de retourner ainsi le regard et de revisiter l'histoire amène le lecteur à interroger la notion de sidération : pour le locataire de Tod, en effet, la Gorgone prend la forme d'un ciel étoilé. Or la contemplation des astres, insupportable pour le narrateur, ne semble pas devoir plonger le spectateur dans l'inaction, ou l'exonérer de toute responsabilité face à une catastrophe d'ampleur métaphysique ou cosmique. Au contraire, les étoiles font signe vers une histoire

¹ Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 44.

humaine : en cela elles engagent un processus de rétrospection qui nous rappelle à la responsabilité politique et éthique inhérente à toute pratique du regard¹.

Dès les premières pages du roman, la volonté affichée par le narrateur de découvrir ce qui hante Tod est battue en brèche par l'aversion qu'il exprime vis-à-vis des étoiles, et du secret qu'elles semblent détenir :

I cannot bear to see the stars; even though I know they're there all right, and I do see them, because Tod looks upwards at night, as everybody does, and coos and points. [...] The stars, to me, are like pins and needles, are like the routemap of a nightmare. Don't join the dots... Of the stars, one alone can I contemplate without pain. And that's a planet. The planet they call the evening star, the morning star. Intense Venus. (TA, 23)

Hésitant entre interprétation métaphorique et littérale, l'image qui assimile les étoiles à autant d'épingles et d'aiguilles piquées dans le firmament explicite le danger qu'elles présentent pour l'intégrité du narrateur. Si ce dernier existe, à peine, c'est essentiellement en tant que point de vue ou œil, ce qui laisse entendre la mesure du péril posé par ces objets, pourtant visibles par excellence – ailleurs, il nous confie : « to me the stars are mote-like, just twists of dust. Yet I feel their fire. How they *burn my sight* » (TA, 100. Je souligne). Le malaise n'étant pas partagé par le personnage, les étoiles constituent un motif central pour comprendre le point de vue du narrateur. La menace qu'elles posent semble intrinsèquement liée, ainsi, à leur mode d'apparition : par leur position dans le ciel, les étoiles suggèrent un ordre visuel. Dans l'injonction du narrateur, « Don't join the dots... », l'impératif négatif et l'usage des points de suspensions prêtent à l'émergence d'une image reconnaissable un caractère inquiétant, funeste, qui démentit l'identification humoristique des constellations à un jeu consistant à relier des points pour découvrir le dessin qu'ils composent. Quelques pages plus loin, le narrateur associe son expérience d'une visibilité insoutenable au traumatisme qui habite manifestement Tod : « His dreams are full of figures who scatter in the wind like leaves, full of souls who form constellations like the stars I hate to see » (TA, 37). À nouveau, l'organisation des étoiles en constellations constitue un élément central de la haine qu'il leur porte. La comparaison avec les âmes nous laisse entendre pourquoi : comme des êtres vivants et mortels, ces objets s'inscrivent d'emblée dans le temps. Loin de se laisser penser comme un simple schéma spatial, l'ordre qu'elles forment implique une trajectoire : si les constellations posent problème, c'est qu'elles établissent un itinéraire (« routemap ») dont la destination inspire l'épouvante (« nightmare »). Le contraste avec Vénus, qui trouve pourtant aussi sa place dans l'ordre lisible du cosmos, manifeste un autre aspect de la lumière stellaire qui

¹ On notera également que les étoiles, par la posture dans laquelle elles s'observent, nous invitent comme les nuages à renverser la « vue du ciel », produite non par un regard surplombant mais dans un visage offert au firmament.

la rend insupportable pour le narrateur. Là où Vénus, en tant que planète, ne fait que refléter la lumière¹, les étoiles envoient vers nous une lumière qui nous arrive du passé : perçues en différé, elles font du regard tourné vers elles un regard rétrospectif. Dans le sens inversé de la narration, elles annoncent la destruction et le traumatisme que le narrateur se refuse à voir. Ainsi leur clarté est la matière même de l'histoire, et nous rappelle, comme les âmes disparues auxquelles elle est comparée, notre responsabilité face à elle.

Comme le nuage planant au-dessus d'Auschwitz, qui n'est pas un simple objet atmosphérique mais signale aux détenus, le visage renversé vers le ciel, des millions de disparitions, les étoiles retournent le regard pointé vers elles. Loin de nous absorber dans la contemplation du cosmos, elles nous rappellent à une histoire qui nous regarde. Ce travail du motif est notamment souligné par la récurrence du lien entre étoiles et âmes. Dans le cadre d'Auschwitz, alors que le secret du personnage est désormais connu, le narrateur peut enfin contempler en paix le firmament étoilé :

Look. There's a thing they do, with their heads. They bend their heads right back until their faces are entirely open to the sky. [...] There they go, to the day's work, with their heads bent back. I was puzzled at first but now I know why they do it, why they stretch their throats like that. They are looking for the souls of their mothers and their fathers, their women and their children, gathering in the heavens – awaiting human form, and union... The sky above the Vistula is full of stars. I can see them now. They no longer hurt my eyes. (*TA*, 131)

De même que nous ne pouvons partager la satisfaction du narrateur, qui trouve dans le camp la source même du sens qu'il recherchait (« The world is going to start making sense... *now* », *TA*, 124), de même notre perception du lien entre la nuée d'âmes et le ciel étoilé au-dessus d'Auschwitz est aux antipodes de la sienne. Pour le narrateur, le rapprochement entre les âmes et les astres permet de conjurer le cauchemar de Tod en remplaçant la menace d'une révélation insupportable par la promesse d'une réconciliation. Au moment même où les étoiles cessent de le tourmenter, cependant, elles se présentent au lecteur dans toutes les implications politiques de leur histoire en tant que symbole. D'un lieu à l'autre du texte, elles ont dessiné une trajectoire, nous ont ramenés à cette époque à laquelle une âme juive était signalée par une étoile. Loin d'endormir notre vigilance par l'espoir d'une union ainsi, leur présence évoque l'extermination des Juifs contraints de porter cette marque. En remontant dans le temps, le réconfort que le narrateur trouve désormais à contempler la nuit étoilée contraste avec notre malaise persistant. C'est par exemple le cas lorsque, dans l'Allemagne d'avant-guerre, le point de vue narratif associe déjà étoiles et Juifs : « we ... watch the stars, which seem to soothe our sight. A parallel

¹ Elle partage en cela le statut de la lune : « The moon I actually like looking at. Its face, at this time of the month, is especially craven and chinless, like the earth's exiled or demoted soul » (*TA*, 24).

pleasure and comfort, for me at any rate, was to watch the Jews. The people I had helped to dream down from the heavens » (*TA*, 163). L'ambiguïté du verbe de perception (« watch »), entre sollicitude attentive et surveillance, est renforcée par la possessivité troublante du narrateur vis-à-vis de ceux qu'il considère comme ses créatures. Elle évoque une menace implicite, et rappelle l'imminence avec laquelle le pouvoir va faire de la visibilité des Juifs un instrument essentiel de leur persécution. Dans leurs apparitions ultérieures, les étoiles continuent à fonctionner comme des opérateurs de rétrospection. Assimilées à nouveau aux âmes de ceux dont elles assureront la visibilité, elles se mêlent aux bris de verre de la Nuit de Cristal. Ce sont nos yeux qui semblent alors menacés par leurs éclats, non du fait du mystère qu'elles recèlent, mais justement, contrairement à ce que suggérerait le narrateur, par l'efficacité avec laquelle elles nous renvoient à une histoire partagée : « On Krystallnacht when we all romped and played and helped the Jews [...] the fizzy shards swirled like stars or souls » (*TA*, 165). Alors que le narrateur, ailleurs si critique de la tendance humaine à oublier, cesse de noter le lien métaphorique pourtant impliqué par la double comparaison (« like stars or souls »), le lecteur reste dépositaire de cet impératif politique que portent les étoiles, du retournement qu'elles impliquent pour le regard. Apparaissant pour la dernière fois, dans le roman, lors d'une nuit de camping à proximité d'Oświęcim, elles ne tourmentent pas l'œil du narrateur adolescent, qui n'envisage plus la possibilité d'interpréter leur ordre : « When I awoke the air was warm and the night was clear beneath the deep and uncrackable code of the stars » (*TA*, 169). La voix narrative, oubliant confortablement tout ce qui précède, s'accommode à évoquer le mystère des étoiles et l'innocence d'un paysage qui a effacé toute trace du camp – « And there it was : the confluence of the rivers under a hunter's moon, and the railway tracks in their arrested journey. [...] Oswiecim [sic]. Auschwitz. Beyond, through the birch wood, lay Birkenau [...] Everything was miserable and innocent » (*TA*, 170). Mais nous percevons ce qu'elle décrit à travers le prisme d'une histoire collective et individuelle : les noms d'Auschwitz et de Birkenau nous renvoient tant à l'histoire de l'Europe qu'à notre propre expérience de lecture. Aucune image ne peut plus être innocente à nos yeux. Aucune image ne précède l'ordre politique dans lequel nous nous inscrivons, ni ne doit nous laisser sidérés face à une histoire insupportable : c'est dans la pratique indisciplinée d'un regard rétrospectif, suscitée par des images résistantes, que nous sommes amenés à remplir notre rôle de lecteurs.

Time's Arrow, convoquant « malgré tout » une image paradigmatique de la morale kantienne¹, fait du ciel étoilé le rappel de notre responsabilité face à une histoire humaine

¹ Dans la première phrase de la conclusion à sa *Critique de la raison pratique*, Kant affirme : « Deux choses remplissent l'âme d'une admiration et d'un respect toujours renaissants et qui s'accroissent à mesure que la pensée y revient plus souvent et s'y applique davantage : le ciel étoilé au-dessus de nous, et la loi morale au-dedans ». À propos du firmament, qui représente le lien du sujet au monde, il glose : « la vue d'une multitude

traumatique. Si le choix thématique fait par Amis appelait d'emblée une interrogation sur la nécessité et sur la faculté de retourner le regard, c'est par un autre biais que *Gut Symmetries* appréhende la question de la rétrospection, la grande histoire se profilant dans l'ombre d'un destin individuel. Dans le récit que Stella fait de sa propre naissance, sa mère est présentée par opposition à la femme de Lot : laissant derrière elle son mari et un groupe de kabbalistes, tout à leur discussion sur Sodome et Gomorrhe, Uta semble partir sans se retourner vers l'avenir que promet son enfant à naître :

A couple of Elders, on rota, sat with Papa in the kitchen, arguing about Sodom and Gomorrah. Mama was no pillar of salt and without looking back she left the apartment by the fire escape. She had her fur-collar coat from the Vienna days and warm boots. She felt well and happy, tired of the encampment of old men, and crazy to eat something bright and hard. (GS, 136)

Cependant le trajet qui la mène sur les bords de la Hudson, où elle tombera évanouie en plein travail avant d'être recueillie par un original parti en traîneau sur la neige, et enfin ramenée à Ishmael avec son nouveau-né, imprime bien au regard un double mouvement de retour, sous le signe de l'étoile qui fournit le titre de ce chapitre : « The Star » (GS, 75). Son errance, et son retour vers le front de mer qui l'a vue arriver à New York, est pour Stella l'occasion de raconter comment sa mère a fini par rejoindre en exil son mari Ishmael, parti d'Autriche avant l'expiration de son passeport, en mars 1939¹. L'amour s'étant éteint dans le couple, le geste d'Uta est présenté comme incompréhensible, associé à des convictions politiques qu'elle ne se reconnaît pas : « Had she been discovered she would have been shot. She had her own job, she was German, she could have married again and married well. She had never thought of herself as political. Why did she risk her life for a man from whom she longed to be free? » (GS, 76) Face à la rivière, l'apparition de l'étoile nous amène à envisager plus précisément les mécanismes d'une histoire individuelle et collective à l'œuvre dans la naissance de Stella :

She was an exile now. She had joined Papa's people after all. [...] Over the slow water, skimming towards her, a stellated brightness [...] She strained her eyes, she tried to make a telescope of her retina, to track the quick flashes as they moved. When she was little, her father had taken her to the sea and made flat stones skip over the tops of the waves. Each one, he had said, flew on to another country, rested at last at a shore beyond the sea. She fancied that these hard bright things were souls like her. (GS, 90)

Venant chercher le regard d'Uta au bord de la rivière, la clarté « stellaire » constitue un rappel

innombrable de mondes anéantit presque mon importance, en tant que je me considère comme une *créature animale*, qui, après avoir (on ne sait comment) joui de la vie pendant un court espace de temps, doit rendre la matière dont elle est formée à la planète qu'elle habite (et qui n'est elle-même qu'un point dans l'univers) ». Immanuel Kant, *Critique de la raison pratique, précédée des fondements de la métaphysique des mœurs*, trad. J. Barni (1788, Paris, Librairie philosophique de Ladrangue, 1848), p. 389-90.

¹ « 'If not extended this passport will expire by March 24 1939.' On the first page of the Reisspass, inside the blood-brown cover, was a blood-bright 'J'. Papa had friends in New York, and it was his friends who arranged his papers so that he could travel before his passport expired and while he still had funds » (GS, 75).

visuel de la façon dont son destin s'ancre dans celui d'une communauté. De même que l'adjectif suggère une multitude de points lumineux¹, de même l'exil ne désigne pas sa seule expérience individuelle, et ne se cantonne pas à l'intimité d'un couple, mais constitue un enjeu politique et culturel majeur pour le « peuple de l'exil »² dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale : ce n'est pas Ishmael qu'elle a rejoint, mais sa communauté, et au-delà d'elle l'immense ensemble de ceux qui durent quitter leur patrie pour un rivage étranger. Loin d'isoler le personnage dans une fascination sidérée, l'étoile signale à Uta la part qu'elle a dans une histoire collective traumatique. Si la mère de Stella n'est pas la femme de Lot, ce n'est pas parce qu'elle tourne le dos à la tradition juive qui est celle de son mari, mais parce qu'elle part à la rencontre d'une étoile – sa fille – qui imprimera à son regard un mouvement de retour sans pour autant faire d'elle une statue de sel. De fait, l'arrivée de Stella confronte sa mère à son passé et à l'empreinte que l'histoire y a laissée, dans le moment même où elle rassemble ses parents dans un échange de regards. Lorsqu'il s'agit de trouver une explication au fait que Raphael, après avoir transporté Uta sur son traîneau, sut trouver Ishmael, le couple se divise, la mystique s'opposant au sens commun :

He began to call. He called from the Creation. He called from the flocks of Abraham [...] He called with the voice of the prophets he called with the ecstasy of David. He called up the light that was in him and Raphael heard it. "Raphael, Raphael!" Again "Raphael, Raphael!" [...]

The Temple Emmanu-el. Papa was on the steps. As the sledge curved to a halt there was a cry from behind. I was born.

A life for a life. She had saved him. Now he had saved us. Mama never believed that, of course not. That Papa with his shawl, his boxes, his stones, his books, his mutterings, his sleepless years, could pierce events and alter them, that was not science. Not common sense. She thanked chance and Raphael. (GS, 91-2)

Pourtant cette divergence laisse la place à une rencontre, qui se présente sous la forme d'un regard échangé malgré tout, d'une étoile apparue en dépit du bon sens et de l'incrédulité :

only once did she look at Papa as though she might, perhaps, believe him. He said, "I was able to find you because you were radiant. That night the light in you was strong."

She thought of the stellated brightness spinning towards her and what had she fancied about it being, her soul?

She looked at him, and whether or not she believed him, from that time a debt was paid. They had rescued each other. [...]

Whether or not she believed him she named me Stella after her star. (GS, 92)

Portant le nom de l'étoile aperçue dans la rivière, Stella symbolise bien l'union de ses parents, et l'intrication de l'intime et du politique dans les destinées humaines : elle est à la fois l'âme d'Uta (« what had she fancied about it being her soul? », « her star ») et le symbole du peuple juif, convoqué alors que la voix d'Ishmael s'est confondue un instant avec celle du roi David. Ni la

¹ Voir *OED*, « stellated » : « Studded with stars », www.oed.com, consulté le 24 Mars 2016.

² À propos de cette association du judaïsme et d'un imaginaire de l'exil, il semble pertinent de noter que Winterson fait naître Stella en 1947, juste avant la déclaration d'indépendance de l'État d'Israël en 1948.

concession (« only once did she... ») ni le doute (« whether or not she believed... ») ne sauraient empêcher la circulation du motif lumineux, de « light » à « brightness » à « Stella » et « star », qui assure malgré tout, et quoique de façon provisoire, la rencontre des personnages (« She looked at him [...] a debt was paid »).

Stella, l'étoile, imprime à la lumière un trajet rétrospectif. Son statut de narrateur pointe notamment le caractère essentiel de cette tâche, puisqu'elle est chargée de raconter l'histoire de ses parents. Partie à la recherche de son étoile, Uta s'en est ainsi remise à celle qui regardera en arrière, et fera une place, dans sa vie, aux blessures du passé. Emmenée par sa mère à Berlin après le décès d'Ishmael, Stella retournera à New York où elle retrouvera, alors même que l'immeuble de son enfance a disparu, les images malgré tout de sa naissance :

Their apartment block had been demolished but the iron fire escape was still there, crazy, twisted, leading to nothing. She climbed it and opened the lost door to the invisible room, Mama's red kitchen where the diamonds were. Was it here? Here that the two of them, inextricably complicit, had snuck away from the vexations of Sodom and walked through a graphite night as black as the diamond inside her was pure. (*GS*, 136)

À nouveau, l'étoile permet le déploiement d'une forme visuelle en retrait, en creux (« the lost door », « the invisible room »), qui appelle un geste d'ouverture, geste physique (« she [...] opened »), mais aussi psychique, d'interrogation (« was it here? »), et qui trace des liens ténus d'une strate temporelle à l'autre, d'un personnage à l'autre (« inextricably complicit »).

Pointant l'intrication des destinées individuelles et collectives – des liens du sang à ceux de la communauté –, l'étoile ne suscite pas la sidération face au désastre mais place les personnages sous l'œil d'une histoire qui les regarde. Ainsi le chapitre précédent, qui se conclut sur la vocation d'Alice, « born [...] under an exacting star » (*GS*, 74) semble prêter son titre à la partie suivante du récit « The Star », et conduire ainsi de façon fluide au contexte historique qui ouvre le récit de Stella : « There was nothing extraordinary about my parents before World War Two, only that Mama was German and Papa was Jewish » (*GS*, 75). Établissant des ponts entre récits et époques, l'étoile est un réservoir de significations multiples : elle contraste en cela avec une autre marque visuelle de judéité, dont elle constitue cependant aussi un corollaire – le J rouge inscrit sur la couverture intérieure du passeport : « inside the blood-brown cover, was a blood-bright 'J' » (*GS*, 75). Là où la lettre manifeste de façon plus univoque la violence de l'autorité et l'impuissance du peuple envoyé à la mort, l'image se fait outil de résistance mémorielle. Dans le discours d'Alice, en effet, l'étoile est désignée comme outil de rétrospection au moment même où le personnage comprend que l'amour qui l'unit à Stella vient répondre, une génération plus tard, à celui que connut son père, David, avec Uta. Le prénom de David, comme l'identification d'Uta

avec la rivière constellée, indiquent le travail persistant du motif. Chez Alice, la dimension à la fois symbolique et politique de l'étoile, qui retourne le regard, trouve une explication où la physique rencontre l'histoire, où les détails scientifiques servent à dépeindre le théâtre ou la poésie du cosmos :

I kept thinking back to the Algonquin Hotel. [...] As I half slept, I could not fully distinguish which was my father/myself, Stella/Uta, whether the distance we imagine separates one event from another had folded up, leaving the two clock faces to slide together, plates of time, synchronous.

Look at the sun. The sun you see is eight minutes in the past, the time it takes for light to travel the distance between the sun's eye and yours.

Look at the galaxy. What you see is thousands, sometimes ten of thousands of years past, drama of the nebula only visible when it reaches us, effort of light, 186,000 miles per second, crossing centuries of history, still dark to us. [...] Space and time become space-time.

How long does it take for an event to reach me? I thought I was present, thought I understood it all, but only later, in the cliché of a blinding light, do I realise the significance of what happened. Only in the present do I begin to recognise my own past.¹ (GS, 200)

Comme dans *Time's Arrow*, l'étoile en tant qu'objet physique, par excellence visible, fait fonctionner de pair rétrospection et réciprocité. L'œil du soleil sur nous, l'effort fourni par la lumière pour nous arriver pointent les enjeux éthique de l'histoire qui se dessine dans ce trajet différé de la lumière. Signe d'une temporalité distendue, dans l'expérience quotidienne comme dans celle de la lecture, l'étoile nous rappelle que le présent n'est pas le lieu où les sens se déploieraient dans leur immédiateté phénoménologique, sans retour ou re-trait. La lumière stellaire fait de toute sensation visuelle le lieu d'une re-connaissance, d'un dédoublement de l'expérience qui est retour du passé dans l'instant de la perception.

Cette prise de l'étoile sur le temps, et la compréhension qu'elle apporte après coup, se manifeste pour Alice lors d'une nuit passée à veiller pour voir passer la comète Kohoutek. « [W]hen I was thirteen, we flew to New York to join the *QE2* on a Comet Watch. It was this that constellated my future » (GS, 71). Corps astral caractérisé par son mouvement de retour périodique, la comète se rapproche de l'étoile en ce que sa lumière évanescence rassemble en une apparition paradoxale le passé d'Alice, son présent et son avenir. Le voyage de la comète est reconnu rétrospectivement comme ce qui marqua la vocation de la physicienne, et détermina sa trajectoire vers les sciences, malgré l'échec relatif de l'excursion : Kohoutek a beau être la plus brillante des comètes, le temps était couvert et seule l'adolescente affirme l'avoir aperçue – mais peut-être n'était-ce qu'en rêve ? La clarté éphémère de ce corps céleste itinérant² suscite chez

¹ « Space and time cannot be separated. History and futurity are now. What you remember. What you invent. The universe curving in your Gut. [...] The city is a scintilla, light to light, quartz and neon of the Brooklyn Bridge and the incandescence of the stars » (GS, 219).

² Il est à noter que la comète, qui n'est pas une étoile à proprement parler, produit dans l'imaginaire visuel du ciel ses propres objets atmosphériques, indisciplinés au regard du discours scientifique : les « étoiles filantes », qui

Alice le goût d'un savoir qui ne relève pas d'une simple constatation de données, mais d'une recherche indisciplinaire sans cesse relancée par la disparition de son objet : « in the dark, watching the thin silver line speed away, I had joined that band of pilgrims uncenturied, unquantified, who, call it art, call it alchemy, call it science, call it god, are driven by a light that will not stay » (*GS*, 73).

La lumière des étoiles ne connaît pas les mêmes déplacements et effacements, pourtant cette expérience déterminante pour la vie d'Alice est renvoyée tant à la trajectoire de la comète qu'à l'ordre spatio-temporel de la constellation (« constellated my future »). En cela l'invitation de la fiction contemporaine à contempler les étoiles, et à pratiquer en ce sens un regard rétrospectif, a également part à l'ambition cartographique de l'atlas, et à son possible dérèglement indisciplinaire. Lorsque les astres, au lieu de se laisser organiser sur les deux dimensions de la page, rappellent à l'œil la profondeur de temps qui les sépare, ils créent pour ceux qui les contemplent de nouveaux parcours achronologiques, de nouvelles façons de monter ensemble les images qui nous parviennent du fond de notre histoire. Ainsi par les constellations d'images qu'elle produit, la fiction contemporaine convoque à nouveau l'atlas comme dispositif indisciplinaire : lorsque ce dernier, reconduisant sans fin le jeu du montage et de l'imagination, produit un espace où les tours et détours du regard remplacent toute ambition d'un trajet réglé et guidé par une nomenclature et une représentation stables.

III. B. 2. c. Histoire et constellations d'images : Mnemosyne et Atlas

Quelques pages après l'évocation par Alice de Kohoutek, Stella est invitée par son père à tourner son regard vers le ciel, pour se livrer à une autre forme de recherche : l'injonction d'Ishmael, « look up », est suivie d'une explication de ce qu'est le Mazalot. « Papa said, "Look up." [...] He said "Every blade of grass that grows here on earth has its corresponding influence in the stars. This is the Mazalot [...]" » (*GS*, 77). Dans ce mouvement où une forme d'astrologie répond à l'astronomie, et où l'étoile retrouve avec Ishmael sa signification particulière dans le cadre de la culture et du livre judaïques, un rapprochement s'établit entre l'ordre des étoiles et le travail de correspondances supposant un effort de déchiffrement constamment renouvelé. Traçant des correspondances, nous invitant à produire de nouvelles histoires, les étoiles constituent des constellations instables, changeantes : l'ordre qu'elles proposent se dérobe, jamais complet ou clôt. Ainsi les brins d'herbe sous l'œil d'Ishmael, comme les poissons dans les rêves d'Alice, et les étoiles dont ils offrent deux corollaires, l'un terrestre, l'autre marin, nous heurtent à un

évoquent comme la comète une traînée lumineuse, sont en fait des poussières de comète entrées en collision avec l'atmosphère terrestre et échauffées par cette friction soudaine : elles n'ont d'étoiles que le nom.

incommensurable qui ne nous réduit ni au silence, ni à la sidération, mais qui réclame que nous continuions à regarder, à chercher, à raconter des histoires dans un montage et remontage constant. Si la constellation est pointée en filigrane lorsque les personnages cherchent à lire l'ordre selon lequel s'organise le firmament, elle est aussi le motif visuel récurrent par lequel l'œuvre de Winterson décrit ce qui fait la matière du réel : « empty space and points of light »¹. Cette formule trouve dans *Gut Symmetries* un écho lorsque le corps de Jove est évoqué dans son impalpable matérialité, faite de vide et de lumière : « Walk the ancient history of his body, recorded in quasars, erupted in light. Kiss him and I kiss the full of him and the dust of him. Touch him where he is firm and my hand passes through into empty space » (*GS*, 101). Décrivant Ishmael, qui lui apparaît par-delà la mort pour partir à la recherche de Stella, Alice convoque à nouveau cette image, constatant : « He is more of a constellation than a man » (*GS*, 206). Comme une constellation, le corps s'inscrit, avant et après la mort, dans des profondeurs de temps non homogènes : il appartient à l'histoire antique autant qu'à un avenir qui le verra revenu à la poussière, et à la temporalité astronomique des quasars, dont la lumière continue de nous parvenir bien après leur disparition². Dans le roman d'Amis, on l'a dit, la vue des étoiles est d'autant plus insupportable au narrateur qu'elles s'agencent en constellations. Or ces dernières ne sont pas seulement l'indication d'un itinéraire menant nécessairement au terrible secret du personnage. Au-delà de l'action de la lumière stellaire, qui retourne le regard vers un passé incompatible avec le mode d'existence du narrateur, l'œil du focalisateur est heurté par l'hétérogénéité temporelle qui caractérise toute vue céleste :

John likes the stars, surprisingly. His eyes roam the heavens, the patterns, the clusters. He will pick out these celebrated nighspots [...] and meticulously expatiate, say, on their relative distances to the earth – and to each other. It's interesting. Those two here that look like twins half an inch apart: they may in fact be nauseatingly sundered by a long light-time of depth, united only by the angle of our point of view. One a dwarf, one a giant... (*TA*, 100)

Alors que John s'intéresse aux groupements d'étoiles (« clusters »), et à la logique qu'elles dessinent (« patterns »), le narrateur sent l'intégrité de son point de vue menacée par ces profondeurs de temps qui ne se disent pas. Dans le passage de l'apparence (« look like ») à la réalité pointée par le discours scientifique, la posture de l'observateur est mise à l'épreuve, jugée inapte à produire une véritable représentation du phénomène (« only by the angle of... »). Le

¹ L'expression apparaît dans la dernière phrase de *Sexing the Cherry* (1989, Londres, Vintage, 2014), ainsi que dans le prologue du roman, comme si la voix du personnage narrateur répondait à celle de l'auteur : « And even the most solid of things and the most real, the best-loved and the well-known, are only hand-shadows on the wall. Empty space and points of light » (p. 169).

² À propos des quasars, que nous observons tous les jours alors même que presque tous sont éteints depuis longtemps, Jean-Pierre Luminet remarque : « La machine à remonter le temps existe, il suffit de photographier les profondeurs du ciel » (*Bonnes Nouvelles des étoiles*, op. cit., p. 20).

déchirement qui en résulte provoque chez le narrateur un malaise existentiel, cette nausée qui monte lorsqu'est défait tout espoir d'obtenir, en désignant les positions respectives des astres, une forme de maîtrise sur eux. L'observateur qui aurait pu espérer voir s'établir un ordre visuel stable – celui-là même dont le regard sait noter la similitude de deux spécimens (« look like twins ») ou classer les jumeaux selon leur degré de ressemblance¹, ce même observateur est irrémédiablement dérangé, déplacé par ce qu'il sait de l'agencement des corps célestes. L'ordre qui nous apparaît implique tant de torsions du regard, incapable de rendre compte d'un espace-temps distendu, qu'il ne peut paradoxalement se comprendre que comme un chaos. Ce que John examine avec plaisir, et le narrateur avec horreur, c'est l'oxymore d'un univers désordonné² par le temps qui le creuse, « the inordinate cosmos » (*TA*, 100).

Pour les lecteurs de ces romans contemporains comme pour leurs personnages, il s'agit donc, selon le projet que Didi-Huberman formulait pour l'*Atlas Mnémosyne*, de « lire les mouvements de temps dans des configurations visuelles – comme le sont les constellations d'étoiles »³ –, travail dans lequel on peut reconnaître « un paradigme fondamental pour toute connaissance qui cherche à extraire l'intelligible à partir du sensible »⁴. Relevant l'intérêt de Warburg pour l'astrologie, le critique appréhende la composition et le fonctionnement de son grand atlas d'images à partir d'un concept emprunté à son contemporain, Walter Benjamin. Chez ce dernier, la constellation offre un dispositif visuel qui rappelle l'historien à sa tâche de lecture. Contre l'historicisme positiviste, qui conçoit pour tout ordre d'intelligibilité l'enchaînement mécaniste des événements, faire véritablement œuvre d'historien c'est briser l'illusion selon laquelle son objet se présenterait à lui sous la forme d'un continuum⁵. C'est prendre pleinement conscience des discontinuités qui interviennent dans l'instant même où son regard se porte, lorsque les images du passé viennent se présenter à lui et former des configurations visuelles creusées par le temps. Lisant dans les images « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »⁶, l'historien prend acte de l'action non homogène,

¹ Cette précision trouve dans le contexte des résonances très inquiétantes – on se souvient que les jumeaux constituaient des sujets privilégiés pour la recherche en génétique des médecins nazis, particulièrement celle de Mengele.

² Le terme « cosmos » désigne l'univers en tant qu'il est supposé harmonieux. Ainsi la cosmologie est la science qui formule des hypothèses quant à la structure de l'univers, à l'ordre qui y préside.

³ Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 26.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir la 18^e des thèses formulées dans *Sur le concept d'histoire* (op. cit.) : « L'historisme se contente d'établir un réseau de causalité entre différents moments de l'Histoire. Mais pour cette raison même, aucun état de fait n'est historique du seul fait qu'il est une cause. Il l'est devenu, à titre posthume, à la suite de faits qui peuvent avoir été séparés de lui par des millénaires. L'historien qui part de cette idée cesse de filer la suite des données entre les doigts comme les perles d'un rosaire. Il appréhende la constellation que sa propre époque a formée avec une époque antérieure bien précise. Il fonde ainsi un concept du temps présent comme "temps du maintenant", dans lequel sont incrustés des éclats du temps messianique » (*ibid.*, p. 82).

⁶ L'expression est tirée de *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des Passages* (1935, Paris, Cerf, 2006) :

non linéaire du temps, et de ce qu'elle implique de retour critique sur sa propre posture, sa propre pratique du regard¹. En cela les profondeurs inégales de temps auxquelles il se confronte ne laissent pas son œil s'installer dans une perception figée, mais persistent bien, comme les constellations pour le focalisateur de *Time's Arrow*, à le troubler et à solliciter de sa part un exercice d'attention et de réajustement constant.

Manifestant dans le moment de la lecture les attractions lointaines par lesquelles différents passés viennent s'arrimer à notre contemporanéité, notre corpus produit de telles constellations d'images. Il donne à la fiction la tâche de constituer en ce sens un atlas tel que le décrivait Didi-Huberman en analysant *Mnemosyne* : un dispositif visuel indiscipliné en ce qu'il porte, et propose à nos yeux, des profondeurs de temps non homogènes organisées en configurations lisibles. Ce travail de la représentation engage une certaine compréhension de cette pratique visuelle qu'est la lecture. Il implique tout d'abord, dans le retournement du regard auquel il invite, un rapport au passé qui passe par l'exercice de la mémoire. Comme l'historien, le lecteur ne collectionne pas des faits : il appréhende un récit non-linéaire, et qui change suivant le moment de son énonciation, de sa réactivation pragmatique, chaque fois que le livre est ouvert. Au contraire, il observe les allers et retours constants que la fiction propose entre son point de référence et des profondeurs de temps variées qui creusent l'espace, et ne se laissent pas rationaliser en une image stable, une carte du ciel établie. Cette combinaison de passés multiples et d'un certain présent, c'est bien le fait de *Mnemosyne*, la mémoire – celle-là même qui prête son nom à l'atlas de Warburg. Titanide, comme son frère Atlas², et mère des neuf muses qui entretiennent chacune, à leur façon, un rapport avec le langage, *Mnemosyne* aurait créé le discours et la faculté de s'exprimer, la mémoire représentant l'unique médium par lequel le verbe se préserve avant l'invention de l'écriture³. Dans la fiction l'histoire ne s'offre ainsi pas comme une liste de faits

« La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir "à la lisibilité" représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à exploser. [...] Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue - je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité - porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture » (*ibid.*, p. 479).

¹ Pensé sur ce modèle, le regard de l'historien semble avoir profondément influencé Mirzoeff dans sa définition de la contrevisibilité comme pratique indisciplinaire. On trouve en effet dans *The Right to Look* le même souci des conditions qui déterminent notre capacité à monter ensemble les images qui nous parviennent : « Countervisuality is not [...] simply a matter of assembled visual images, but the grounds, on which such assemblages can register as meaningful renditions of a given moment » (*The Right to Look*, op. cit., p. 28).

² Voir Hésiode, *Théogonie*, trad. Annie Bonnafé (Paris, Payot & Rivages, 1993).

³ *Mnemosyne* est ainsi invoquée en tant que déesse tutélaire à l'ouverture d'un récit : elle seule garantit la

énoncée de manière impersonnelle, une allégorie indépendante du moment où elle est produite : sollicitant notre mémoire, elle est présentée, manifestée à nos yeux, et construite par notre regard tout à la fois.

Le deuxième corollaire que présente, pour la lecture, l'élaboration de constellations dans et par la fiction, concerne la possibilité – ou l'impossibilité ici – de figer ces configurations qui refusent de se plier à la linéarité d'un ordre chronologique, fixe. Intervient ici une notion associée au concept de constellation, et qui désigne véritablement le regard comme pratique dans son rapport dialectique à l'image : le montage. La tension qui se maintient, dans la contemplation de la constellation, entre la proximité apparente des objets et leur éloignement astronomique, dépasse l'entendement. Rompant avec le commun de l'expérience, elle implique l'exercice constant de notre faculté d'imagination. Elle empêche ainsi qu'une configuration d'images s'impose de façon définitive, ou soit admise de façon évidente, immédiatement comprise et assimilée. Ouvrant les yeux, les personnages de Winterson ne cesseront jamais de chercher (« look up », c'est aussi « look for », *GS* 77), de même que le narrateur de *Time's Arrow* ne peut contempler en paix les étoiles qu'en abdiquant toute capacité à appréhender ce qu'elles signalent, toute responsabilité devant l'histoire (« the deep and uncrackable code of the stars », *TA* 169). Dérangeant notre œil, les constellations que propose l'atlas indisciplinaire, comme celles que produit la fiction contemporaine, suscitent de constants remontages : parce qu'elles nous font remonter d'une strate de temps à une autre, mais aussi parce qu'elles nous invitent à sans cesse monter, démonter et remonter ensemble les images qu'elles rapprochent sous nos yeux. Didi-Huberman forge, pour désigner ce positionnement toujours provisoire des images, le concept de dys-position¹ : lancé dans un travail de montage, l'atlas n'attribue pas aux points de la constellation leur place attitrée, il produit un ordre constamment reconfiguré. En cela il nous amène à interroger la disposition des images et notre place par rapport à elles : il fait du regard rétrospectif un regard critique.

Manifestant une complexité anthropologique qu'il ne s'agit ni de synthétiser par un concept unifiant, ni de décrire ou de classer exhaustivement, le montage fait surgir entre images dissemblables des « rapports secrets », des « correspondances » qui proposent une forme

mémorisation et l'ordonnement des idées par le conteur. Ainsi dans le *Critias* le récit de la guerre menée par Athènes contre l'Atlantide est introduit par une prière aux muses et à leur mère (*Critias* 108 c2-d7). Figure de persistance du discours, Mnémosyne est également convoquée lorsque Platon suggère une comparaison entre le travail de la mémoire et le fonctionnement de techniques d'inscription. Dans le *Théétète*, Socrate invite Théétète à envisager les impressions durables produites par nos sensations et réflexions comme autant de signes gravés sur une tablette de cire, contenue dans notre âme et offerte à notre naissance par Mnémosyne (*Théétète* 191 c-d). Voir *Critias* et *Théétète*, in Luc Brisson, éd., *Platon, Œuvres complètes* (Paris, Flammarion, 2006).

¹ Voir Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op. cit.

de savoir indiscipliné, entre histoire, géographie et imaginaire¹. C'est cette connaissance « traversière » que recherche l'atlas lorsque, écartant les liens obviaux que l'observation directe saisit aisément, il sollicite une lecture non pas dénotative – en quête de message –, mais connotative – en quête de montage. Engageant un usage « transversal et imaginatif »² de la lecture, la constellation manifeste la responsabilité qui nous échoit, d'explorer toujours de nouvelles façons de relire et de relier le monde. Le jeu visuel de l'anagramme suggère le caractère indiscipliné de cet effort sans cesse reconduit, mais aussi son humilité face à ce qui ne saurait être définitivement déchiffré : « *Relire* le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la *remonter* sans croire la résumer ni l'épuiser »³. Le retour du regard désigne ici l'appréhension rétrospective de multiples autrefois, mais aussi la répétition attentive de ce geste par lequel nous reconnaissons que les images *nous regardent*⁴. Appelant cet effort de mémoire, les constellations élaborées par la fiction manifestent notre responsabilité éthique et politique face à l'histoire – tant celle qui s'écrit dans le livre que celle dans laquelle tout récit de fiction s'inscrit, et à laquelle tout discours contribue. Elles sont, dans leur temporalité hétérogène, l'œil de l'histoire sur nous, le signe de notre nécessaire responsabilité en tant que lecteur, mais aussi de notre incapacité à comprendre parfaitement ce qui nous apparaît.

Parmi les liens proliférants que produisent nos romans, esquissant autant de constellations qui nous invitent à une relecture de l'histoire, l'un se distingue en ce qu'il réunit justement deux outils de contre-visualité, deux objets indisciplinés de l'atlas qui participent d'une relecture de l'histoire. Dans *Time's Arrow* comme dans *Gut Symmetries* ainsi, la rencontre de l'étoile et des météores examinés plus tôt, du nuage à la tempête, produit pour le lecteur un dispositif visuel instable – lumières humides, filtrées ou masquées par les nuées, clartés et reflets multiples – dont la fluidité tourbillonnante heurte la chronologie. Associée avec les objets atmosphériques, et en particulier avec l'eau, la lumière produit une constellation d'images paradoxales qui pointe notre responsabilité de lecteurs de l'histoire en suscitant de notre part un effort d'imagination : qui appelle, en d'autres termes, un travail de remontage.

On a vu plus haut que le narrateur de *Time's Arrow*, assistant aux cauchemars de Tod, y

¹ Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 19.

² *Ibid.*, p. 15. La lecture convoque ici l'imagination au sens fort, puisqu'elle procède d'un travail des images.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ La constellation, en ce sens, et le travail de remontage qu'elle implique, sont des reconfigurations d'images dialectiques. Se rencontrant dans leur hétérogénéité temporelle, sans produire l'ordre recherché par la collection ou l'atlas classiques, les images dialectiques nous regardent en ce qu'elles « mont[ent] ensemble ces espaces hétérogènes que sont les replis viscéraux d'une part et la sphère céleste d'autre part » (*Atlas ou le gai savoir inquiet*, op. cit., p. 26) – on entend déjà, dans ce rapprochement, l'un des leitmotifs qui traversent *Gut Symmetries* : « The galaxy goes through the belly ».

voyait les âmes des disparus former des constellations : « His dreams are full of figures who scatter in the wind like leaves, full of souls who form constellations like the stars I hate to see » (*TA*, 37). La comparaison avec les feuilles éparpillées au vent convoque pour le lecteur un imaginaire de la tempête dont on a vu qu'il en venait à désigner, dans l'univers du camp, la foule des déportés assassinés et incinérés. Ici, la nuée des âmes forme une constellation, non pour prêter au génocide une forme d'ordre et de sens par le biais d'un corollaire visuel, mais bien pour pointer la sensation de tension irrésolue, de scandale confinant à la nausée¹, à laquelle il nous faut nous confronter lorsque nous regardons ainsi en arrière, retournant le regard sur l'histoire, ses catastrophes et ses disparus. Plus tard, dans le chapitre qui suit le passage du narrateur à Auschwitz, le personnage a quitté le camp et connaît un moment d'intimité avec sa femme, Herta, avant de « prendre son poste » au château d'Hartheim, tristement célèbre pour avoir été en Autriche l'un des centres d'euthanasie actifs dans le cadre du programme Aktion T4². Pour le personnage, en transition entre l'élimination de malades mentaux et l'extermination de populations déportées des quatre coins de l'Europe, ce ne sont pas là des instants de tranquillité : l'acte sexuel est accompli de justesse, selon l'expression du narrateur, « in the eye of a storm of tears » (*TA*, 152). Le déluge de larmes nous rappelle ici les cauchemars et leur tempête d'âmes martyrisées – « a blizzard of wind and sleet, like a storm of human souls » (*TA*, 16) – ce lien étant confirmé par le départ immédiat du personnage : « after a few desperate embraces I burst out into the stars and the snow – the constellations of snow, the blizzard of stars » (*TA*, 152). Les deux motifs jusque là convoqués pour figurer les disparus – l'étoile et la nuée – se percutent ici dans la double hypallage : c'est la neige qui forme des constellations, tandis que les astres sont emportés dans les tourbillons d'une tempête. Comme l'ouragan de larmes, le blizzard est aveuglant : l'attelage provoqué par le double glissement trouble la séparation d'une réalité conçue comme lisible (la constellation) et d'une autre qui serait, par excellence indéchiffrable (la tempête). Il nous soumet une double image qui, écartant toute possibilité d'obtenir une lisibilité totale, nous lance pourtant à la recherche de liens imaginaires, de figures interprétatives : en cela il ne nous plonge pas dans un état de catatonie, sidérés face à la tourmente, mais produit un impératif de lecture.

Dans le sens de la narration, ce passage précède immédiatement cette autre phase des crimes nazis que constitua, dès le courant des années 1930, l'élimination des malades ou

¹ « Those two here that look like twins half an inch apart: they may in fact be nauseatingly sundered by a long light-time of depth » (*TA*, 100).

² Cette dénomination date d'après la seconde guerre mondiale, et renvoie à l'adresse du bureau central de l'opération, situé au 4 Tiergartenstrasse à Berlin, dans le quartier de Charlottenburg. Rappel d'une histoire ancrée dans un lieu, il signifie explicitement, quoique après coup, ce que le programme lui-même euphémisait en la désignant comme « euthanasie », « Gnadentod » en allemand.

déficients mentaux et des handicapés. Ainsi le roman n'évoque pas seulement la Shoah, les camps de la mort ou le génocide juif. Par sa chronologie inversée, mais aussi par les constellations d'images qu'il dessine d'un chapitre à l'autre, il nous invite à examiner ce qui a conduit à ces crimes : l'extermination des êtres « anormaux », « indignes de vie », vulnérables, dépendants. La Shoah en ce sens n'est pas un absolu : elle est suivie, dans le roman (et chronologiquement précédée) d'une horreur qui doit également être remémorée. La Shoah par balles, le gazage par camions, le « dysfonctionnement » des fours qui se mettent à produire les corps des infirmes assassinés dans le programme d'« euthanasie », tout cela suit dans le roman le chapitre 5 consacré à Auschwitz, alors même que le chapitre 6 demandait, dès son ouverture : « Well, how do you follow that? » Quoiqu'il ne s'agisse pas de faire oublier au lecteur la chronologie des événements, tout se passe comme si la narration refusait de reconnaître à la solution « finale » le caractère absolu que ses concepteurs avaient recherchée. C'est ainsi que l'on peut interpréter la frustration du narrateur, à qui l'hybris de son projet de création apparaît lorsque sa satisfaction eugéniste vis-à-vis des populations « produites » à Auschwitz est anéantie par l'expérience du château d'Hartheim. Pour nous, qui lisons et relions les nuages encéphaliques (*TA*, 155) et les constellations d'âmes (*TA*, 37), la tempête des êtres disparus (*TA*, 16) et le blizzard stellaire (*TA*, 152), l'étoile qui convoque et retourne notre regard en vient à figurer toutes les victimes de la folie nazie.

On a déjà pointé à plusieurs reprises le fonctionnement, dans le roman de Winterson, d'un réseau d'images associant lumière et eau. Établissant entre la mer et le ciel un système de correspondances qu'Alice, enfant, s'ingénie à noter, cette association manifeste également la puissance imageante du rêve, lorsque la protagoniste voit la mer se déverser dans l'espace : « In my nightmares Time scooped up the sea in his hood and carried it away. He stood at the end of the world and poured the sea into space. The glittering fish were the stars » (*GS*, 67). Elle est figurée à nouveau pendant le passage de Kohoutek, lorsque l'océan et le ciel de la nuit semblent se fondre dans une même visibilité oxymorique, une obscurité éclairée par des objets visuels hybrides, parties prenantes des deux règnes : « I could not see where the black of the sky and the black of the water changed into each other. I thought of my often-dream where Time poured the fishes into the sky and the sky was full of star fish; stella maris of the upper air » (*GS*, 72). Entre ciel et mer, les images manifestent leur montage. « Star fish » perd l'évidente apparence du mot composé, et retrouve dans l'espacement de deux termes la tension inhérente à leur juxtaposition. « Stella maris », de son côté, s'accompagne d'une précision redondante – « of the upper air » –, qui suggère une réinterprétation par traduction littérale : la Vierge, patronne des marins, devient

étoile de la mer, ici presque inopinément suspendue dans les airs. L'étoile s'unissant à l'eau vient s'inscrire dans une constellation d'images fuyantes, entre astres, Vierges salvatrices et astéries, sans qu'aucune n'apparaisse sous sa forme propre. Elle perturbe notre perception des phénomènes en en proposant des figures impropres, composites, imaginaires. Dans l'apologue qui interrompt la narration un peu plus tard, l'association du poisson et de l'étoile intervient en dernière instance, refusant de clore le conte qui se termine sur une interrogation mystérieuse : « Who are they with fish and starfish in their hair? » La fluidité avec laquelle ces objets circulent, entre lieux du récit, et voix narratives, rappelle enfin au lecteur la temporalité trouble que le roman nous invite à envisager, de l'intérêt qu'il témoigne pour la lumière différée des étoiles à la façon dont il figure le temps, rivière faite de tours et de détours. Pris dans des mouvements contradictoires, entre trajectoires linéaires et tourbillons, entre durée et fulgurances soudaines, le temps est travaillé par les constellations : si ces dernières produisent de nouvelles lectures de l'histoire, c'est d'abord en le sortant de ses gonds.

L'hypothèse d'un temps non linéaire, qui fait fi de la chronologie mais dépend de notre faculté à représenter et à saisir des rapports entre objets situés à des intervalles différents, et suit ainsi les bonds et détours de l'imagination, traverse l'ensemble de notre corpus. De *Gut Symmetries*, qui voit le temps « avancer et reculer »¹, aux allers et retours qu'implique le traitement narratif de la chronologie dans *Cloud Atlas* et *Time's Arrow*, et jusqu'à la lecture par Adair de *The Future of Nostalgia*², le temps n'est plus représentable par une simple flèche pointant dans un sens : il procède d'une lecture qui va et vient entre strates temporelles, entre différents moments de l'histoire montés ensemble par des constellations d'images.

Dans *Cloud Atlas*, des télescopages se produisent dans le temps historique et dans le temps du récit, lorsque les personnages se trouvent confrontés à un spectacle dont la violence semble les arracher au confort apparent de l'instant présent. Dans ces passages, le point de vue

¹ « He forgot that time processes. Fatally he did not remember that by some loop in its own laws, time can precess » (*GS*, 145).

² Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York, Basic Books, 2001). Lu par Adair au chevet de Leyland, cet ouvrage offre une exploration des devenirs de la nostalgie dans une époque contemporaine apparemment désintéressée de l'avenir et plongée dans l'évocation mélancolique d'un passé perdu. Ancrée dans les thèses *Sur le concept d'histoire*, et notamment sur le fameux commentaire par Benjamin du tableau de Paul Klee, *Angelus Novus*, la réflexion qu'il développe associe bien à l'exercice problématique du regard rétrospectif des images dans lesquelles se rencontrent des époques et des profondeurs de temps différentes. Ainsi les références littéraires au fonctionnement de la mémoire y rencontrent des commentaires sur les paysages citadins d'Europe de l'Est, marqués par leur histoire communiste et par la chute de l'Union soviétique. Lorsqu'il ne repose pas sur une vision essentialiste et naïve du passé, le travail de la mémoire et le déploiement d'une imagination nostalgique apparaissent comme autant de moyens de ne plus penser l'avenir selon une logique univoque, inévitable : ils offrent la possibilité de détours, d'un ralentissement qui fait contrepoint à l'accélération constante de la temporalité moderne.

interne nous laisse entendre la soudaineté avec laquelle une autre époque semble faire irruption dans l'à-présent, créant une disjonction dans le tissu de la contemporanéité et distendant le temps vers le passé. Dans ces passages, un certain dispositif visuel provoque un retour critique du regard vers le présent, et emprunte pour cela le détour d'une scène intempestive, apparemment anachronique. On a cité plus haut, parmi ces scènes, le passage où dans leur fuite Luisa et Napier se retrouvent au milieu d'un atelier de couture clandestin. La description attèle une image évocatrice de l'ère industrielle – celle des centaines de machines, et des fragments de coton flottant dans l'atmosphère –, et les figures familières d'un capitalisme plus tardif : Donald et Scooby-Doo¹. Les rappels visuels sont également internes au roman : l'aspect obscène des peluches éventrées renvoie le lecteur à la scène atroce à laquelle il assistait au côté de Sonmi, un peu plus tôt. La difficulté de la gérante à trouver la clef qui fournira une issue aux fugitifs évoque, quant à elle, l'un des moments les plus critiques de l'évasion de Cavendish, durant lequel la clef de la voiture qu'ils pensaient voler n'avait en fait pas été laissée sur le contact. De façon intéressante, les deux phrases dans lesquelles le récit se focalise sur la clef encadrent la réflexion intérieure de Luisa, qui remarque le décalage temporel : « The Mexican fumbles with her key-ring. *It's 1875 down here, thinks Luisa, not 1975. One key won't fit. The next fits but won't turn* » (CA, 443). Le rapprochement des deux dates, et l'effet de superposition visuelle qu'il suppose entre des formes de violence semblables au-delà de l'écart historique, trouve un écho dans la réponse de Frobisher à Ayr, lorsque ce dernier prétend s'attribuer la paternité de ses compositions. « We were in the twentieth century last time I looked, I retorted » (CA, 473). La réaction choquée à un anachronisme perçu comme scandaleux devient, en soi, un motif qui fait retour dans l'expérience de lecture ; dans les deux cas, elle a à voir avec le rejet de dispositifs conçus pour assurer la disparition de ceux qui n'ont pas part au visible – les ouvrières non déclarées d'un côté, le compositeur « nègre », « ghost-writer », de l'autre. Cependant la réflexion, qui chez les personnages réfère au seul passé – en l'occurrence le siècle précédent, engage chez le lecteur un autre mécanisme de remontage : elle implique sa responsabilité de témoin vis-à-vis du passé, mais *aussi* de l'avenir qu'il a entrevu. Dans la linéarité bousculée de la narration, en effet, ces partages violents du visible ne nous apparaissent pas seulement comme des pratiques rétrogrades, mais comme partie intégrante de ce qui est à venir – il est significatif, à cet égard, que ces évocations des formes de l'esclavage moderne interviennent *après* le témoignage de Sonmi, clone et encore esclave bien après l'abolition officielle de cette institution. Par leur récurrence d'un moment à l'autre de l'histoire, et par leur persistance envisagée dans un lointain

¹ Voir la phrase citée plus haut : « Limp Donald Ducks and crucified Scooby-Doos have their innards stitched, one by one, row by row, pallet by pallet » (CA, 443).

avenir imaginaire, les images pointent une certaine cyclicité de l'histoire, un retour de ces pratiques consistant à exclure violemment certaines populations du champ du visible, à effacer parfois jusqu'à leur existence.

Formant des constellations qui nous regardent, les images de la fiction signalent notre responsabilité visuelle paradoxale vis-à-vis de ceux dont la disparition fut planifiée, et nous engagent à envisager l'avenir que nous contribuons à construire. En ce sens elles s'agencent en des dispositifs qui convoquent notre regard malgré tout, comme ces objets célestes très lointains dont la lumière continue de nous parvenir bien après qu'ils ont cessé d'exister. C'est ce que l'on peut observer lorsque notre corpus forme, autour de la question du génocide, des réseaux de motifs dans lesquels différentes strates temporelles semblent se rencontrer, et solliciter notre imagination pour mieux relire et relier des passés communs, et des avenir possibles, à notre condition contemporaine. Dans *Cloud Atlas*, un ensemble d'indications et signes visibles s'organise en particulier autour de la révélation faite à Sonmi dans Papa's Ark : que les clones, après avoir servi douze ans, ne sont pas promis à une retraite paisible sur Xultation mais abattus, dépecés et recyclés. Pour celle qui a vu, et témoigne de l'élimination silencieuse de ses semblables, l'enjeu historique de sa prise de parole consiste en la possibilité d'une Révolution¹. Associée dans son discours au coucher d'une étoile, et à la révolution de notre planète – « Corpocracy smells of corruption and senility. The sun sets » (CA, 342) – cet événement serait permis par le soulèvement des six millions de fabricants² dont le travail sous-tend toute la structure corpocratique. Pour le lecteur contemporain, il est impossible de ne pas reconnaître dans ce nombre l'estimation que l'on avance pour les Juifs d'Europe assassinés lors de la Shoah. En ce sens l'expérience de Sonmi nous renvoie à un passé traumatique dont la foule fantomatique et les images insoutenables ont leur place dans les livres d'histoire. Sa description d'une « cuve matricielle » est particulièrement troublante : « The tangled, stringy broth I saw through the tank's viewing windows concealed their contents, for a moment. Then individual limbs and hands came into focus; the nascent faces » (CA, 339). L'effort d'accommodation nécessaire face à la soupe d'organismes en gestation, puis l'identification de parties de corps isolées au milieu d'un entremêlement (« tangled, stringy »), rappellent la posture dans laquelle on se trouve face aux

¹ La question de la révolution s'ancre d'ailleurs, pour Sonmi, dans une réflexion plus générale sur l'histoire et sur notre propre agentivité politique au cœur des événements. Le mérite de tout projet révolutionnaire n'étant passible de jugement qu'après coup, l'action est nécessaire non pour la garantie ou la rationalité qu'elle présente au regard de l'état actuel des choses, mais parce qu'elle pourrait un jour prendre sa place dans le récit de ce qui a été. L'imagination est bien ainsi une faculté politique, et fournit l'impulsion nécessaire au fait d'agir, malgré tout : « All revolutions are the sheerest fantasy until they happen; then they become historical inevitabilities » (CA, 342).

² « 'Did Hae-Joo mention exactly how Union plans the overthrow a state with a standing army of two million?' 'He did. Union intended to engineer the ascension of six million fabricants' » (CA, 342).

photographies de charnier, la reconnaissance et l'horreur différées par la difficulté et la réticence à savoir ce que l'on voit. D'autres éléments de l'univers visuel corpocratique, entrant en réseau avec ces indications, constituent également autant de rappels. C'est par exemple le cas du col porté par les clones, qui indique leur « nom » sous forme d'un numéro de série : Sonmi se présente en annonçant ce code – « “My collar is Sonmi ~451,” I said » (CA, 209). Le col est associé à l'étoile, qui y signale l'ancienneté de son propriétaire : pour le Nouvel An, la protagoniste en reçoit une nouvelle : « a star for my collar, my third » (CA, 230). Manifestant l'essentiel de ce qui fait l'identité d'un clone, le col n'est pas une simple pièce d'habillement, ce qui apparaît nettement lorsque Yoona est « désétoilée » devant ses collègues : « Seer Rhee bent over, planted his nike on [Yoona's] face, and ripped her collar off. The barcode stayed implanted in her windpipe » (CA, 200). L'apparence du vêtement masquait le caractère essentiel d'une marque indélébile inscrite dans le corps même, désignation chiffrée dont l'apparition violente évoque le tatouage systématique des déportés vers les camps, particulièrement dans sa proximité avec le symbole de l'étoile.

Si ces éléments visuels, s'organisant pour le lecteur en un réseau, évoquent un certain moment de l'histoire, ils forment bien une constellation en ce que leur travail d'allusion combine différentes profondeurs de temps qui entrent en dialogue avec la contemporanéité de l'observateur, et en produisent ainsi une perception critique. Les images ne pointent pas simplement notre regard dans une certaine direction, représentant un passé spécifique : dans leur fonctionnement dialectique, elles pensent aussi l'époque qui leur a donné cette place particulière, dans la représentation de l'histoire et dans l'imaginaire collectif. Dans *Cloud Atlas*, la découverte du génocide par Sonmi trouve ainsi une résonance dans la section la plus proche du lecteur contemporain, narrée par Timothy Cavendish. Exaspéré face à l'hébétéude des patients enfermés comme lui à Aurora House, l'éditeur saisit l'ironie et le désespoir de sa position dans une référence culturelle qui préfigure le témoignage de la clone : « The Undead of Aurora House watched me through the wall of glass. “Soylent Green is people!” I mocked their hollow stares, “Soylent Green is made of people!” » (CA, 179)¹. Pour le lecteur qui découvrira le témoignage de Sonmi quatre pages plus loin, l'allusion à l'univers dystopique de *Soylent Green* ne constitue pas

¹ L'exclamation de Cavendish est une réplique culte du thriller de science-fiction *Soylent Green*, réalisé par Richard Fleischer (Metro-Goldwyn-Mayer, 1973). Dans l'univers dystopique du film, la surpopulation, la pollution et le manque de ressources réduisent l'essentiel de la population à subsister grâce aux produits de synthèse de la compagnie Soylent. À New York, qui compte 40 millions d'habitants en 2022, la denrée la plus demandée est le « soleil vert » (« soylent green »). L'enquête menée par le protagoniste à propos d'un meurtre le lance sur une piste beaucoup plus troublante, et ses recherches finissent par le conduire à l'usine Soylent, où il constate que le « soleil vert » provient du recyclage d'êtres humains euthanasiés. Poursuivi par les employés de la firme chargés de le réduire au silence, il parvient dans la dernière séquence du film à faire irruption dans une église où des centaines de sans abri ont trouvé refuge, afin de leur transmettre la découverte atroce qu'il a faite : « Soylent Green is people ».

une simple boutade. Elle suggère une combinaison macabre entre génocide et anthropophagie industrielle, qui détermine en partie sa réception, et le laisse notamment très mal à l'aise face au nom de l'aliment de synthèse réservée aux clones – « soap » : au cœur de la constellation d'images pointant vers la Shoah, il lui est impossible d'oublier qu'il fut un moment où le recyclage de corps humains contribua, notamment, à produire du savon. S'il n'obscurcit pas la référence historique, le détour par la fiction dystopique pointe pour le lecteur contemporain un autre moment sur lequel s'impose un retour du regard : thématissant le fonctionnement d'un certain imaginaire contemporain, il refuse d'appréhender le génocide comme un ensemble de faits appartenant au passé, mais explore au contraire les façons dont ses images doivent nous aider à lire le présent. Pas plus que le film de Richard Fleischer, le roman de Mitchell ne propose une fiction historique explicitement ancrée dans le contexte de la Shoah. À travers la référence, cependant, il réinscrit le télescopage de différentes strates temporelles – le temps dystopique de la science-fiction, l'histoire traumatique du XX^e siècle – dans la perception d'une époque contemporaine aussi marquée par d'autres génocides, d'autres guerres, et d'autres façons d'interroger le partage des ressources terrestres.

Pour le lecteur de 2004, l'avenir de *Soylent Green* n'a plus rien de lointain : il est plus proche de l'année 2022 que de celle qui vit la sortie du film (1973). C'est à cette contemporanéité ressentie que l'univers corpocratique nous renvoie, dans la tension temporelle qu'il persiste à produire – entre sa référence à une cinématographie vieillie et sa projection, avec Sonmi, vers une époque plus tardive que celle du film. En cela la lecture qu'il propose relève véritablement d'un *remontage* : elle implique d'assembler les images, et d'arrimer ensemble des moments de l'histoire, d'une façon qui manifeste le fonctionnement de notre point de vue, l'angle ouvert par notre présent. Cet angle combine ici, dans l'appréhension de la mort pensée à l'échelle industrielle, l'univers génocidaire des années 1930 et 40 et celui de l'industrie agro-alimentaire à l'ère du capitalisme tardif. On le remarque en particulier dans la scène à laquelle Sonmi assiste depuis les coulisses de Papa's Ark :

The next chamber was in fact a confined cell. A plastic chair hung on a dais; a bulky helmet mechanism, suspended from a ceiling monorail, hung just above it. Three smiling Aides dressed in Papa Song scarlet guided the server on to the chair. One Aide xplained that the helmet would remove their collar, as promised in Catechism Ten. [...] The helmet was fitted over the Sonmi's head and neck; at this moment I noticed the number of doors in the cell. The conclusions chilled me. [...] There was one door: the entrance from the holding pen. One door only. How had all the previous servers left? A sharp 'clack' from the helmet refocused my attention on the dais directly below ; the server slumped, her eyeballs rolled backwards; the cabled spine connecting the helmet mechanism to the monorail stiffened; the helmet rose; the server sat upright; was lifted off her feet into the air. Her corpse tapdanced; the xcited smile frozen in death tautened as her facial skin took some of the load. One worker hoovered bloodloss from the plastic chair; another wiped it clean.

The monorailed-helmet conveyored its cargo parallel to our hangway, through a flap and into the next chamber. A new helmet lowered itself over the plastic stool, where the three Aides were already seating the next xcited server. (CA, 358-359)

Dans cette description d'une pièce conçue pour permettre l'extermination systématique d'une population, le terme « chamber » évoque inmanquablement les chambres à gaz. La mascarade macabre destinée à maintenir l'illusion de celui qu'on mène à la mort suggère également une forme de rapprochement : là où le dispositif d'extermination nazi était déguisé en salle de douches, la technologie corpocratique évoque un fauteuil de coiffeuse, avec son casque encombrant qui couvre les clones jusqu'aux épaules. Enfin le « produit » de cette industrie de la mort évoque, on l'a vu, l'une des formes que prit le monstrueux recyclage des corps des déportés assassinés – à l'archiviste qui demande quel profit est trouvé à un tel massacre, Sonmi répond : « for Soap. What more economic way to supply this protein than by recycling fabricants who have reached the end of their working lives? » (CA, 360) Cependant ces éléments de la description, ajoutés à d'autres, nous enjoignent à envisager une forme plus contemporaine et familière d'abattage industriel. Ainsi le personnel assurant l'ignorance et le calme des futures victimes (« three smiling Aides... »), le processus par lequel la clone est « étourdie »¹ (« A shart 'clack' from the helmet [...] the server slumped, her eyeballs rolled backwards »), la façon dont son corps, suspendu, est traversé par des spasmes et lancé dans gesticulation grotesque (« the server [...] was lifted off her feet into the air. Her corpse tapdanced »), l'efficacité et la rapidité des gestes spécialisés, qui permettent le fonctionnement continu de la production (« one worker hoovered bloodloss from the plastic chair ; another wiped it clean »), ainsi que la collaboration des humains et des machines dans le processus (« The monorailed-helmet conveyored its cargo [...] into the next chamber. A new helmet lowered itself ») sont autant d'éléments qui associent l'horreur de ces scènes à celle qui préside au fonctionnement d'un abattoir industriel.

Dans ce moment crucial où la réalité du massacre planifié et organisé apparaît au personnage, le lecteur est projeté de l'avenir de la narration vers différentes strates de passé, parmi lesquelles son propre présent. Il est ainsi amené à monter ensemble des impressions visuelles ancrées dans différentes époques, différentes formes et perversions du travail, différentes machines de mort. Loin de nous figer face à l'horreur, de comparer ou de réduire l'une

¹ Le positionnement du casque sur la tête évoque, en négatif (c'est d'habitude la tête qui émerge tandis que le corps est immobilisé) l'utilisation d'un pistolet d'abattage, instrument pneumatique équipé d'une tige perforante, dont un coup tiré entre les deux yeux est destiné à étourdir un animal de taille conséquente – bovin ou porc, par exemple – avant de le saigner, de l'écorcher et de le découper. L'animal ne doit en effet pas être « entièrement » tué avant ces opérations : pour garantir qu'il soit saigné en un temps minimal, il faut s'assurer que son cœur batte encore de façon assez efficace. La question de l'étourdissement et les problèmes éthiques qu'elle pose, ainsi que les techniques employées, sont évoquées par Jonathan Safran Foer dans *Eating Animals* (Boston, Little, Brown and Company, 2009).

à l'autre ces deux réalités, ces images se rapprochent pour mieux manifester notre responsabilité éthique et politique vis-à-vis de ces pratiques industrielles de la disparition. Sous leur regard, nous ne pouvons prétexter d'une ignorance vis-à-vis d'une époque à laquelle nous n'avions pas encore vu le jour, ou de pratiques qui, pour être contemporaines de nous, sont volontairement cachées à nos yeux. En tant que citoyens, nous répondons de citoyens persécutés et assassinés avant notre temps, ces semblables dont nous partageons l'histoire ; en tant que consommateurs et producteurs d'êtres ontologiquement différents de nous¹, il nous revient d'envisager la possibilité une éthique hors de la seule condition humaine.

De *Cloud Atlas* à *Time's Arrow*, la forme narrative ne se contente pas de renverser la flèche du temps : produisant des images en tension, entre révision et annonce, la fiction superpose des passés historiques et des avenir inventés, dont la confrontation nous amène à réimaginer l'à-présent depuis lequel nous les contemplons. Dans les deux cas, des constellations se forment entre figures de la disparition, qui pointent notre responsabilité de contemporains capables de porter notre regard au-delà de notre seule sphère spatiale et temporelle, vers d'autres temps, d'autres lieux, d'autres êtres et expériences. Dans le roman d'Amis, les traces de la Shoah sont ainsi égrenées à contre-temps pendant quatre chapitres avant l'arrivée du personnage à Auschwitz, et l'incapacité du narrateur à saisir l'ampleur et l'horreur de ce qui l'attend souligne, par contraste, la tâche du lecteur occupé à remonter le temps – du fait de la structure narrative, mais aussi ponctuellement, à chaque indication de ce que pourrait être le secret de Tod. Face à l'effort d'imagination qui est attendu de lui, ce dernier devient le lieu par excellence où se forme la constellation, où différents moments passés s'invitent dans le présent pour mieux nous rappeler qu'ils nous regardent. Produisant les images et constellations qui nous font regarder en arrière, retourner le regard et envisager les récits et les espaces éthiques et politiques que nous partageons avec d'autres, la lecture se fait lieu de mémoire.

Cet ancrage de la mémoire dans un lieu relève du partage impératif qui fait notre condition humaine : il nous rappelle qu'il n'existe pas d'espace hors du politique ou hors de l'éthique, pas de zone extraterritoriale d'où nous pourrions examiner les autres sans nous sentir

¹ Pour le lecteur de fiction contemporaine, un autre lien se noue ici avec le travail de J. M. Coetzee, dont l'écriture rapproche aussi, entre essai et fiction, la réflexion sur deux industries de la mort. La question est abordée dans un texte de 1997, *The Lives of Animals*, conférence faite à l'université de Princeton les 15 et 16 Octobre, et où la forme de l'essai se trouve enchâssé dans un récit, le discours théorique se faisant ainsi par le biais de son auteure fictionnelle Elisabeth Costello. Le problème réapparaît dans le roman consacré à cette figure, *Elizabeth Costello: Eight Lessons* (2003, Londres, Vintage, 2004), paru pour la première fois en Grande Bretagne en 2003, un an avant la publication de *Cloud Atlas*. Le rapport entre genres est ici inversé, dans la mesure où un texte qui se présente d'emblée comme fiction littéraire sert d'écrin, dans « The Problem of Evil » (p. 156-182), à une réflexion où la philosophie morale et l'éthique rencontrent certaines interrogations sur l'histoire et ses usages – le discours se déploie en toute conscience du scandale qu'il va susciter par les enjeux du rapprochement qu'il propose.

leurs semblables, sans nous voir concernés par leur présence, ou par leur disparition. Le narrateur de *Time's Arrow* s'en étonne : pour lui, l'horreur que représente la médecine, activité qui consiste à démolir la santé de personnes arrivées saines à l'hôpital, suggère un univers à part, dans lequel les lois communes ne s'appliquent pas : « I thought [our transgression] would be extraterritorial, out of society, forming its own new universe » (*TA*, 84). Pourtant la faute, aussi monstrueuse qu'elle soit, ne signale pas une sortie de l'humanité, la transgression est partie intégrante d'un monde partagé : c'est là une constatation qui trouve un écho chez le lecteur plus tard. Pas plus que l'hôpital pervers perçu par le narrateur, le camp d'extermination ne produit un univers à part : bien au contraire, il représente une part de notre histoire commune, et a ainsi sa place dans nos mémoires. Ces espaces communs, particulièrement quand ils rappellent le souvenir d'un passé traumatique, d'époques qui virent des populations entières s'éteindre, présentent cette visibilité impossible et pourtant nécessaire que Didi-Huberman désigne par l'expression « malgré tout ». La nature des événements auxquels ils nous renvoient soulignent un trait lié à l'inscription même de la matière dans le temps : les événements s'évanouissent, et les espaces qui seuls persistent semblent signaler leur absence, plus que le fait qu'ils ont eu lieu. Cependant c'est cette visibilité perdue elle-même qui doit nous encourager à envisager ce qui fut¹. Ainsi le narrateur de *Time's Arrow*, traversant l'Italie, remarque : « How thickly grassed and trimly forested: here, and now, the earth has good hair, thick and trim, and a good scalp beneath, not like *there*, not like *before*, all patched and pocked. The land is innocent. It never did anything » (*TA*, 122). Sa description des lieux insiste sur un ici et maintenant (here and now) où la plénitude organique du paysage (« good hair [...] and a good scalp beneath ») est le corollaire d'une existence supposée immédiate, coupée du passé (« not like *there*, not like *before* »), et à ce titre libérée de tout enjeu moral. Pourtant le contraste fort que son discours vise à produire tend à souligner, par opposition, ces choses dont le cadre est censé être libéré : en italiques, « *there* » et « *before* » semblent persister dans une forme de visibilité que favorise leur traitement typographique. Les enjeux de ce travail d'inscription introduisent une résonance entre le paysage aperçu du train et l'espace de

¹ On peut penser, à cet égard, au travail effectué par Chloe Dewe Mathews dans la série *Shot at Dawn* (2013). Quatre-vingt-dix-neuf ans après les faits, l'artiste a parcouru la France et la Belgique pour photographier les lieux sur lesquels furent exécutés les soldats condamnés à mort pour désertion lors de la Première Guerre mondiale. Le titre de l'œuvre renvoie à l'heure à laquelle les condamnés étaient habituellement amenés devant le peloton. Dans ces photographies tirées en grand format, le paysage désert apparaît comme le témoin silencieux d'événements tragiques : le lieu se fait chronotope, il est empreint d'une histoire qui nous regarde. La question de l'archive, dans son interface entre visibilité et lisibilité, se pose ici de façon très marquante puisque l'essentiel des événements resta longtemps consigné aux archives nationales jusqu'à ce que quelques historiens obtiennent l'accès aux documents classés confidentiels dans les années 1980, le tout n'étant devenu accessible au grand public que dans les années 1990. Shoair Mavlian commente la série en indiquant : « The absence of people within the work mirrors not only the disarray and destruction that a war generates, but also the fragmentation of memory following a period of trauma » (*Conflict – Time – Photography*, op. cit., p. 211). À nouveau, entre l'inscription du texte longtemps tenu caché et la visibilité paradoxale que propose l'image tard-venue, l'œuvre réclame de notre part un effort d'imagination.

la page : l'intégrité même que le narrateur reconnaît dans ce qu'il voit est prise en charge par une métaphore organique qui rappelle, en négatif, les corps meurtris et les crânes tondus des déportés. Ainsi si la culpabilité humaine est l'élément le plus évident de ce passé, sa persistance dans la mémoire visuelle engage une responsabilité de la terre elle-même, en tant qu'espace visible et partagé qui rappelle paradoxalement à nos yeux l'effacement de ce qui fut. Quoiqu'elle ne soit pas intervenue comme acteur dans le conflit, la terre n'est pas innocente : en tant qu'espace visible, elle incarne l'histoire que nous avons en partage, et dont la responsabilité nous incombe malgré l'effacement de ses traces, du fait même de cet effacement. Convoquant une image comme en négatif, et distendant les liens au moment même où elle les pointe (« not like *there*, not like *before* »), la description du lieu nous rappelle notre devoir de mémoire : elle réclame de nous un effort d'imagination, qui sache tenir ensemble la tranquillité manifeste du présent et les blessures invisibles du passé. Décelant la voix du lieu derrière son silence, dessinant l'histoire qu'il continue de nous faire voir en filigrane, malgré son apparente innocence, la description manifeste la responsabilité de la fiction en tant qu'elle s'inscrit, elle aussi, sur un espace offert en partage.

La page, cet espace qui parle silencieusement, qui fait voir sans montrer, est bien l'un des lieux où la visibilité paradoxale de la mémoire trouve à se loger. Entre inscription typographique et effacement du texte dans le temps de la lecture, entre oubli des mots dans leur détail et persistance des impressions qu'ils suscitèrent dans l'imaginaire, la fiction appelle alors parfois une lecture qui retrouve, dans son fonctionnement le plus élémentaire, celle de ces monuments dédiés à la mémoire des disparus. C'est en ce sens qu'il nous faut interpréter le passage dans lequel le narrateur de *Time's Arrow*, établissant une liste de ses créatures ou victimes, produit pour nous, dans l'espace de la lecture et en dépit de sa perspective de bourreau, un mémorial malgré tout :

I remember names and faces, names I heard called at dawn gatherings in town squares, or by empty fuel pits and anti-tank ditches, or under the light of policemen's bonfires, or in waiting zones, in train stations, in green fields at night. And names I saw on printed lists, quotas, manifests. Lonka and Mania, and Zonka and Netka, Liebish, Feigele, Aizik, Yaacov, Motl, and Matla, and Zipora, and Margalit. Back from Auschwitz-Birkenau-Monowitz, from Ravensbrück, from Mauthausen, Natzweiler and Theresienstadt, from Buchenwald and Belsen and Majdanek, from Belzec, from Chelmno, from Treblinka, from Sobibor. (*TA*, 160)

L'exercice de la mémoire (« I remember names and faces ») se fait sans naïveté : la liste des lieux de rafle et celle des camps encadrent la succession, fragile, des noms des déportés. Rien ne défera la succession des événements, certainement pas, en particulier, l'intervention du narrateur dont c'est pourtant l'unique tâche : dans la dernière phrase l'adverbe initial, « back », et

l'accumulation de la préposition « from » n'ont aucun poids face à la signification que revêtent pour nous les noms des camps. Les efforts du narrateur pour conjurer l'horreur du passé sont vains, l'ordre du paragraphe et sa destination finale confirmant au contraire que ces lieux furent au contraire conçus pour qu'on n'en revienne pas. Pourtant dans le contexte, suivant immédiatement la liste de ceux dont ils devaient effacer la mémoire, ces noms rompent la loi du silence que les criminels contre l'humanité espéraient imposer : noms de l'horreur, ils s'inscrivent pour conjurer non le passé mais l'oubli. C'est donc une forme de visibilité fragile et pourtant nécessaire, impuissante à modifier ce qui fut et pourtant essentielle, que recherchent les noms qui persistent à s'inscrire, malgré tout, sur la page. Entendus (« names I heard called »), puis saisis dans un coup d'œil qui les regroupe sous un terme générique (« names I saw »), les noms se présentent enfin pour le lecteur dans toute la spécificité concrète de leur forme visuelle. Succession simple et presque sans marque syntaxique, ils le rappellent à ce degré élémentaire de visibilité qu'implique la lecture : l'inscription d'un nom sur une surface. Dans son esprit, ils rejoignent ainsi une constellation de listes contemplées et lues par fragments, notamment, à Paris¹, à Berlin, à Washington et Jérusalem, et dans des centaines de cimetières juifs à travers l'Europe : une galaxie de noms inscrits, malgré tout, sur des monuments dédiés à leur mémoire.

Dans le sillage d'un siècle qui a vu le projet des Lumières porté jusqu'à ses limites, entraîné dans la destruction qu'il rendit lui-même possible à une échelle jamais envisagée jusqu'alors, la fiction contemporaine se doit d'appréhender la façon dont le voir, par la puissance idéologique et technologique qu'il permet de déployer, joue un rôle déterminant dans l'exercice du pouvoir. Dans les sociétés disciplinaires qui sont les nôtres, le voir n'est plus un outil de dissuasion spectaculaire dans les mains du tyran : rompant le lien entre l'individu et celui qui l'observe, il est instrument d'assujettissement. Explorant la collaboration du voir, du savoir et du pouvoir, les romans de notre corpus notent que la formation du regard est centrale à l'élaboration d'un ordre disciplinaire. En contrepoint à cela cependant, et plutôt que d'écarter ce sens comme suspect, ils envisagent le déploiement, dans et par les images de la fiction, d'objets visuels indisciplinaires. Revenant sur la façon dont voir et savoir contribuent à un certain partage du pouvoir, ils proposent à leur lecteur d'autres voies et d'autres outils dans la production d'un savoir visuel, et ainsi *imaginent* des moyens de penser l'éthique et le politique autrement que par la violence des rapports de pouvoir.

¹ On pense au « mur des noms » du Mémorial de la Shoah à Paris, à la « salle des noms » qui occupe le niveau inférieur du Mémorial pour les Juifs assassinés d'Europe à Berlin, à celle du mémorial Yad Vashem à Jérusalem, ainsi qu'aux noms gravés sur des parois de verre, au US Holocaust Memorial Museum de Washington.

Au lieu de renverser le lien qui oppose un dominé sous le regard du dominant, au lieu de perpétuer le fonctionnement d'un imaginaire visuel dans lequel le regard est unilatéral et assure une distribution asymétrique du pouvoir, nos romans élaborent des dispositifs dans lesquels le regard peut, à nouveau, être jeté en arrière, retourné, rendu. Racontant le moment où un individu assujetti lève les yeux vers la source de l'autorité visuelle, ils conjurent la terreur paralysante associée à l'idée d'un regard tout puissant et sans origine¹, et affirment la possibilité irrécusable pour chacun de revendiquer un droit de regard. L'agentivité politique qu'ils reconnaissent en cela à ceux qui, selon l'ordre disciplinaire, n'ont « rien à voir », présente des enjeux immédiatement historiques et éthiques, qui reposent à nouveau sur un aller-retour du regard. Pour ces personnages, avoir le droit, et non le privilège, d'envisager l'histoire de leur propre point de vue, c'est se reconnaître concernés par une histoire commune, et se placer sous le regard de l'histoire. Pour le lecteur amené à leur prêter ses yeux, c'est voir sa responsabilité vis-à-vis de ceux dont on organisa la disparition. Images limites, signalant l'exercice du regard en dépit de ce qui le condamne à l'incertitude, à l'imperfection voire à l'impuissance, les figures de la nuée et du ciel étoilé élaborent un ordre visuel dans lequel la visibilité du sujet ne contribue pas à l'isoler ou à l'assujettir. Elles invitent le sujet à se construire à travers la commune mesure qu'il partage avec d'autres, et la responsabilité qu'il se reconnaît vis-à-vis d'eux. Images de foules, elles ne réinstaurent pas un individu qui échapperait triomphalement au pouvoir, mais nous invitent à penser l'histoire par le biais de ceux qu'elle vit disparaître. Organisées en constellations, elles nous fournissent à travers cette manifestation lumineuse particulière un autre modèle d'agencement des images. Les constellations refusent de se plier à une rationalisation du regard rapporté au temps, rompent avec la chronologie et la linéarité, et lui substituent un travail de montage qui suppose un ajustement constant de l'œil.

Chargés d'ajouter des profondeurs de temps hétérogènes, nous sommes confrontés à une expérience visuelle qui n'admet pas de repos, ne promet aucune conciliation, aucun consensus. La fiction contemporaine fait le choix d'une visibilité non positive ou triomphante, mais problématique et exigeante. En cela, elle affirme la nécessité d'un regard porté sur l'histoire, même lorsque cette dernière est insupportable à voir, même lorsqu'elle semble jeter le discrédit sur la représentation visuelle, sur ses média et sur quiconque dirait « j'ai vu », les véritables victimes ayant disparu. Face à l'horreur d'un effacement généralisé et planifié, au contraire, les romans de notre corpus présentent le regard, échangé, retourné, comme le rappel d'un espace et d'une histoire communs, à partager avec l'autre pour le meilleur et pour le pire. Loin de prétendre

¹ Nous pensons au « gaze » tel que le définit une part de la critique contemporaine, comme nous le rappelions plus tôt. Voir par exemple Bryson, « The gaze in the expanded field », *op. cit.*

par là réparer ce qui fut brisé, ou tenir le voir pour antidote du mal que les humains s'infligent les uns aux autres, la fiction se construit sur un imaginaire visuel qui affirme sa responsabilité de medium *inscrit*, et rappelle au lecteur celle qui lui incombe lorsqu'il déchiffre, et nécessairement se souvient : regarde en arrière, relie, relit.

Retrouvant alors dans sa forme élémentaire l'inscription qui fait sa visibilité lisible, la page de fiction se fait mémorial érigé en hommage aux disparus de l'histoire, monument aux morts – on se souvient que *Time's Arrow*, tout en accordant une place centrale à la Shoah, envisage d'autres désastres dans lesquels nous reconnaissons notre héritage commun, de la Première Guerre mondiale à l'utilisation de la bombe atomique. Imaginer l'histoire en tant qu'elle nous confronte à la mort et la disparition des générations qui nous précèdent, c'est inventer une pratique mémorielle du regard, qui conçoit le voir dans ses enjeux politiques – car c'est en tant que phénomène social que la mort est gérée, organisée et représentée –, et éthiques – car la mort est ce que nous avons de plus commun et de plus singulier, de plus partagé et de plus impartageable. Pour les ouvrages de fiction sur lesquels nous nous penchons cependant, c'est aussi explorer à travers ce fonctionnement de la mémoire, ce retrait du regard, au sens où Derrida parlait d'un re-trait de la métaphore, d'un retour sur elle-même contenu dans son geste de figuration¹, un certain projet esthétique et linguistique. Alice, convoquant Atlas pour méditer sur la mort de son père, associait les conséquences de son indiscipline, et les paradoxes auxquels elle nous confronte, à l'impossibilité de concevoir la disparition, entre invisibilité et persistance, effacement et mémoire. Dans son discours, l'incapacité à comprendre la mort procédait de sa matérialité et sa visibilité paradoxales : à l'inconcevable travail du visible, présent dans l'invisible à l'état de traces ou de promesses inchoatives, répondait l'image impossible d'un titan chargé du poids de l'univers, mais porté par... rien : « Where is my father? Meaningless question, he would say, but it has meaning for me, who has buried what I thought of as him, his solid self. The firm surface of my father on which we piled the rest. The statue of Atlas holding up the world, but what holds up Atlas, as the old conundrum goes? » (*GS*, 159) Pour se saisir de cette tension irrésolue entre présence et absence, Alice pointait sa propre incapacité à répondre à l'énigme qu'elle formulait pour nous. La disparition, comme la condition d'Atlas, était ainsi destinée à demeurer la même vieille devinette impossible à résoudre : « the old conundrum ». Reprise en écho d'Atlas à Ariadne, de *Gut Symmetries* à *Weight* ou *Sexing the Cherry*, l'interrogation même de la disparition et de ses enjeux forme une constellation dans l'œuvre de Winterson. Chez Amis, qui l'appréhende sous un angle plus directement historique, elle est également associée à cette

¹ Voir, sur la question du re-trait, l'introduction du chapitre 1 : « Usage critique des images et rôle critique des images dans le discours ».

formation, présentée sous l'aspect d'une devinette, visuelle cette fois – ainsi le narrateur répugnant à regarder les étoiles implore : « don't join the dots... » (*TA*, 23). L'ambiguïté qui préside à l'usage de l'impératif, adressé aussi bien au personnage ou au narrateur lui-même qu'au lecteur très occupé à déceler des indices quant au passé de Tod, fait du dessin en pointillés un instrument propre à interroger tant notre perception du monde que notre appréhension de récits. Image dictée, secret partiellement découvert, ce dernier suggère une affinité entre un visible qui demande à être déchiffré et des textes qui demandent à être vus. La réticence du narrateur à compléter le dessin, et le contraste entre ces images ludiques aisément reconnaissables et celles que forment réellement les constellations, désignent le caractère provisionnel de ce travail. Le monde comme le livre s'offrant à nous sous la forme d'une devinette où le visuel et le verbal se conjuguent, il nous revient de reconnaître la possibilité que cette dernière continue de se soustraire à nos efforts de déchiffrement.

La prudence et l'humour avec lesquels le récit pense la pratique de la lecture, toute à la tension entre le monde et le livre, entre la gravité des questions essentielles et la trivialité de certaines métaphores, entre le noir des points sur une page et le blanc des étoiles au firmament, trouve un écho lorsque Winterson pointe le mystère de notre univers tel que le pensent les sciences physiques contemporaines. À une époque où nous avons fait mentir le nom de l'atome, et divisé l'indivisible, Alice présente notre réalité comme une énigme visuelle : « the universe has become a rebus » (*GS*, 206). À travers le motif du rébus, c'est une certaine pragmatique du regard qui se propose à nous, qui promet d'offrir un sens à notre univers visible, mais aussi – puisque c'est dans le temps que s'inscrivent la syntaxe du rébus et son articulation phonémique – à l'histoire dans laquelle nous nous inscrivons, aux histoires que nous lisons. Identifier l'univers à un rébus, c'est dire que notre existence même doit être lecture ininterrompue, recherche constante d'une réponse toujours dérobée. C'est penser cette lecture comme une pratique impropre, une façon d'habiter le décalage ouvert entre mot et image, et les jeux auxquels ce décalage se prête. C'est enfin penser notre rapport à l'univers, entre mimésis verbale et représentation visuelle, dans ce qu'il a d'humoristique – comme si le monde, se présentant à nos yeux et à nos oreilles de lecteurs, nous jetait un regard malicieux et nous mettait au défi de le comprendre.

Chapitre Quatre

Ce que nous lisons, ce qui nous regarde : la fiction et l'impropre de l'art

Introduction : Retours – Mémoire et travail de l'impropre dans le voir

Dans le chapitre qui vient de se clore, l'exploration de dispositifs dans et par lesquels le regard est retourné, rendu au mouvement d'aller-retour que la discipline devait interdire, nous a amenés à examiner les multiples formes sous lesquelles se revendique le droit de regard. De l'élaboration de scènes contre-interpellatives à l'émergence de constellations d'images ajoutant différents ordres de rétrospection, les dispositifs optiques produits dans notre corpus semblent pointer un lien entre l'autorisation de retourner le regard et la prégnance, dans l'ordre visuel construit à cet effet, du souvenir. En effet ces autres qui nous regardent, qui exigent notre attention, ce sont aussi les disparus, les moments perdus de l'histoire dont seules des images nous parviennent, et qui espèrent provoquer dans les contemporains que nous sommes l'étincelle d'une reconnaissance. On a vu que la fiction verbale témoigne d'un intérêt particulier pour ces moments où la mémoire voit un passé, des passés, faire irruption dans le présent. Comme le récit de fiction lui-même, ce qui fait retour semble s'*inscrire*, et choisir ainsi la forme visuelle problématique, entre présence et absence, abstraction symbolique et concrétude graphique, dont nous faisons l'expérience face à l'écrit. Ainsi il semble que la fiction, travaillant à retourner le regard, soit amenée à repenser celui du lecteur lui-même : à envisager à nouveau les pratiques de la lecture, et ce qu'elles disent du regard et de son ancrage dans le corps et dans la mémoire.

La fiction offre alors une pensée du lien visuel, le sujet émergeant dans et par le regard qu'il échange avec un autre qui fait retour, qui vient s'inscrire sous ses yeux. C'est là une certaine pragmatique du regard qui nous est proposée. D'abord, parce que ce qui passe ou se passe se situe d'emblée dans l'interaction d'entités visibles et voyantes : le rapport de l'œil au *logos* ne se conçoit pas en termes de connaissance, de saisie d'un contenu, mais bien de reconnaissance – reconnaissance que depuis la page ou le monument les mots, les images verbales et les noms

nous regardent. Ensuite, parce que le moment de la lecture implique un ensemble de sens et une économie du geste inscrits dans la concrétude du corps, et déployés dans une situation d'énonciation spécifique.

Les questions du retour et de la mémoire, en tant qu'elles affectent l'expérience visuelle, présenteraient ainsi une pertinence particulière pour le récit de fiction dans le moment où il s'inscrit – s'énonce, se lit. Dans notre corpus, de fait, elles se posent de façon spécifique à la figure du narrateur, conscient tant du fait que le passé le regarde, que des différentes modalités selon lesquelles se joue ce retour. C'est ainsi qu'Alice se présente à nous comme mémoire vivante : « My time, my father's time, my grandmother's time. Now separate, now flowing together, and joined with the floods and cries of men and women I have never met, places and years that snag their movement in mine and choose me, for a moment, as a conscious depot of history » (*GS*, 218). Inscrite dans la durée, Alice est dépositaire du souvenir des disparus. Mais cette caractérisation ne présente pas de systématisme dans le temps. Offrant une variation de l'image développée d'après Einstein, et confirmant la rupture de ce courant désordonné, tourbillonnant, avec une conception linéaire et rationnelle du temps, la mémoire procède de temporalités plurielles (« my time, my father's time, my grandmother's time»), singulières et communes à la fois (« now separate, now [...] together, and joined... »), dont la rencontre est, sinon fortuite, du moins imprévisible et inconstante (« now...now », « for a moment »). En outre la coïncidence provisoire de ces temporalités, si elle n'est pas le jeu du hasard, ne se conforme pas aux critères intuitifs par lesquels nous comprenons le souvenir : le père et la grand-mère d'Alice sont « ses » disparus, mais comment expliquer l'irruption, dans l'intimité de ce travail mémoriel, d'hommes et de femmes anonymes (« men and women I have never met ») ? Il ne s'agit pas là d'un non-sens, d'une pure contingence : la voix active (« snag »... « choose ») confirme l'intentionnalité pointée par le verbe « choose ». Pourtant l'explication attendue nous échappe irrémédiablement, car ce geste si délibéré, qui indique la responsabilité d'Alice vis-à-vis de ceux qui décidèrent d'attirer son attention, est le fait d'êtres qui ne peuvent lui répondre ou s'en expliquer depuis l'au-delà. Nous confrontant à ces images qui nous regardent, il semble que le roman nous invite, à la suite de la narratrice, à envisager les moments qui, troublant le flux de notre existence, nous rappellent à notre responsabilité – non vis-à-vis de nos seules connaissances, mais face à ceux dont le regard inattendu nous désigne comme semblables. Procédant d'une volonté qui n'est pas celle du sujet, et que ce dernier ne peut ni s'expliquer ni interroger, le mouvement de retour n'est ni propre ni appropriable, et s'il doit être reconnu c'est dans son impropriété même. Alice le sait, qui le présente par le biais d'une image où l'empêchement –

« snag » – outrepassé les démarcations catégorielles pour apparaître comme presque invisible et pourtant figuré, à la fois visuel et kinesthésique¹. Dans le contexte aquatique où il apparaît en effet, le verbe ne désigne pas simplement l'obstacle abstrait que suggère son sens métaphorique, et qui seul pourrait s'appliquer à des temps et lieux (« places and years that snag... »). Il renvoie bien à un danger très matériel dans sa visibilité trouble : celui que pose un tronc ou une branche d'arbre déposés sur le lit d'une rivière, qui pointent vers le haut de telle sorte que les coques des bateaux risquent de venir s'y accrocher². Dans le péril que présente ce retour de l'invisible, ou du partiellement caché, dans la matérialité concrète de la vie, se disent la difficulté et le poids de notre responsabilité face aux disparus, mais aussi le caractère gênant, indiscipliné des revenants qui refusent de demeurer hors de notre champ de vision.

Dans *Cloud Atlas*, le fonctionnement de la mémoire est également l'occasion de confronter les différents narrateurs à leur agentivité toute relative face à ce qui décide de faire retour. À de multiples reprises, la narration relève que le souvenir se présente en général sans crier gare : apparition impromptue, il surgit alors qu'on ne l'a pas sollicité. Lorsque Sonmi, assistant à une scène choquante³, nous confie « a scene from *The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish* [...] emerged unbidden from my memory » (CA, 351), ou lorsque Napier, mourant, repense sa dette envers le père de Louisa : « The word 'Silvaplane' comes to him, unasked for » (CA, 450), la construction parallèle associant le préfixe privatif au participe souligne l'absence d'intention chez le personnage appelé à se remémorer, et suggère par contraste une forme d'agentivité du souvenir lui-même. Au moment même où la présence du sujet conscient et maître de ses impressions est remise en question, les verbes de mouvement « emerge » et « come » semblent prêter une volonté à ce qui revient se présenter à lui – comme si c'était par ce mouvement de retour que la subjectivité était produite. Or ce travail de la mémoire, s'il contribue

¹ Voir Trésor de la langue française, « Kinesthésique » : « Relatif à la kinesthésie ; qui concerne la sensation de mouvement des parties du corps ». <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 23 juin 2016.

² Pour ce sens littéral du terme, voir *OED*, « snag » : « A trunk or large branch of a tree imbedded in the bottom of a river, lake, etc., with one end directed upwards (and consequently forming an impediment or danger to navigation) ». www.oed.com, consulté le 24 mai 2016. Le sens figuré du terme renvoie plus généralement à un obstacle.

³ Il s'agit d'un moment où Sonmi, en route pour rejoindre le mouvement de résistance avec Hae-Joo, est témoin du meurtre d'une poupée fabricant, réclamée par une enfant capricieuse mais devenue obsolète presque aussitôt qu'elle fut achetée. Manifester de l'empathie pour ce produit de consommation serait trahir sa propre condition : Sonmi assiste donc impuissante à la scène. « [the pureblood xec] lifted out a striking, perfectly formed but tiny girl, about thirty centimeters in height. She mewled in terror and tried to wriggle free; she saw us; her miniature scream was wordless but imploring. The man tossed her off the bridge by her hair. He watched her fall, and made a plopping noise with his tongue. 'Cheap riddance,' he said, 'to very expensive trash.' I forced myself to stay motionless and silent: hatred and fury tore at my heart. Hae-Joo touched my arm. I forced my mind elsewhere, anywhere; a scene from *The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish*, when an innocent pureblood is thrown off a balcony by a criminal, emerged unbidden from my memory » (CA, 351). Pour le lecteur aussi, le rappel de la scène arrive sans crier gare, et force une nouvelle interprétation : la mémoire nous engage à revenir sur un passage que nous avons d'abord lu dans une tonalité comique, et nous oblige à considérer ce qu'il avait d'atroce.

à produire le sujet dans le moment où il vient le chercher, n'observe pas les séparations dans l'espace et le temps qui nous servent d'ordinaire à distinguer les personnes : si le souvenir se présente de son propre chef, c'est parfois pour imposer au personnage un souvenir qu'il reconnaît comme tel mais peine à identifier comme sien. Ainsi pour Sonmi une poursuite automobile rappelle la chute de Luisa, à laquelle nous n'avons pas encore assisté : « I remember the drop: it shook free an earlier memory of blackness, inertia, gravity, of being trapped in another ford; I could not find its sources in my own memories » (CA, 330). Le jeu du souvenir, qui s'inscrit dans un passé chronologique mais qui, dans la temporalité de la lecture, nous revient du futur, souligne l'étrangeté du sujet à lui-même, et la porosité d'une mémoire et d'impressions sensibles qu'il partage sans le savoir avec d'autre. Il brise les frontières catégorielles, sa visualité problématique – celle de la « scène » insoutenable, du nom pensé ou balbutié inscrit en italiques sur la page, du noir qui enveloppait Luisa au moment de son accident – sollicitant d'autres aires sensorielles, entre toucher, ouïe et proprioception¹. L'apparition soudaine du souvenir est systématiquement associée à un mouvement, et si certains verbes sont plus attendus dans ce cadre – c'est le cas d'« emerge » ou de « come » –, leur portée concrète est renforcée par leur rapprochement avec des expressions plus frappantes, telle « shake free ». Dans le discours de Zachry, le caractère multi-sensoriel du souvenir est manifesté par une métaphore botanique : « A seed sprouted thru the crust o' my mem'ry, an' that seed was a word » (CA, 296). Dans la rencontre de l'organique (« seed ») et du symbolique (« word »), du visuel et du tactile (« sprouted through the crust »), la mémoire se dit dans toute son impropriété – parce que le retour qu'elle engage n'est pas sans décalages, d'un objet ou d'une personne à l'autre, et que les souvenirs qu'elle produit ne sont jamais simplement possédés en propre mais font du sujet une chambre d'écho ou une archive incomplète, où les choses et les sens se rencontrent de façon imprévisible.

Fonctionnant à rebours de nos attentes, évoquant non tant la familiarité des souvenirs conservés dans un coin de notre tête que l'étrangeté insituable du déjà-vu, l'impression fugitive d'une expérience remémorée au moment même où elle se présente, la mémoire appelle un processus de reconnaissance paradoxal. Par ce qu'elle nous dit, ainsi, sur ce que c'est que revoir², et parce qu'elle est reconnaissance de ce qui est inscrit, elle nous amène à repenser la lecture. Comme elle, en effet, elle permet d'aborder en un autre sens le retour qui se joue lorsque l'on regarde : elle nous rappelle le repli du voir dans lequel tout regard se déploie. Les souvenirs,

¹ La proprioception tient à la perception de notre propre schéma corporel. Voir *Trésor de la langue française*, « Proprioception » : « Proprioceptivité, subst. fém. Ensemble des sensations résultant de la perception qu'a l'homme de son propre corps et renseignant sur l'activité du corps propre (sensations kinesthésiques et posturales) ». <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 23 juin 2016.

² Cette appréhension de ce que c'est que revoir serait à rapprocher, par contraste, de notre propos sur la crise de la révision (voir chapitre 2, « Révision, confusion, mensonge et révisionnisme »).

reconnus comme tels alors même qu'ils ne sont pas propres au sujet auquel ils se présentent, nous le suggèrent : dans le lien visuel qui convoque mon œil, je ne suis pas seulement invité à voir ce qui me regarde. Il s'agit de le re-connaître – même si je le vois pour la première fois. Se creuse alors dans l'acte même de voir un mouvement de dédoublement, la reconnaissance de ce qui, pour pouvoir se présenter, fait nécessairement *retour*. Ce et ceux qui nous apparaissent nous regardent dans la mesure où ils nous reviennent – parce que leur apparition elle-même suggère qu'ils nous furent cachés, dérobés. Cette interprétation du retour occupe une place centrale dans la réflexion que Starobinski développe sur la fonction de l'œil dans l'écriture, et dans la définition qu'il offre du « regard ». Dans l'introduction à *L'Œil vivant*, intitulée « Le voile de Popée », le critique rappelle l'étymologie du terme, qui ne renvoie pas à une vision orientée, ou même tout d'abord à l'acte de voir, mais désigne « l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement »¹. Regarder ainsi, c'est « reprendre sous garde »², y compris ce que l'on verrait pour la première fois. Or ce re-tour du regard semble tendre vers les formes d'impropriété mises en lumière plus haut, à propos de la mémoire. D'une part, nous indique Starobinski, il inscrit le voir dans une économie de l'affect, du désir, qui outrepassse les limites séparant le visible et l'invisible, ce qui se présente et ce qui ne le fait pas : écrire le regard, pour la littérature, c'est ainsi explorer « l'énergie impatiente qui habite le regard et qui désire autre chose que ce qui lui est donné »³. Or cette « outrance spontanée du désir⁴ et de l'inquiétude »⁵ brise à son tour les différences catégorielles selon lesquelles se définissent les sens. Dépasant le champ de la vision, l'impatience du regard appelle un fonctionnement indiscipliné de l'appareil sensoriel, et pousse les sens à échanger leurs pouvoirs, ainsi que le formule Goethe dans une *Elegie* : « les mains veulent voir, les yeux souhaitent caresser »⁶. Se dessine dans ce re-trait, ce retour nécessaire, une compréhension du regard qui ne partirait pas du voir comme ce qui le définit en « propre » : « le regard, relation intentionnelle avec les autres et l'horizon vécu » ne peut-il pas même, « en l'absence de la fonction visuelle, emprunter des voies compensatrices, passer par la pointe attentive de l'ouïe ou par l'extrémité des doigts »⁷ ? Pensant le regard comme pratique indisciplinaire, nous sommes invités à examiner en premier lieu non le contenu qu'il implique, l'ontologie dont il dépend ou l'épistémologie qu'il porte – objets visuels et sujets voyants

¹ Starobinski, *L'Œil vivant*, *op. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Il s'agit ici du désir comme *libido sentiendi*, dont Starobinski propose de « retracer le destin mouvant [...] dans son rapport avec le monde et les autres consciences humaines » (*L'Œil vivant*, *op. cit.*, p. 18).

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 13.

définissant un paysage perceptif dans lequel on est amené à interroger le statut de l'image, et son rapport tant aux mots qu'au monde –, mais le *lien* qui procède de lui. Nous ne partons plus des acteurs de la relation visuelle pour mettre en question leur rencontre, mais tâchons d'envisager la façon dont la rencontre fait émerger deux paires d'yeux, deux instances qui prennent forme dans cet aller-retour du regard – « [c]ar j'appelle ici regard moins la faculté de recueillir des images que celle d'établir une relation »¹.

Corps et mémoire : impropriétés sensorielle et esthétique

Le mouvement de retour marquant l'indiscipline du regard, il n'est pas surprenant de constater que les images construites par la fiction pour penser le travail de la mémoire font elles-mêmes preuve d'une certaine impropriété visuelle, et multiplient les liens entre catégories plutôt que de se plier à leur séparation rationnelle. C'est le cas lorsque, développant la métaphore du temps comme rivière, Alice en arrive à confondre son cours indiscipliné avec la temporalité problématique, et la visualité paradoxale d'une mémoire singulière où l'inconscient l'emporte sur la conscience et ses distinctions :

Einstein understood time as a river [...] A river cannot flow against its current, but it can flow in circles; its eddies and whirlpools regularly break up its strong press forward. The riverrun is maverick, there is a high chance of cross-current, a snag of time that returns us without warning to a place we thought we had sailed through long since. [...] The unconscious, it seems, will not let go of its hoard. The past comes with us and occasionally kidnaps the present, so that the distinctions we depend on for safety, for sanity, disappear. Past. Present. Future. When this happens we are no longer sure who we are, or perhaps we can no longer pretend to be sure who we are.

If time is a river then we shall all meet death by water. (GS, 104)

Si le souvenir se présente sans avoir été convoqué, il n'est pas de refuge à trouver dans la division claire, et aisément visualisable sur la flèche du temps, entre passé, présent et avenir. Ici ce n'est pas le souvenir mais bien le temps lui-même qui nous emporte, tourne sur lui-même et nous arrête, l'obstacle dans la rivière posant ici pour le lecteur un jalon auquel il sera ramené par le cours de la narration : « snag ». Motif déjà vu, déjà lu, cet accroc qui trouble la vision en la faisant inopinément revenir sur ses pas constitue un rappel interne au texte, et voisine ici avec deux revenants modernistes qui s'avancent masqués, non signalés et potentiellement invisibles pour le lecteur, mais dont le retour confirme la facilité avec laquelle les courants nous ramènent en arrière, autant qu'ils matérialisent le flux ininterrompu du temps. « riverrun » est le premier mot de *Finnegans Wake*, l'ouverture non capitalisée d'une narration démarrée in medias res et, en fait, au beau milieu d'une phrase. Quant à l'expression « death by water », la conclusion logique

¹ Starobinski, *L'Œil vivant*, op. cit., p. 13.

d'une vie nécessairement finie dans laquelle temps et eau seraient à l'image l'un de l'autre, elle est empruntée au titre d'une section de *The Waste Land*, et renvoie thématiquement et stylistiquement à l'absence entêtante de Jove et Stella. Le passage est en effet immédiatement suivi d'une coupure de presse qui, intercalée dans le récit d'Alice et reproduite dans son style journalistique, pointe la disparition en mer tout en évoquant la poétique de collage citationnel mise en œuvre dans le poème d'Eliot.

L'eau, qui comme la mémoire nous fait re-voir tout en soumettant à notre regard des impressions nouvelles, brouille la vue – on ne peut s'étonner dès lors que l'image qu'elle produit trouble notre compréhension plutôt qu'elle ne la facilite. C'est également le cas dans *Cloud Atlas*, où elle est assimilée à la mémoire sous un autre état physique. Frappé par les coïncidences qui le ramènent des années en arrière, Cavendish voit se brouiller à son tour la ligne claire offerte par la flèche du temps : « we cross, criss-cross and recross our old tracks like figure-skaters » (*CA*, 165). Sur l'eau congelée devenue page ou écran, le passé inscrit ses tours, détours et retours comme un patineur multipliant boucles et figures : éphémère, la performance ne laisse aucune image visible du chemin parcouru. Nous en reste une trace, illisible d'être superposée à tant d'autres et qui sans autre éclaircissement nous appelle à exercer notre mémoire de lecteurs, dans l'espoir de saisir peut-être l'un de ces multiples liens établis par les trajectoires entrecroisées des personnages¹.

De l'eau tourbillonnante aux axels et pirouettes du patineur, les images aquatiques qui disent la mémoire et ses retours associent la perception visuelle et celle du mouvement. Elles font œuvre indisciplinaire en ce qu'elle défont par là l'ordre sensoriel de régimes disciplinaires fondés sur l'exercice du voir-pouvoir. Avant tout, elles remettent en cause l'exclusivité visuelle que recherche la discipline. Nous avons d'ores et déjà montré en quoi la circulation des regards empêchait que le pouvoir ne devienne la prérogative d'un seul, condamnant toute interaction à l'asymétrie des rapports de force. Il nous faut ici voir en quoi cette dimension de l'exclusivité visuelle va de pair avec l'exercice « pur » d'un sens nettement défini et séparé des autres formes de sensations – l'ordre disciplinaire assurant sa propre persistance par la docilité des corps, dressés jusque dans leur expérience sensible. Le statut spécifique du voir dans l'exercice

¹ L'image du patineur se présente à nouveau dans un roman ultérieur de David Mitchell, *Black Swan Green* (2006), où le lecteur retrouvera également le personnage d'Eva Crommelynck. Sur la circulation des personnages de David Mitchell d'un roman à l'autre, voir Dillon, *David Mitchell: Critical Essays*, *op. cit.*, et en particulier l'introduction de Sarah Dillon, « Introducing David Mitchell's Universe: A Twenty-First Century House of Fiction », p. 3-24, ainsi que les articles de Will McMorran, « Fragmentation and Integrity in the Postmodern Novel », *op. cit.*, Caroline Edwards, « Utopia, Transmigration and Time in *Ghostwritten* and *Cloud Atlas* », *op. cit.*, et William Stephenson, « Science Fiction, Present-Future Alienation and Cognitive Mapping », p. 225-246.

unilatéral du pouvoir se présente de façon assez intuitive si l'on considère le caractère bien plus volatil des autres sens. Pour ces derniers, la réciprocité semble parfois difficilement évitable – c'est en particulier le cas des sensations moins « nobles » du toucher ou de l'odorat. Ainsi réserver la vision à une entité placée, de ce fait, en position de supériorité implique forcément de l'isoler des autres. L'exclusivité du voir participe d'une certaine politique des sens, dans la mesure où ces derniers sont pensés, dans l'expérience sensible, comme une économie plurielle et toujours déjà politique – Simon Ings, dans *A Natural History of Seeing*, emploie l'expression « commonwealth of the senses ». Séparant et hiérarchisant les registres de sensation, la discipline plie les corps à sa règle et fournit les bases d'un ordre esthétique où le politique se joue. De la tradition philosophique millénaire qui attribue au voir un privilège théorique¹ jusqu'à la spécialisation du travail fondée, au XIX^e siècle, sur l'ordonnancement des sens et l'autonomisation de la vue², le partage des sens manifeste l'intime corrélation de l'esthétique et du politique. En effet l'organisation du politique et son ordonnancement reposent sur une certaine façon de penser l'économie des sens, de discipliner les corps, et de distribuer le pouvoir en accord avec cette façon de penser. S'adressant à nos sensations, l'œuvre d'art envisage donc une configuration ou une reconfiguration de l'ordre politique dans lequel elle émerge.

C'est à cette imbrication du politique et de l'esthétique que Rancière nous renvoie dans sa lecture de la *République* et son analyse du partage du sensible. Pour ce dernier les lignes de séparation et d'inclusion que définit le partage manifestent la prégnance réciproque du politique et de l'esthétique. Définissant comme fondement du politique « un système de formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir »³, il voit dans le « découpage sensible du commun et de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement »⁴ le lieu où l'on peut explorer dans leurs enjeux politiques « [les] formes de visibilité de l'art, [le] lieu qu'elles occupent, [...] ce qu'elles font au regard du commun »⁵. Déterminant « la façon dont [le monde] est pour nous

¹ Voir Jay, *Downcast Eyes*, *op. cit.*, Chapitre 1 : « The Noblest of the Senses: Vision from Plato to Descartes », p. 21-82.

² Voir Crary : « the imperatives of capitalist modernization, while demolishing the field of classical vision, generated techniques for imposing visual attentiveness, rationalizing sensation, and managing perception » (*Techniques of the Observer*, *op. cit.*, p. 24). Pour Crary ce travail de rationalisation s'associe notamment à un effort d'analyse : à mesure que le corps est investi par un nouveau paradigme économique et une nouvelle organisation du travail, l'étude de la physiologie vise à séparer les sens. Dans les théories classiques du voir et leur modèle classique de la perception visuelle, par contraste, le voir et le toucher étaient intrinsèquement associés – on pense à la *Dioptrique* de Descartes, et à l'exemple qu'il offre du bâton de l'aveugle. Crary évoque cette entreprise de réaménagement du corps par le XIX^e siècle industriel, « industrial remapping of the body » (*ibid.*, p. 19), pour mieux désigner le rapport homologique de la spécialisation du travail et de la séparation des sens, qui tend en particulier à faire de la vue un sens autonome.

³ Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*

visible, et dont ce visible se laisse dire, et les capacités et incapacités qui se manifestent par là »¹, les pratiques artistiques, et l'écriture, ont part au découpage des objets qui forment l'espace commun, et elle travaille dans cette mesure à définir les sujets qui le peuplent et les pouvoirs qu'ils ont de le voir, de le comprendre et d'agir sur lui². À la suite de Rancière, Mirzoeff identifie la place centrale qu'occupe l'esthétique dans tout complexe de visualité. Faute de pouvoir trouver une légitimité ailleurs qu'en elle-même, l'autorité s'appuie sur la visualité en ce qu'elle produit un ordre qui se donne pour esthétique, et ainsi à la fois évident et juste³ : ainsi après le travail de catégorisation et de séparation, le troisième principe présidant au fonctionnement de tout complexe de visualité est l'esthétisation. Mirzoeff nous renvoie ici à la réflexion de Franz Fanon quant à ce qui garantit la conservation de l'autorité : « “an aesthetic of respect for the status quo,” the aesthetics of the proper, of duty, of what is felt to be right and hence, pleasing, ultimately even beautiful »⁴. Dans cette appréhension du rapport dialectique entre pouvoir et esthétique, cette dernière n'est pas posée comme un examen du beau et des théories qui tâchent d'en formuler les principes : elle constitue au coeur du politique une exploration des formes a priori qui déterminent ce qui se présente à l'expérience sensible, et sur lesquelles se fonde tout ordre politique établi. Elle désigne ainsi la manifestation, dans le domaine sensible, de la justice et de la légitimité des rapports de pouvoirs tels qu'ils organisent et hiérarchisent l'ordre politique, mais aussi la façon dont cette manifestation s'adosse à une expérience artistique qui contribue à hiérarchiser les sens, à discipliner les corps. L'art étant toujours déjà politique dans la mesure où il engage une pratique des sens, l'idée d'une politique de l'esthétique se comprend ainsi dans les deux sens de la relation génitive. L'ordonnancement du politique repose sur un ordre esthétique, et réciproquement tout le domaine de l'esthétique, et toute l'histoire de l'art, sont traversés par des enjeux politiques – à la fois parce qu'ils mettent en jeu une disciplinarisation possible du corps sensible, et parce qu'ils délimitent des champs de partage, et partant d'exclusions, dans le domaine public.

Si l'esthétique participe du politique, c'est, comme le suggère plus haut la glose sur Fanon, qu'elle est capable de tracer dans le sensible les lignes disciplinaires selon lesquelles

¹ Rancière, « Politique de la littérature », *op. cit.*, p. 15.

² Dans « Politique de la littérature », Rancière détermine ainsi trois modes sur lesquels l'écriture se pense comme démocratie, « trois manières dont la littérature assimile son régime d'expression à un mode de configuration d'un sens commun ; trois façons dont elle travaille à l'élaboration du paysage du visible, des modes de déchiffrement de ce paysage et du diagnostic sur ce qu'individus et collectivités y font et peuvent y faire » (ibid., p. 36). C'est parce que l'esthétique a ainsi part au politique qu'il nous faut, dans l'art, interroger la commune mesure d'un voir et d'un dire jamais en parfaite adéquation. Dans ses variations, la rencontre entre voir et dire est « commune mesure » que les configurations du sensible offrent à la communauté politique.

³ Voir *The Right to Look* : « [the complex of visuality] makes this separated classification seem right and hence aesthetic » (*op. cit.*, p. 3).

⁴ Franz Fanon, *The Wretched of the Earth*, cité par Mirzoeff dans *The Right to Look*, *op. cit.*, p. 3.

penser et vivre l'expérience du corps. En distinguant et en définissant ainsi la manière « propre » de percevoir (« an aesthetics of the proper »), elle dessine les contours d'une discipline fondée sur l'exercice réglé des sens. Apparaissent ainsi en filigrane, comme possibles outils de subversion dédisciplinaire, des formes de perception et de comportements *impropres* – impertinents, impurs. Il semble que ce soit bien là l'enjeu qui se présente lorsque Mirzoeff propose d'envisager, en résistance à l'esthétique du pouvoir, une esthétique du corps¹ qui traite ce dernier non comme une simple interface entre le sujet et le monde, véhicule abstrait et presque théorique de l'expérience, mais comme un lieu d'affects et de besoins (« the aesthetics of the body not simply as form but as affect and need »²). Examiner dans notre corpus le retour d'instances visuelles impropres, dans leur apparition comme dans la réaction qu'elles suscitent, sera ainsi pour nous l'occasion d'observer le fonctionnement de dispositifs contre-visuels associés à cette esthétique du corps et fonctionnant selon les modalités les plus élémentaires de sa présence au monde. La caractérisation « contre-visuelle » s'applique bien ici dans la mesure où, comme les complexes de visualité, les tactiques dédisciplinaires procèdent d'un certain traitement du voir. C'est contre la visualisation exclusive du héros, que Mirzoeff invoquait pour pratique de résistance l'ancrage de l'esthétique dans les besoins physiologiques, les désirs et les affects du corps. Dans la façon dont

¹ La réflexion de Rancière sur le partage du sensible envisageait déjà le corps comme interface d'impropriété, rappel de l'expérience dans toute son hétérogénéité. La pluralité de formes que prend au XX^e siècle le partage du sensible par l'écriture manifeste la nécessité de penser ce partage comme un lieu où se préserve une certaine hétérogénéité. Ainsi, indiquant que les énoncés littéraires trouvent leur efficacité politique dans la façon dont ils « dressent les cartes du visible, les trajectoires entre le visible et le dicible [...] , [brouillent] la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission », Rancière conclut : « l'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination "naturelle" par le pouvoir des mots » (*Le Partage du sensible*, op. cit., p. 62.). Cependant il nous rappelle que si les énoncés littéraires détournent ainsi les hommes de leur fonction « naturelle », c'est « dans la mesure où ils ne sont pas des corps, au sens d'organismes, mais des quasi-corps, des blocs de paroles circulant sans père légitime qui les accompagne vers un destinataire autorisé » (*ibid.*, p. 63). Ils ne produisent donc pas de corps collectifs, pas d'unité organique – ils introduisent plutôt dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture. La commune mesure dont il est question ici ne doit donc pas faire œuvre de totalisation, d'identification et d'assimilation absolue. L'art, en redéfinissant le partage du sensible et la part que nous pouvons prendre à la vie politique, les dérange, les déplace, introduit des lignes de fracture là où elles n'étaient pas dans le même temps qu'il produit la possibilité de nouveaux objets communs. On peut lire, dans cette affirmation de l'hétérogène au sein de ce qui est partagé la possibilité d'une pensée du politique compatible avec un processus de subjectivation, et non de sujétion pure. C'est ce que suggère l'analyse de la fonction des « quasi-corps » que sont les énoncés littéraires : « Il est vrai que la circulation de ces quasi-corps détermine des modifications de la perception sensible du commun, du rapport entre le commun de la langue et la distribution sensible des espaces et des occupations. Ils dessinent ainsi des communautés aléatoires qui contribuent à la formation de collectifs d'énonciation qui remettent en question la distribution des rôles, des territoires et des langages – en bref, de ces sujets politiques qui remettent en cause le partage donné du sensible. Mais précisément un collectif politique n'est pas un organisme ou un corps communautaire (*ibid.*, p. 64). Pour Rancière « Les "fictions" de l'art et de la politique sont ainsi des hétérotopies plutôt que des utopies » (*ibid.*, p. 65) : elles n'offrent pas de solution unifiante, mais construisent au lieu d'un corps communautaire des ensembles collectifs pluriels. C'est à ce titre que le philosophe refuse de penser l'adhésion du spectateur de théâtre au reste du public comme à une identité « communelle » (*Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 22), et insiste dans *Le Spectateur émancipé* sur le jeu de ressemblances et de différences qui traversent le public et le spectateur individuels, tous deux conçus comme structures plurielles, hétérogènes.

² Mirzoeff, *The Right to Look*, op. cit., p. 4.

ces derniers intègrent les sensations et l'imagination, et jettent des ponts entre différentes modalités sensorielles plutôt qu'ils ne les séparent, on constate à nouveau à quel point l'exclusivité visuelle désigne aussi la complétude formelle et la pureté sensorielle de l'expérience, qui semblent devoir réserver l'expérience à un sujet mieux formé et plus apte à faire le « bon » usage de ses sens, sans crainte des désordres occasionnés par d'éventuelles interférences ou interactions avec d'autres. Pour subvertir un ordre de visualité disciplinaire il faudrait d'abord défaire le privilège du voir, en produisant des outils visuels qui déconstruisent la supériorité dont il jouit dans la tradition philosophique, et qui refusent d'abord de le caractériser comme le sens le plus éthéré, plus noble que les autres parce que mieux détaché, moins pris dans la chair.

Faciliter ainsi certains retours visuels impropres, et nous confronter à des revenants impertinents qui demandent à être regardés, reconnus quand bien même nous les verrions pour la première fois, ce serait pour la fiction contemporaine nous inviter à repenser la place du voir dans l'économie des sens pour mieux envisager d'autres politiques de l'esthétique. Ce serait proposer des pratiques artistiques qui ne plient pas le corps à une discipline séparant ce qui doit être vu de ce qui ne le doit pas, ce qui a disparu de ce qui persiste, ce qui relève du voir de ce qui relève des autres sens, et ce qui est fantasme ou imaginaire de ce qui est réellement présent dans le champ du sensible. Ce serait ainsi laisser une place, dans le récit et dans l'expérience de lecture, à ce que la vie organique a de moins propre, de moins pur ou éthéré. S'adressant au corps comme à une interface permettant la rencontre d'images, d'impressions, de souvenirs et de fantasmes visuels, mais aussi le dialogue entre les sens, la fiction contemporaine ouvre un espace esthétique indisciplinaire dans lequel des formes impropres de l'expérience, en particulier visuelle, jouent un rôle central.

Prenant en compte le retour d'un regard inscrit dans la chair, et la nécessaire rencontre du voir et d'autres modalités de la perception, faisant enfin du corps et de sa façon d'être au monde le cœur de son dispositif esthético-politique, la fiction contemporaine nous invite à repenser notre rapport à l'œuvre selon des critères phénoménologiques. Dans ce voir qui fait retour, et dans la reconnaissance paradoxale qui l'accompagne, précédant la connaissance et se jouant dans le premier contact même, on retrouve l'entrelacs par lequel Merleau-Ponty, à la fin de sa vie, définissait ma place et ma présence au monde en tant qu'instance du sensible. Dans le projet d'ouvrage intitulé *Le Visible et l'invisible*¹, le philosophe consacrait un chapitre complet à cette notion destinée à décrire le mouvement réciproque qui préside à notre inscription dans le

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (1964, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1983).

sensible. Explorant notre place de touchant-touché, de voyant-visible, « L'entrelacs – le chiasme » interroge cette irréductible persistance des deux versants de la perception. Pour ne pas sacrifier l'un ou l'autre, ou les séparer selon une modalité dualiste qui ne saurait pas dire notre expérience, il nous faut penser la relation visuelle à partir du mouvement d'aller-retour qui l'anime. On ne peut ainsi concevoir l'expérience sensible en supposant une distinction réglée et stable entre objets perceptibles et sujet percevant : pointant la nécessaire articulation du visible et du voyant, Merleau-Ponty affirme : « celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il *en est*, si par principe, selon ce qui est prescrit par l'articulation du regard et des choses, il est l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux »¹. La perception, ainsi, est le fait d'une affinité qui précède et permet notre rencontre avec le monde. Dans le moment où les choses nous apparaissent elles sont déjà « enveloppées » par le regard, qui « les habille de sa chair »². Le regard épouse, palpe les choses visibles ; tout se passe comme s'il était avec elles dans une harmonie préétablie, les savait avant que de les voir. Le mouvement est bien réciproque : « le regard est lui-même incorporation du voyant au visible, recherche de lui-même, qui EN EST, dans le visible »³, car « c'est comme chair offerte à la chair que le visible a son aséité⁴ et qu'il est mien »⁵. En circulant, le regard manifeste ma participation au visible via la chair du monde : si je peux voir, c'est que j'« en suis », l'expression désignant la part que j'ai au visible mais aussi au tangible, la « chair » du visible s'offrant comme une synesthésie entre voir et toucher. La métaphore par laquelle les deux sens se rapprochent ne constitue pas une « simple » image, mais fait système dans la pensée de Merleau-Ponty. Ces deux modes de la perception relèvent d'une même réalité phénoménologique :

Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tacite promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle. [...] C'est une merveille trop peu remarquée que tout mouvement de mes yeux – bien plus, tout déplacement de mon corps – a sa place dans le même univers visible que par eux je détaille et j'explore, comme, inversement, toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile.⁶

L'enjeu d'un regard nécessairement inscrit dans le corps est ici porté à sa limite : voir, c'est nécessairement mettre en contact l'espace singulier de ma chair et la chair du monde.

¹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 177-8. On peut avancer que c'est une même exigence qui anime notre démarche, laquelle vise à montrer comment certains dispositifs optiques tendent à manifester la visibilité du sujet face aux objets, et ainsi à l'inscrire dans un système de regards échangés.

² *Ibid.*, p. 173.

³ *Ibid.*

⁴ L'aséité désigne le fait d'être en soi, d'avoir une existence propre. Voir *Trésor de la langue française*, « aséité », consulté le 16 juillet 2016.

⁵ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., note p. 173.

⁶ *Ibid.*, p. 177.

L'adéquation du voir et du toucher se dit également dans la parenté de leur réversibilité. Lorsqu'Alice se trouve à la fois plongée dans la rivière du temps mais aussi rivière elle-même, dans laquelle d'autres temporalités viennent se prendre ou s'accrocher (« places and years that snag their movement in mine and choose me, for a moment, as a conscious depot of history », *GS*, 218), l'image réversible qu'elle produit, et l'intimité inattendue que cette dernière suppose entre le fluide et l'obstacle qui vient troubler son cours, évoquent le corps phénoménologique, « ensemble de couleurs et de surfaces habitées par un toucher, une vision [...] *sensible exemplaire*, qui offre à celui qui l'habite et le sent de quoi sentir tout ce qui au-dehors lui ressemble, de sorte que, pris dans le tissu des choses, il le tire tout à lui »¹. La fluidité du tissu fait d'ailleurs écho à celle du flot dépeint par la narratrice, « snag » désignant un accroch aussi bien qu'un objet sous-marin. L'expression qui pointe l'issue du processus interpellatif en fin de phrase, nous laisse enfin entendre que la mémoire fait du sujet un « dépôt conscient d'histoire », ou « de l'histoire » suivant la façon dont on l'entend. On retrouve dans cette entité à la fois matérielle et immatérielle, collective et singulière, une trace du travail accompli par la phénoménologie pour repenser notre présence au monde, non dans le cadre des dualismes encore prégnants dans les traditions philosophiques occidentales mais en affirmant les formes de solidarités, d'affinités qui président à l'existence. Figuré comme un dépôt de souvenirs, le sujet refuse bien le divorce des substances étendue et pensante ; par sa modalité multi-sensorielle il remet en cause la séparation réglée des sens, et la possibilité de clarifier la perception en l'atomisant. Il affirme également l'entrelacs, dans la conscience, du présent et de passés qui viennent s'y conjuguer. Enfin de même que la mémoire est aussi matérielle que peut l'être ma présence dans un temps et un espace donnés, de même le retour de l'image verbale, qui accroche la mémoire du lecteur, nous rappelle qu'on ne saurait opposer la matérialité du monde sensible à l'immatérialité supposée du symbolique.

La notion de « chair du monde », et l'imbrication de la conscience dans le corps et dans ses sensations, sembleraient indiquer qu'on appréhende là un moment pré-langagier voire pré-culturel de l'existence. Cependant les images privilégiées par Merleau-Ponty pour dire le corps, véhicule et sujet de la perception, pointent au contraire vers une visualité toujours déjà *inscrite* et médiatisée. C'est ainsi que pour gloser la façon dont l'entrelacs du voyant et du visible s'effectue, il indique : « Mon corps comme chose visible est contenu dans *le grand spectacle*. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre »², et encore « Nous disons donc que notre corps est *un être à deux*

¹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 179.

² *Ibid.*, p. 182. Je souligne.

feuilles, d'un côté chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche »¹. Le chiasme phénoménologique ne situe pas l'expérience dans un moment d'union pré-symbolique, rompue par le déploiement des médias et des pratiques artistiques qui en dépendent. Au contraire, les images conceptuelles par lesquelles il se concrétise permettent de faire place, jusque dans les formes élémentaires de la perception, à la théâtralité (« grand spectacle ») et à la lisibilité d'une existence inscrite dans le réel comme une page d'écriture, et qui nous livre ses impressions du monde dans le moment même où nous l'observons. La phénoménologie du *Visible et l'invisible* ne travaillerait ainsi pas à penser un en-deçà du discours, de l'histoire, du politique ou de l'éthique : en étudiant l'entrelacs, la façon dont « j'en suis », elle se penche justement sur la façon dont les liens entre sens et entre entités sensibles pointent leur inscription dans le discours et l'esthétique, et partant leur place dans le champ du politique².

Appréhendant le sujet comme interface touchante et tangible, voyante et visible, l'entrelacs n'arrive à l'expérience du même ou du propre que sous les auspices du semblable, dans la rencontre d'une expérience qui n'est pas propre. L'instance perceptive qui prend forme sous le regard de l'autre n'émerge donc que dans et par les liens que d'autres entretiennent avec elle³ – dans des structures d'existence plurielles qui nécessairement définissent un certain partage (du) sensible, des lieux éthiques⁴ et politiques. Parce qu'elle se construit non sur la confrontation

¹ *Ibid.*, p. 180. Je souligne.

² À propos du fait que la phénoménologie ne revient pas en deçà de tout système symbolique, voir le commentaire par Merleau-Ponty de l'affirmation de Cézanne selon laquelle il faut « se faire une optique » (*Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948). Dans l'optique comme « vision logique », ainsi que l'entend Cézanne, le voir n'est pas rendu à une expérience supposée brute : il est pour le sujet le fruit d'un travail (« il faut se faire... »), d'une pratique qui consiste à s'inscrire dans des cadres culturels et symboliques.

³ « [D]ésormais, par d'autres yeux nous sommes à nous-mêmes pleinement visibles ; cette lacune où se trouvent nos yeux, notre dos, est comblée, comblée par du visible encore, mais dont nous ne sommes pas titulaires ; certes, pour y croire, pour faire entrer en compte une vision qui n'est pas la nôtre, c'est inévitablement, c'est toujours à l'unique trésor de notre vision que nous puisons, et l'expérience donc ne peut rien nous enseigner qui ne soit esquissé en elle [...] [Mais e]n se réalisant [...] [ces visions qui ne sont pas la nôtre] accusent les limites de notre vision de fait, elles soulignent l'illusion solipsiste qui est de croire que tout dépassement est dépassement de soi. Pour la première fois, le voyant que je suis m'est vraiment visible ; pour la première fois, je m'apparais retourné jusqu'au fond sous mes propres yeux » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 188).

⁴ À cette étape de notre démarche, la phénoménologie et la notion d'entrelacs, appliquées au voir, nous permettent d'examiner la façon dont l'expérience sensible s'inscrit dans des enjeux immédiatement relationnels, éthiques et politiques. En cela nous abordons toujours la question de l'éthique de biais, en tant qu'elle fournit un cadre de compréhension essentiel pour appréhender ce qu'est l'expérience visuelle. Pour une approche plus spécifiquement centrée sur les formes et aspects de l'éthique dans la fiction contemporaine britannique, nous renvoyons à nouveau aux travaux de Jean-Michel Ganteau. Son dernier ouvrage en particulier, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction* (op. cit.) offre une vue d'ensemble de la question, et situe son travail dans le contexte de recherches fructueuses et variées, de l'éthique de la lecture aux littératures du traumatisme, et jusqu'aux développements récents autour de la vulnérabilité et de la notion de « care ». Ces ressources bibliographiques représentent tout un champ de réflexion, que nous n'aurons pas la place d'aborder dans ce travail, mais qui lui ouvrent des voies d'exploration passionnantes. Le léger décalage lié à notre angle d'approche – puisque nous arrivons à l'éthique par le biais de la question visuelle – explique en partie que certaines références théoriques évidentes pour un ouvrage sur l'éthique ne soient parfois pas les plus porteuses pour nous. On pense notamment à la philosophie de Levinas, profondément méfiante vis-à-vis du voir, et qui

d'un objet visible et d'un sujet voyant mais sur leur rencontre en nous, la phénoménologie du regard suppose la possibilité d'une ouverture à l'altérité. Pour Merleau-Ponty, ainsi,

Si nous pouvons montrer que la chair est une notion dernière, qu'elle n'est pas union ou composé de deux substances, mais pensable par elle-même, s'il y a un rapport à lui-même du visible qui me traverse et me constitue en voyant, ce cercle que je ne fais pas, qui me fait, cet enroulement du visible peut traverser, animer d'autres corps aussi bien que le mien.¹

Comprenant que le visible qui est là-bas est aussi notre paysage, nous comprenons qu'ailleurs il compose d'autres paysages semblables au nôtre mais différents de lui². La synergie que nous pensons comme moteur d'un organisme, qui fait son unité, doit ainsi être conçue aussi dans son efficacité à relier différents organismes :

cette généralité qui fait l'unité de mon corps, pourquoi ne l'ouvrirait-elle pas aux autres corps ? [...] Leurs paysages s'enchevêtrent, leurs actions et leurs passions s'ajustent exactement : cela est possible dès qu'on cesse de définir à titre primordial le sentir par l'appartenance à une même "conscience", et qu'au contraire on le comprend comme retour sur soi du visible, adhérence charnelle du sentant au senti et du senti au sentant.³

Sortant du rapport binaire entre sujet et objet, nous nous donnons les moyens de penser, dans le regard, leur union paradoxale – celle qui fait le lien éthique, entre deux sujets qui sont aussi objets. Cette convergence, et l'assomption des modalités selon lesquelles l'impropre est à l'œuvre dans l'expérience du propre elle-même, ont partie liée à une impropriété qui est le fait du corps en tant qu'instance sensible et linguistique. On l'a vu plus haut : l'entrelacs se présente d'emblée comme interface entre vision et toucher, la chair se faisant visible et le spectacle des choses tangibles⁴. C'est ainsi la pluralité organique du corps, l'expérience de l'altérité dans le

représente à ce titre une des théories anxieuses par rapport auxquelles nous essayons de nous démarquer. Malgré ces différences, cependant, notre travail semble trouver des résonances particulières dans la façon dont Ganteau pense la vulnérabilité comme ouverture et construction d'un lien avec l'autre, comme force paradoxalement trouvée dans la plus grande faiblesse. Parmi les questions qu'il explore, les notions de prise de risque et d'échec possible, le thème du deuil et la figure du corps fragile, sont autant d'idées centrales pour notre réflexion, et en particulier pour le présent chapitre – tout comme le geste critique fondamental qui consiste à repenser l'émergence du sens dans le cadre de structures relationnelles, et non dans la seule intimité du sujet pensant et parlant. Ces problèmes seront pour nous l'occasion d'envisager sous un angle nouveau la linguistique pragmatique, et en particulier les liens qui associent usages de la langue, vulnérabilité et performance (on se souvient du titre que Butler donne à l'introduction de sa « politique du performatif », *Excitable Speech* : « On Linguistic Vulnerability », *op. cit.*).

¹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 1835.

² Si l'on examine les développements de la recherche contemporaine portant sur la cognition et le fonctionnement neurologique du sujet, on constate que l'approche phénoménologique de l'autre comme semblable rejoint en partie les théories de l'altérité fondées sur l'existence de neurones miroirs (notamment mis en évidence par le neurophysiologue Vittorio Gallese), ou encore la compréhension du rapport empathique comme fruit d'une « théorie de l'esprit » forgée au cours des premières années de développement, comme le suggère Jean Decety. Dans l'approche de ce dernier l'intersubjectivité dans sa première phase constitue une résonance motrice non intentionnelle, produite par les neurones miroirs dans les cortex frontal et pariétal. Le système sensori-moteur permet ainsi une imitation corporelle qui construit le support du rapport empathique. Les idées de « miroir » et d'« imitation » ne relèvent pas ici exclusivement d'images visuelles concrètes liées à l'aspect d'autrui, mais s'étendent à des formes d'introspection, et à des formes de représentation imaginaires.

³ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 186-7.

⁴ « Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tacite promis en quelque

même, qui ouvre l'hypothèse de paysages autres. Or cette pluralité ne relève pas seulement de l'intégration des sens, mais aussi, comme on l'a suggéré plus haut, de l'interaction entre sensation et langue. « Je » est toujours déjà pluriel, et en tant que tel il ouvre l'espace d'un « tu » : sens tactile et de la vue et linguistique sont entrelacés dans le texte. C'est réciproquement dans la relation avec la deuxième personne que nous apparaissions pleinement, dans le regard de l'autre : les paysages autres que je conçois ne sont pas uniquement ou « purement » sensoriels. Ils définissent des espaces-temps que je pourrais être amené à partager, semblable mais pas identique à l'autre, et dessinent par là un espacement qui est celui de l'écart¹ entre « je » et « tu » dans toute situation d'énonciation. Ainsi le rapport de mon paysage sensoriel aux autres se conçoit sur le mode de la traduction :

chaque vision monoculaire, chaque toucher par une seule main, tout en ayant son visible, son tactile, est liée à chaque autre vision, à chaque autre toucher, de manière à faire avec eux l'expérience d'un seul corps devant un seul monde, par une possibilité de réversion, de reconversion de son langage dans le leur.²

L'intervention de la translation linguistique s'explique d'autant mieux que Merleau-Ponty voit dans l'entrelacs une structure de réversibilité commune au visible et à la langue³. De même que mon regard n'est possible que par le double retour que sont le regard de l'autre et le retrait du

manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui [...] C'est une merveille trop peu remarquée que tout mouvement de mes yeux – bien plus, tout déplacement de mon corps – a sa place dans le même univers visible que par eux je détaille et j'explore, comme, inversement, toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile », Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 177.

¹ « Écart » est utilisé ici, à nouveau dans une perspective anti-dualiste, par opposition à « abîme » : il s'agit pour le philosophe d'éviter les impasses classiques en envisageant la réversibilité du voyant et du visible, du touchant et du tangible, dans son caractère toujours dérobé, sans pour autant conclure à la séparation essentielle de ces éléments jamais tout à fait coïncidents : « il s'agit d'une réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait. [...] » (*Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 194), et pourtant il n'y a pas là un échec : si ces expériences ne se recouvrent pas exactement, « c'est précisément parce que mes deux mains font partie du même corps, parce qu'il se meut dans le monde, parce que je m'entends et du dedans et du dehors ; j'éprouve, et autant de fois que je le veux, la transition et la métamorphose de l'une des expériences à l'autre » (*ibid.*). Aussi « cet hiatus entre ma main droite touchée et ma main droite touchante, entre ma voix entendue et ma voix articulée, entre un moment de ma vie tactile et le suivant, n'est pas un vide ontologique, un non-être : il est enjambé par l'être total de mon corps, et par celui du monde » (*ibid.*, p. 195).

² *Ibid.*, p. 186-7. Le voir n'appartient pas au sujet : la perception visuelle est la part qu'il a à quelque chose qui n'est ni à lui ni à l'autre, mais les relie dans un même ordre sensible – « il suffit pour que j'en aie, non pas une idée, une image, ou une représentation, mais comme l'expérience imminente, que je regarde un paysage, que j'en parle avec quelqu'un : alors, par l'opération concordante de son corps et du mien, ce que je vois passe en lui, ce vert individuel de la prairie sous mes yeux envahit sa vision sans quitter la mienne, je reconnais dans mon vert son vert. [...] Il n'y a pas ici de problème de l'alter ego parce que ce n'est pas moi qui vois, pas lui qui voit, qu'une visibilité anonyme nous habite tous deux, une vision en général, en vertu de cette propriété primordiale qui appartient à la chair, étant ici et maintenant, de rayonner partout et à jamais, étant individu, d'être aussi dimension et universel » (*ibid.*, p. 187-8).

³ « Comme il y a réversibilité du voyant et du visible, et comme, au point où se croisent les deux métamorphoses naît ce qu'on appelle perception, de même, il y a une réversibilité de la parole et de ce qu'elle signifie » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 202). « [D]e l'une à l'autre de ces vues [de la chair du monde, qui est visible, à la parole sur le monde], il n'y a pas renversement dialectique, nous n'avons pas à les rassembler dans une synthèse : elles sont deux aspects de la réversibilité qui est vérité ultime » (*ibid.*, p. 204).

voir sur lui-même, de même la langue produit du sens dans la mesure où son organisation, « comme le regard, se rapporte à elle-même »¹. Mon corps voit parce qu'il fait partie du visible où il éclôt ; le sens sur lequel s'ouvre l'arrangement des sons se répercute sur lui. Sur cette réversion possible de la parole, ce retour qui passe par une instance visuelle et linguistique autre, le philosophe construit le rapprochement chiasmatique du visible et de la langue : « Quand la vision silencieuse tombe dans la parole et quand, en retour, la parole, ouvrant un champ du nommable et du dicible, s'y inscrit, [...] c'est toujours en vertu du même phénomène fondamental de réversibilité qui soutient et la perception muette et la parole »². Il ne s'agit là de déceler ni une coïncidence ni une analogie, mais bien une affinité profonde. Si la langue émerge dans le monde sensible, ce n'est ni par hasard ni par magie : entre les deux il n'y a pas de différence ontologique, pas d'abîme, mais un écart qui, pour être toujours reconduit³, signale leur solidarité. Si l'on expliquait toute l'architectonique du corps, on pourrait voir que « la structure de son monde muet est telle que toutes les possibilités du langage y sont données »⁴ :

Déjà notre existence de voyants, c'est-à-dire, avons-nous dit, d'êtres qui retournent le monde sur lui-même et qui passent de l'autre côté, et qui s'entre-voient, qui voient par les yeux l'un de l'autre, et surtout notre existence d'êtres sonores pour les autres et pour eux-mêmes, contiennent tout ce qui est requis pour qu'il y ait de l'un à l'autre parole, parole sur le monde.⁵

Si la perception visuelle semble ici passer au second plan, l'adverbe « surtout » traçant une ligne de continuité entre la réflexion de Merleau-Ponty et une tradition linguistique fondée sur le rapport intime de la langue, système verbal, et de la voix, l'intrication de notre condition visible et de la part que nous avons à la langue n'en est pas moins essentielle. Ce lien étroit nous rappelle le rapport impropre que les systèmes linguistiques entretiennent avec les sens, et en particulier la connexion inter-modale qu'ils favorisent entre vision et son. Plus encore, cependant, il pointe le rôle fondamental du voir dans la médiation d'idées qui n'apparaissent que dans et par la langue. Explorant ainsi la « potentialité de la conscience »⁶, le lien entre chair et idée, entre le visible et l'armature intérieure qu'il manifeste et cache, le philosophe nous met en garde. Si la littérature, la musique, tout autant que la science, sont l'exploration d'un invisible et dévoilement d'un univers d'idées, il ne faudrait pas penser que la langue arrive après coup, et laisser ainsi l'univers invisible des idées se détacher des apparences sensibles, produisant en opposition à la concrétude visible du corps un nouveau dualisme. En effet

¹ *Ibid.*, p. 202.

² Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 202-3.

³ La proximité, sur ce point, de la phénoménologie et de la déconstruction, sera particulièrement porteuse pour la deuxième partie de ce chapitre, dans laquelle nous envisagerons les enjeux plus directement linguistiques et pragmatiques d'une visualité réciproque.

⁴ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 203.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 195.

l'idéalité pure n'est pas elle-même sans chair ni délivrée des structures d'horizon : elle en vit, quoiqu'il s'agisse d'une autre chair et d'autres horizons. C'est comme si la visibilité qui anime le monde sensible émigrerait, non pas hors de tout corps, mais dans un autre corps moins lourd, plus transparent, comme si elle changeait de chair, abandonnant celle du corps pour celle du langage, et affranchie par là, mais non délivrée, de toute condition.¹

Si l'on envisage le rapport de la chair à la conscience, ce n'est pas pour faire émerger un domaine idéal séparé, mais bien pour noter que ce domaine, en tant qu'il convoque la langue dans ses dimensions imaginaire et scripturale, participe de cette visibilité qui est chair et forme de notre être au monde. La langue serait à l'idée ce que la chair est à la perception² : une forme matérielle qui lui prête corps et existence et dans laquelle le regard s'entrelace au visible et l'écoulant à l'écoulé. Or lorsque la phénoménologie, loin de se préoccuper d'une perceptualité pré-linguistique, présente la part du langage à cette réversibilité qui fait la chair du monde, elle ne va pas chercher la pureté supposée d'une parole immédiatement échangée, affranchie de l'écrit³. Convoquant au contraire la langue dans son ambiguïté visuelle, elle ouvre un réseau d'images dans lequel se rencontrent la forme visible de la langue inscrite et certains dispositifs des arts visuels. Ainsi l'affirmation selon laquelle les idées « ne sauraient *comme idées* nous être données que dans une expérience charnelle »⁴ trouve une glose dans la métaphore de l'écran : « il n'y a pas de vision sans écran : ces idées dont nous parlons ne seraient pas mieux connues de nous si nous n'avions pas de corps et pas de sensibilité, c'est alors qu'elles nous seraient inaccessibles »⁵. Rappelant, plus haut, l'image des feuillets, la métaphore joue sur l'ambivalence de l'écran jadis propre à dissimuler les choses, mais depuis l'invention du cinéma plutôt destinée à les manifester, à les faire apparaître. Elle semble pouvoir désigner en ce sens tant le tissu linguistique, hors duquel les idées n'existent pas pour nous mais qui cependant semble toujours en-deçà de ce

¹ *Ibid.*, p. 200.

² Il suffit pour cela de constater l'exemple dont part Merleau pour parler de l'entrelacs visuel, à savoir la couleur rouge. Le rouge d'une robe, nous dit-il, ne l'est que de se trouver lié avec d'autres rouges, qu'il attire ou repousse, ou qui le repoussent : le rouge d'une robe n'est qu'en se reliant avec d'autres rouges autour de lui, qu'il attire ou repousse ou qui le repoussent. « [N]œud dans la trame du simultané et du successif », la robe rouge est « ponctuation dans le champ des choses rouges » (*Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 174) au même titre que les tuiles, les drapeaux, les robes de magistrats. Le réseau d'objets, et le déploiement d'un imaginaire du rouge nous rappellent à quel point la couleur relève toujours déjà du symbolique ; en outre le « rouge » comme désignation, « nom » de couleur, marque le fait que la perception visuelle est façonnée par la langue. Ici le fonctionnement discret que Merleau-Ponty prête au médium visuel (« ponctuation ») l'associe avec la chaîne de signes distincts que constitue la langue. Il remet en cause l'opposition souvent rappelée entre visibilité continue, dense, et lisibilité discrète et articulée, depuis la thèse développée par Nelson Goodman dans *Languages of Art* (1968). Sur cette question, voir W. J. T. Mitchell, *Iconology*, *op. cit.*, « Pictures and paragraphs: Nelson Goodman and the grammar of difference ».

³ Dans l'analyse qu'en propose Derrida dans *De la grammatologie* (Paris, Minuit, 1967), l'écrit a bien à voir avec l'espacement de la langue par rapport à elle-même. La langue orale est au contraire associée par la linguistique classique à la pureté, à la nudité d'un souffle délivré de toute ambiguïté et donné tel qu'en lui-même. Cette compréhension est très marquée par le récit de la Genèse, dans lequel le Verbe comme principe métaphysique, souffle divin, précède l'apparition de l'espèce humaine sous sa forme incarnée.

⁴ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 197.

⁵ *Ibid.*, p. 196-7.

qu'elles seraient en soi, que le corps par lequel nous entrons en contact avec la langue, sur lequel le texte du monde est projeté. La nécessité pour l'idéalité de s'incarner dans et par la langue nous invite à voir dans cette dernière un appareil qui tient du spectacle, de formes de médiation non uniquement verbales, mais qui rappellent la parenté nécessaire et impure du voir et de l'ouïe dans la langue, et du mot et de la sensation dans l'expérience. C'est également le cas lorsque Merleau-Ponty affirme : « il est essentiel à ce genre d'idées d'être "voilées de ténèbres", de paraître "sous un déguisement" »¹, convoquant ici non plus le cinéma mais les outils visuels de la représentation théâtrale, du noir et du rideau au costume, qui masque tout en rendant visible. Au lieu d'écarter l'art et l'artifice pour revenir aux formes supposées premières de la perception, à une sensation ou à une langue livrées « nues » et sans accoutrement, la phénoménologie pointe la théâtralité dont procède notre existence prise dans l'entrelacs du visible, du tangible et du lisible.

Pour le critique tâchant d'envisager une phénoménologie de la lecture, l'entrelacs du voir et du visible se présente comme un mouvement élémentaire en ce qu'il désigne, dans l'aller-retour du regard, notre participation à un espace-temps linguistique nécessairement partagé, et pointe dans l'écart entre les autres et nous, entre passé et présent, la lisibilité de notre monde. Si la phénoménologie nous amène à appréhender le processus de lecture comme expérience du corps, ce n'est pas pour revenir à une pureté supposée du sensible, à une forme de présence pure qui ferait abstraction du sens toujours déjà incarné dans ma posture. Défaisant les partages déterminés par un certain ordre économique-politique, remettant en cause la discipline que réclament l'organisation du travail et la nécessité commerciale², le corps dans lequel l'histoire des

¹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 197.

² Voir à cet égard Caroline Jones, *Sensorium – Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art* (Cambridge, MIT Press, 2006). Ce catalogue d'exposition explore le rôle crucial que les pratiques du sujet héritées de l'époque des lumières, et relayées pour certaines par l'esthétique moderniste, ont joué dans l'élaboration de nouveaux modes d'organisation sensorielle au XX^e siècle. Jones relève que la spécialisation et la segmentation sensorielle qui marquent les modes de subjectivation modernes se manifestent aussi dans la production de certains biens de consommation. Mentionnant les peintures destinées « uniquement » à l'œil, des systèmes hi-fi conçus exclusivement pour les oreilles, des parfums de synthèse pour le goût et l'odorat, des fibres synthétiques, elle affirme « all of these commodities had older roots but perfected particular kinds of sensory segmentation in the twentieth century » (*ibid.*, p. 2). Insistant sur le développement d'industries et d'un marché individuellement destinés à des sens séparés et spécialisés, elle décrit une stratégie commerciale consistant à diviser pour mieux régner : « Every sense had to be captured, colonized, and capitalized, all the time. In other words, instrumentalizing all sensory pathways to attention/retention was the surest way to maximize the mediation's potential » (*ibid.*, p. 36). Ces réflexions s'inscrivent dans le contexte de la réflexion de Marx sur le façonnage du sensorium par un certain ordre économique. Jones cite ainsi les *Economic and Philosophic Manuscripts* (1844) : « The forming of the five senses is a labor of humanized culture. The forming of the five senses is a labor of the entire history of the world down to the present » (cité p. 8). Ainsi il ne s'agit pas seulement pour nous d'aller à l'encontre d'un certain récit du modernisme, d'une certaine pensée de l'esthétique comme recherche du propre, mais d'envisager dans les stratégies de désappropriation mises en place par la fiction la remise en cause de schémas sensibles qui, présidant à la modernité artistique, correspondent à un impératif de l'ordre capitaliste sur le corps. Sur la façon dont le partage du sensible sous-tend les conditions de production, et dont un certain ordre de visualité tend à produire les corps dociles que réclame le capital en disciplinant, normalisant et ordonnant le voir, voir Crary, *Suspensions of Perception*, et Mirzoeff, *The Right to Look*.

discours et des intelligibilités vient toujours déjà s'*inscrire* déploie justement dans le champ politique sa puissance d'impropriété et de mémoire. En cela il est le premier lieu où vient s'élaborer une autre histoire de l'art. En ce sens, se pencher sur une phénoménologie de la lecture, et s'intéresser ainsi à l'intégration des sens plutôt qu'à leur séparation, c'est proposer pour la fiction contemporaine une approche qui se démarque de certains récits construits autour du modernisme et de ses explorations esthétiques. Ainsi le travail de généalogie qu'implique tout retour critique sur les formes et l'exercice de la visualité disciplinaire propose ici de repenser une histoire. Il nous invite à revenir sur l'ambition prêtée au modernisme, et en particulier à la peinture, de « purifier » les arts en s'attachant à définir ce qui leur était propre, et de chercher l'essence du médium dans la spécialisation des sens¹. La question du partage des sens telle que l'envisage la phénoménologie, et l'impropriété nécessaire d'une expérience qui mélange les modalités perceptives, appellent à relire le projet supposé de l'art moderne comme moment ultime d'un retour au « propre », selon le récit entrepris par Clement Greenberg et largement répandu du fait de son influence dans le champ critique². À la suite des critiques d'ores et déjà formulées contre cette approche³, nous sommes invités à saisir les implications idéologiques et éthiques de ces théories esthétiques, et à replacer dans leur contexte historique leurs efforts pour

¹ À cet égard, voir la lettre d'Henri Gaudier-Brzeska à Sophie Brzeska, dans laquelle le jeune sculpteur affirme que la sculpture est combinaison de formes, la peinture de couleurs, la littérature d'histoires, et pointe la faute de goût, et l'erreur, qu'il y aurait à confondre ces matériaux bien propres à chacune des disciplines artistiques. Harold Ede, *Savage Messiah: A Biography of the Sculptor Henri Gaudier-Brzeska* (1931, Cambridge, Kettle's Yard, 2011), n. p.

² Dans *Sensorium* (*op. cit.*) Jones présente Clement Greenberg comme le chantre d'un schéma de partage esthétique fondé sur la séparation et la spécialisation des sens. Si elle rend justice à son influence en tant que critique dans les années 1950 et 60, elle en élabore aussi un portrait dans lequel le corps impropre – celui des besoins, des désirs et des hantises confus, fait retour. Elle le présente ainsi en partie comme un sujet symptomatique, nous indiquant : « Greenberg yearned for modernism's hygiene and strained to enforce its protocol. He framed his problems as acutely sensual, remembered his youthful senses as "disordinate" » (*ibid.*, p. 7). À tout moment, le *sensorium*, défini par Jones comme « the subject's way of coordinating all of the body's perceptual and proprioceptive signals as well as the changing sensory envelope of the self » (*ibid.*, p. 8), est vivant et changeant. Pour Greenberg, la « sensibilité moderne » était fragile, difficile à protéger contre le chaos de sensations indifférenciées propre à un monde hyper médiatisé. Rappelant son mépris, comme adolescent, pour tout ce qui assaillait ses sens dans l'*habitus* bourgeois qui était le sien, Jones voit une continuité logique entre cette sensibilité et le privilège que sa méthode dite « formaliste » accorde à la vue, réputée pour permettre l'impression sensible la plus détachée, la plus éloignée du corps. « Formalism offered the user a set of positivist protocols that could *produce* isolated sensations abstracted from the bourgeois body (rather than participate in their reproduction) – always ordained by sight » (*ibid.*, p. 8). Aujourd'hui cette loi oculaire doit apparaître comme une simple portion d'un système de régimes sensoriels plus large : « In conjunction with the visuality historians have charted as characteristic of the modern, we should begin to reckon with the auditory, the olfactory, and the tactile as similarly crucial sites of embodied knowledge » (*ibid.*, p. 8). Il faut, en somme, repenser le *sensorium* dans son caractère vivant et changeant, hors de toute considération puriste – ce que la fiction contemporaine nous propose de faire en organisant le retour du corps impropre.

³ Pour une critique du discours sur le modernisme selon lequel le mouvement de l'art pictural vers le plan et la couleur, et celui de l'écriture vers la matérialité du livre et du mot, mettent en évidence la recherche par chacune de ces pratiques d'une essence de son propre médium, voir Rancière, *Le Destin des images* (*op. cit.*). Voir également *The Return of the Real* (*op. cit.*), pour la défense que propose Foster de l'avant-garde et de la néo-avant-garde, et de leur résistance à l'« opticalité pure » conceptualisée par Greenberg. Voir enfin Jones, *Sensorium* (*op. cit.*), et Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde* (*op. cit.*).

affranchir l'art de l'humain et de ses corollaires : l'histoire, la parole, le politique¹. Nous sommes enjoins, enfin, à faire le projet d'une autre histoire de l'art, qui suppose la nécessité et la reconnaissance d'un *impropre* à l'œuvre dans le moment où nous nous trouvons plongés dans la contemplation d'un tableau ou dans la lecture d'un livre.

Une approche en particulier associe un projet phénoménologique pour l'histoire de l'art et la formulation d'une critique vis-à-vis de l'exclusivité et du purisme esthétiques prêtés à l'art moderne. Dans *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman revient sur les exigences d'une structure minimaliste visant à produire des objets à voir uniquement pour ce qu'ils sont. L'ouvrage explore les enjeux de cette esthétique « tautologique », qui tâche selon lui de refermer le voir sur lui-même en produisant des œuvres réduites à la plus pure expression de leur médium de simples volumes destinés à fournir une expérience esthétique libérée de toute interférence humaine. Refusant tout effet d'illusion ou de mystère², le minimalisme chercherait à créer des objets indivisibles, que l'on ne pourrait que voir dans l'immédiateté du moment où ils apparaissent et face auxquels l'analyse ou l'interprétation seraient vaines. Cette ambition d'extraire l'objet de tout anthropomorphisme pour le toucher dans sa spécificité, libéré de la représentation et de l'interprétation que cette dernière suscite, revient pour Didi-Huberman à rêver une relation à l'art visuel où le regard ne circulerait que dans un sens – où il ne s'agirait jamais d'être vu, mais simplement de voir. Mais ce rêve n'est pas réalisable : parce que la confrontation au volume implique la présence d'un spectateur, elle ne peut exclure tout à fait l'humain. Dans la mesure où l'expérience humaine est multimodale, recherche de sens par les sens, on ne saurait atteindre une pureté absolue de la sensation, qui toujours aura partie liée au travail de la signification, de la parole et du sens, et toujours tracera des ponts entre différentes aires sensorielles. Enfin parce que l'humain n'est pas concevable en dehors de sa temporalité et de sa finitude, l'objet ne s'offre pas dans une frontalité « pure », mais devient nécessairement signe d'une durée. Sa verticalité ou son horizontalité elles-mêmes sont reconnaissables, évocatrices des volumes et des modes d'apparaître selon lesquels se présentent nos corps d'un

¹ Voir Jones, *Sensorium* : « in the post-war apogee of the “American Century”, purified and isolated senses were separately addressed by Color Field abstract painting, hi-fidelity listening, and newly synthesized and commodified “flavors and fragrances” » (*op. cit.*, p. 7). Un autre retour sur ce récit du modernisme, machine de guerre dans l'affrontement idéologique de la guerre froide, est proposé par Hal Foster dans *The Return of the Real* (*op. cit.*). Parmi les ouvrages consacrés à l'ascendant de la politique américaine sur la question moderniste, et sur la scène artistique de l'après-guerre en général, voir le travail central de Serge Guilbault, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago, University of Chicago Press, 1985), et parmi les développements les plus récents de cette démarche Greg Barnhisel's *Cold War Modernists* (New York, Columbia University Press, 2015).

² Didi-Huberman convoque à titre d'exemple la critique par Judd des tableaux de Rothko et Pollock. Par la simple juxtaposition de couleurs sur la toile ces derniers produisaient un effet de profondeur, car il suffit que deux couleurs soient mises en présence pour que l'une avance tandis que l'autre recule : ils semblaient ainsi jouer sur une forme d'illusionnisme spatial.

bout à l'autre de leur existence – que l'on pense à ces figures élémentaires, élancées, de Giacometti, ou à la posture allongée qu'appellent le lit ou le cercueil. Apparaissant même de la façon la plus simple, le volume met en marche le jeu du retour et de la reconnaissance : notre incapacité à nous extraire, face à lui, de notre condition anthropomorphe manifeste la façon dont ce que nous voyons nous regarde déjà. Indiquant l'aporie à laquelle se heurte la recherche d'une présence absolue, qui soit purement volume et seulement visible, Didi-Huberman revient sur l'idéal de pureté souvent prêté au modernisme, dans sa quête supposée de l'essence du médium. Pour cela il convoque la phénoménologie, et l'intrication nécessaire des sens que cette dernière associe à l'expérience du corps : c'est dans la rencontre parfois anarchique entre les sensations que se joue la contemplation (ou la lecture) d'une œuvre, d'abord parce que la vision se heurte toujours à l'inéluctable volume des corps humains. Voir ne s'éprouve ultimement que dans une expérience du toucher : Merleau-Ponty est cité ici par Didi-Huberman, qui fait écho à l'affirmation selon laquelle « toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile »¹, « tout visible est taillé dans le tangible »². Nous investissons le visible de tout notre corps, de toute notre imagination et de toute notre mémoire, autant que de nos yeux – c'est dans cette mesure que ce que nous voyons nous regarde.

Pour proposer une approche phénoménologique de la lecture, nous choisissons de penser l'expérience esthétique non en ce qu'elle rechercherait le propre de la sensation, mais au contraire en ce qu'elle nous ramène au corps dans son existence nécessairement impropre. Parce qu'il n'atteint jamais l'idéal disciplinaire d'une spécialisation sensorielle parfaite, et parce que la définition de son être au monde passe nécessairement par la présence d'un autre, le corps que pense la phénoménologie constitue un lieu de résistance indisciplinée à un ordre esthétique qui prétendrait assujettir spectateurs et lecteurs. En étudiant la façon dont il intervient dans la fiction, nous espérons ainsi rendre justice à des œuvres contemporaines qui, dans la confrontation avec le lecteur, visent à défaire le privilège longtemps accordé au voir par rapport aux autres sens – non pour le dénoncer comme pernicieux, trompeur, ou comme instrument d'un pouvoir unilatéralement exercé, mais pour explorer au contraire les rencontres qu'il suppose avec d'autres. Le voir, dans cette démarche, n'est pas saisi à partir de ce qui le définit, de ce qui lui est propre ou de ce qu'il permet au sujet de s'approprier, mais bien par le biais de l'impropriété que suppose son inscription dans une expérience jamais exclusivement visuelle. Il n'est pas conçu en

¹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., cité par Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*

termes de contenu visible indépendant du spectateur, mais comme une expérience qui implique une certaine posture et une certaine durée. C'est dans cette perspective que Merleau-Ponty formulait une critique vis-à-vis de l'idée selon laquelle le cinéma serait, du fait de sa sophistication et de son acuité visuelle, plus propre à penser l'expérience de la vue. Si le septième art parle du voir, ce n'est pas à cause de ce qu'il présente à l'écran¹, mais peut-être dans la mesure où son dispositif nous rappelle à ce qui fait la moitié de notre être au monde : cet espace situé derrière nous, d'où nous sommes visibles pour d'autres spectateurs mais qui échappe à notre regard. L'art construirait ainsi son optique non sur l'ambition d'une mimésis plus parfaite ou d'une acuité plus grande, mais sur l'évocation d'une expérience visuelle dans laquelle l'autre est dépositaire de notre corps visible, car il voit ce qui irrémédiablement nous échappe : notre dos, l'arrière de notre tête, mais aussi nos pupilles et nos paupières, le lieu même depuis lequel nous voyons ou cessons de voir².

Sollicitant le voir ainsi, à partir d'un échange dans lequel le visible se manifeste de façon imparfaite ou impropre, l'œuvre d'art se prête à une interprétation phénoménologique en particulier en ce qu'elle convoque le fond invisible sur lequel se construit notre expérience de lecture : notre mémoire elle-même. Au lieu de chercher le statut d'objet « purement » visible en se soustrayant à la finitude du spectateur, elle entreprend d'établir avec ce dernier un lien visuel qui rappelle l'entrelacs de ce que nous voyons et de ces choses désormais invisibles que nous avons vues et revues, et peut-être oubliées. Ne pas écarter la présence du lecteur ou spectateur,

¹ Sur le contraste entre le contenu visuel fourni par un médium et l'expérience de la vue elle-même – l'un étant interrogé en termes d'acuité et de précision tandis que ces questions passent au second plan dans l'autre –, et sur l'intérêt de la phénoménologie pour ces questions, voir Jay, *Downcast Eyes* (*op. cit.*). D'un point de vue technique, Jay nous fait remarquer que plus on prétend se rapprocher d'une imitation du processus de perception visuelle (l'œil serait une caméra oscura, tout comme maintenant l'appareil photographique), plus on s'en éloigne. La vue n'est pas limitée par un cadre rectangulaire : elle n'a pas de limites. Elle n'offre pas la précision de contour que la photo prête à tous les éléments qui entrent dans son cadre : seul le point focal est vraiment net. Les différences de netteté concernent aussi les différents plans, ce que la photo efface à nouveau. La vue nous permet d'accommoder sur un objet mouvant alors que la photographie en est incapable. Enfin les surfaces de projection elles-mêmes sont différentes : la photo et la toile sont planes, tandis que la rétine constitue presque une section de sphère. Nous ne voyons pas de la même façon que l'appareil photographique. La réflexion poussant à questionner les prétentions mimétiques de la photographie se porte ainsi sur les différences phénoménologiques qu'elle présente par rapport à l'expérience humaine, par exemple dans les travaux de Joel Snyder ou de James E. Cutting.

² Voir à cet égard « Le corps utopique », intervention radiophonique de Michel Foucault diffusée en 1966, transcrite, traduite et publiée dans Jones, *Sensorium*, *op. cit.*, p. 229-234. Énumérant ces parties de moi qui échappent à mes yeux, Foucault insiste sur l'assomption du corps sous le regard de l'autre, jusque dans l'amour – car aimer c'est sentir toutes ses parties invisibles apparaître sous le toucher de l'autre, sentir nos paupières fermées sous son regard (« There is a gaze, finally, to see your closed eyelids », *ibid.*, p. 233). La tonalité phénoménologique de la conférence, et les associations qu'elle convoque entre voir et toucher, entre sentir et être senti, semblent manifester une affinité particulière avec la réflexion de Merleau-Ponty. Sur le lien entre Foucault et la phénoménologie, voir notamment Michel Foucault, Colin Gordon, Paul Patton, et Alain Beaulieu, « Considerations on Marxism, Phenomenology and Power. Interview with Michel Foucault; recorded April 3rd, 1978 », *Foucault Studies*, n°4, 2012, p. 98-114 ; voir également Jean-Claude Monod et al., *Foucault et la phénoménologie*, *Les Études philosophiques*, n°106, 2013.

c'est ainsi nécessairement pour elle puiser dans sa mémoire. Ce réservoir qui paraît, par excellence, appartenir au sujet en propre, relève en fait bien d'un traitement impropre du voir : parce qu'il constitue une interface intermédiaire entre mot et image¹, parce qu'il rappelle l'imbrication de la sensation et du souvenir, et manifeste ainsi la concrétude matérielle de l'imagination, mais aussi parce que la reconnaissance qu'il suscite n'est jamais le résultat d'un retour à l'identique. Dans son travail de rappel, la mémoire associe similitude et altérité ; elle n'est pas récupération d'un objet conservé dans l'esprit comme dans le tiroir d'un meuble, mais réinvention constante : chaque souvenir produit un récit qui retrace, sans les retrouver parfaitement, des chemins neuronaux souvent empruntés, mais jamais selon le même parcours². Penser la façon dont l'œuvre suscite notre expérience et notre histoire visuelle, c'est penser à nouveau, dans le dispositif qui nous place face à elle, le fonctionnement indisciplinaire d'un regard échangé. Dans l'intervention du souvenir, dans le montage impropre que ce dernier produit entre des sensations et impressions passées et le présent de l'expérience esthétique, c'est l'œuvre elle-même qui nous regarde, dans la mesure où nous reconnaissons ce qu'elle vient puiser dans notre imaginaire de lecteur et de spectateur. À nouveau, nous sommes invités à considérer le voir non pour le contenu sensoriel qu'il nous offrirait, mais sous les auspices d'un lien réciproque dans et par lequel nous émergeons, en tant que sujets, sous le regard d'un autre : notre intérêt se déplace du terrain de la connaissance vers la notion de reconnaissance, changement de perspective que W.J.T Mitchell proposait d'effectuer pour étudier les liens entre médias visuel et verbal sans en rester à un rapport de concurrence qui occulte les aspects les plus intéressants et productifs de la question.

Les pensées du partage du visible pointaient l'enjeu à la fois politique et esthétique du corps, être sensible offert à l'exercice d'un pouvoir disciplinaire. La réflexion de Merleau-Ponty, tout en pointant le fonctionnement nécessairement indiscipliné d'une expérience sensible conçue

¹ Dans *Picture Theory* (op. cit.), W. J. T. Mitchell avance que le médium de la mémoire est intimement lié au rapport dialectique entre narration et description, et se joue des différences catégorielles souvent convoquées pour différencier ces deux moments du récit. La mémoire prend la forme, dans la rhétorique classique, d'une dialectique entre les mêmes modalités (l'espace et le temps), les mêmes sens (le visuel et l'auditif), les mêmes codes (l'image et le mot) qui sous-tendent la frontière entre narratif et descriptif. Dans la technique antique, explorée par Frances Yates dans *The Art of Memory* (Chicago, University of Chicago Press, 1966), la frontière est bel et bien dialectique : l'effort de mémoire consiste à reconfigurer des ordres temporels en les cartographiant selon des modalités spatiales, en particulier par le recours à l'architecture. « Memory, in short, is an imagetext, a double-coded system of mental storage and retrieval that may be used to remember any sequence of items, from stories to set speeches to lists of quadrupeds » (*ibid.*, p. 192).

² La recherche en neurosciences a ainsi beaucoup contribué à déconstruire le modèle de la mémoire comme réservoir d'objets stockés et inchangés, pour pointer au contraire que tout processus de remémoration met en jeu des connexions neuronales sur les traces desquelles nous sommes lancés, sans jamais réaliser exactement le même trajet. Voir, sur cette question, Israel Rosenfield, *The Invention of Memory: A New View of the Brain* (New York, Basic Books, 1988), qui insiste sur le fait que le souvenir n'est pas simplement retrouvé, comme un objet posé de façon permanente sur une étagère, mais bien *produit* par la conscience. Voir également Daniel Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past* (NY, Basic Books, 1996).

comme entrelacs, confirmait par son économie métaphorique les implications esthétiques de cette expérience, jamais brute ou pure mais toujours déjà prise dans les détours et la médiation d'un sensible qui ne saurait nous appartenir en propre. Ainsi les modalités impropres de notre être-au-monde, de l'interaction que notre existence suppose entre différents domaines sensoriels jusqu'à la dialectique qu'elle implique entre les temporalités de l'expérience et du souvenir, ont tout à voir avec l'histoire et l'histoire esthétique à laquelle nous avons part. De même que nous appréhendons l'art en tant que sujets historiques, notre expérience s'inscrivant dans un champ sensoriel immédiatement politique, c'est en tant que lecteurs et spectateurs que nous trouvons notre place dans le champ politique et dans l'histoire. C'est bien là ce que nous rappelle Adair, parti sur les conseils de Jalisa à la recherche des influences esthétiques qui auraient pu inspirer Blaine dans son épreuve de jeûne. Explorant l'œuvre et la biographie de Kafka, le narrateur de *Clear* présente l'art comme une catalyse dans la redécouverte par l'écrivain de son héritage judaïque :

Kafka *really* got into being a Jew in his mid to late twenties (prior to that, he'd read German literature, studied law at the German University, etc.). But in 1910 everything changed. He bought tickets to go and see this Yiddish theatre company, and was apparently so inspired by their work, that he began to bury himself in Jewish folklore... (C, 121)

L'impact de l'expérience esthétique sur l'individu, à qui elle manifeste l'identité politique et culturelle que l'histoire lui offre en partage, propose une conception du spectacle qui contredit la méfiance spontanée des détracteurs de Blaine. Remettant en question la dichotomie à laquelle les discussions se voient constamment ramenées, entre l'authenticité de l'intime et la mascarade jouée aux yeux de tous, la référence au théâtre permet à Adair d'envisager, en revenant à l'œuvre de Kafka, un ordre esthétique qui ne rompt pas avec la vie dans ses formes les plus élémentaires. Dans l'écriture d'« Un Artiste de la faim », l'art ne se détourne pas de notre existence pour se consacrer à la beauté ou pour distraire son public, mais renoue au contraire avec les besoins fondamentaux de notre réalité incarnée, tels qu'ils sont vécus à un moment particulier de l'histoire :

When you actually stop and *think* about it, things must've been pretty tough for all Europeans back then (ancient boundaries irrevocably altering, traditions in total flux, an entire *generation* of young men about to be haplessly slaughtered...); and starvation? *Hunger*? Basic facts of *life*, not just mildly diverting literary metaphors. (C, 121)

Allant au-delà d'une opposition binaire si aisément offerte à qui veut s'en saisir, Adair reconnaît l'émergence de cette esthétique que Mirzoeff désigne comme outil de contre-visibilité : esthétique du corps et des nécessités organiques qui, contre tout classement disciplinaire, rappellent notre commune humanité. Il n'est pas question ici pour notre condition incarnée de faire figure

d'essence, ou de nous ramener en-deça de l'histoire ou du politique : le couple de notions convoqué par Adair signale que la faim n'est jamais un simple fait physiologique, mais se pense nécessairement à travers ce phénomène social qu'est la famine¹. L'art ne produit pas un ordre sensoriel raréfié, épuré, mais nous confronte au nécessaire dans ce qu'il a de moins noble ; il n'offre pas l'occasion d'une évasion mais nous parle de l'essentiel. Or de même que la référence au théâtre enjoignait Adair à penser autrement le spectacle offert par Blaine, de même cette vocation de l'esthétique à toucher la vie dans ce qu'elle a de plus élémentaire est associée à des outils de représentation visuelle souvent sujets à caution. D'emblée la faim se présente ainsi comme un fait par opposition à des métaphores tout juste bonnes à captiver un temps notre attention : dans la formulation restrictive (« just mildly diverting literary metaphors »), la représentation littéraire semble vouée à un divertissement tiède. Pourtant il s'agit bien là pour Adair d'œuvres qui surent convoquer la vie dans toute sa brutalité : relue, la phrase révèle une ambiguïté syntaxique et déplace la responsabilité de l'œuvre vers le spectateur. Le problème n'est pas de privilégier les faits par opposition à des images littéraires nécessairement trompeuses (« facts [...] not metaphors »), mais bien de savoir reconnaître que ces métaphores nous parlent de la vie : qu'elles ne sont jamais « de simples métaphores » (« not “just” metaphors »). Pour le lecteur attentif à ce qu'affecte la négation, et qui accepte ainsi de relire la phrase et de s'y arrêter (« when you actually stop and... »), Adair finit par pointer non tant la responsabilité éthique et politique de l'œuvre que notre capacité à reconnaître le caractère vital de ce qu'elle nous invite à voir. Il ne tient qu'à nous que les images de l'art ne soient pas divertissantes, mais bien préoccupées du corps, et des partages éthiques et politiques dans lesquels il s'inscrit. Il appartient aux lecteurs et spectateurs occidentaux de Blaine, dont la plupart n'a pas connu la faim, de voir dans son jeûne un caprice de star, happening anecdotique, ou de reconnaître au contraire leur responsabilité face à un partage planétaire des richesses et des ressources dans lequel ils sont privilégiés.

Si les images de l'art ne sont jamais de « simples » images remarquées et aussitôt oubliées, ou contemplées dans un espace esthétique « pur », confortablement coupé de l'ordre politique et éthique qui fait de nous des êtres responsables, c'est bien qu'elles ne se contentent pas d'apparaître, mais nous appellent, nous regardent. Entre l'œuvre et nous, c'est bien un

¹ La question de la famine nous renvoie au déplacement massif de populations privées de subsistance, des « potato famins » irlandaise aux migrations que l'on commence à observer à l'ère contemporaine, et dont on prévoit une amplification. Cependant elle concerne aussi des pathologies de consommation, très prégnantes dans des cultures où la nourriture ne manque pas dans l'ensemble, et peut également désigner un geste de revendication manifeste : impossible de ne pas voir se profiler derrière Blaine toutes les figures pour lesquelles la grève de la faim ne fut pas une épreuve choisie, mais la dernière voie de résistance disponible. La faim désigne ainsi un problème politique de subsistance et de partage des ressources, mais aussi une question de santé publique – physique et mentale – et ses traits saillants à tel ou tel moment de l'histoire.

entrelacs qui s'établit alors, rompant l'illusion de notre isolement derrière le « quatrième mur » de la tradition théâtrale : le spectateur qui reconnaît le regard de l'œuvre sur lui fait d'ores et déjà partie la performance. Or dans *Clear* cette faculté du spectacle à défaire le partage des places entre personnages observateurs et objet d'observation n'est pas cantonnée au domaine des arts visuels ou du spectacle vivant, mais établit d'emblée des liens entre les différentes façons dont l'art sollicite notre regard. Les personnages spectateurs s'y font lecteurs, et rappellent au lecteur du roman qu'il fut peut-être spectateur d'*Above the Below*. De la performance de Blaine à la nouvelle de Kafka, c'est une même faculté de reconnaissance que l'œuvre recherche chez le lecteur et spectateur, une même capacité à se voir regardé. C'est bien ce que suggérait Starobinski lorsque, nous rappelant à l'étymologie du « regard », il formulait ainsi l'exigence formulée par l'univers du récit de fiction vis-à-vis de son lecteur : « ce monde absent l'attendait pour lui demander assistance, pour être pris sous sa garde »¹. Dans le cadre de cette réflexion sur la réception visuelle de l'œuvre, la notion d'assistance ne désigne pas seulement le souci dont le lecteur fait preuve vis-à-vis du texte : par un glissement de sens, elle rapproche l'acte de lecture de celui qui consiste à assister à un spectacle. En cela elle nous engage à concevoir, dans le rapport dialectique qui s'instaure entre voir et être vu, entre lire et être lu, une pratique de l'interprétation ancrée non dans une économie du déchiffrement ou du dévoilement, mais de la performance. Dans la théorie théâtrale contemporaine, déjà, le concept d'« assistance » permettait de penser l'implication du public dans l'élaboration du sens produit par la représentation. Dans *The Empty Space*², ainsi, Peter Brook trouvait dans l'ambiguïté du terme français la meilleure indication du lien réciproque qui préside à la confrontation d'une pièce et de son public : si ce dernier « assiste », c'est bien à la fois parce que le dispositif le lui demande et parce qu'il y reconnaît quelque chose qui le regarde. Ici à travers le rapprochement du spectateur et du lecteur, c'est le sens même de l'interprétation qui change : lorsque le lecteur renonce à son statut d'interprète-herméneute, et assume sa responsabilité de spectateur-interprète face à l'œuvre, il prend soudain le risque d'être vu, d'être lu dans le moment pragmatique de la réception. Il faudrait, en lisant, que nous soyons prêts à être surpris, comme l'un de ces spectateurs que le théâtre ne laisse pas s'installer confortablement dans la loge princière – que nous soyons le public de Peter Brook et de tous les metteurs en scène résolus à déconstruire le quatrième mur, ou encore Adam, saisi par le clin d'œil d'Autua. Chez Starobinski, le retour nécessaire du regard constitue également le cœur d'une nouvelle pensée de l'interprétation : il pointe une direction nouvelle pour le critique, une pratique de lecture qui envisage une forme de déprise au lieu de

¹ Starobinski, *L'Œil vivant*, op. cit., p. 24.

² Brook, *The Empty space* (Londres, McGibbon and Kee, 1968).

chercher la perfection du sens découvert par et pour le texte¹. Renonçant à la quête impossible d'une plénitude sémiotique, d'une interprétation qui refermerait le texte sur lui-même, je cesserais d'interroger sans cesse mon propre regard sur l'œuvre et serais prêt à me laisser surprendre par le sien sur moi, à sentir,

dans l'œuvre, naître un regard qui se dirige vers moi [...] une conscience étrangère, radicalement autre, qui me cherche, qui me fixe, et qui me somme de répondre. [...] L'œuvre m'interroge. Avant de parler pour mon compte, je dois prêter ma propre voix à cette étrange puissance qui m'interpelle [...] Il n'est pas facile de garder les yeux ouverts pour accueillir le regard qui nous cherche.²

La tâche de l'interprète ainsi serait très proche de celle du spectateur prêtant assistance : il lui faudrait tendre son corps, prêter l'œil pour que, dans sa rencontre avec l'œuvre, un sens émerge qui le concerne : « Regarde, afin que tu sois regardé »³.

En réfléchissant non à partir de ce qu'on aurait pu identifier comme le propre de la lecture – le regard d'un herméneute en quête de déchiffrement –, mais à partir d'une notion impropre, imaginative – celle d'un livre qui se mettrait à nous lire –, nous voulons montrer à quel point la possibilité même de la réception visuelle dépend du fait que « j'en suis », à quel point ma rencontre avec le texte a à voir avec le fait qu'il « me regarde ». Une telle démarche nous amène à concevoir autrement la lecture en tant que pratique interprétative. Dans la fiction comme dans la théorie, la convergence des réflexions sur la réception de l'écrit et des arts visuels manifeste les enjeux linguistiques et génériques de ce tournant, qui nous conduit de l'herméneutique vers la performance, de la sémiotique vers la pragmatique : d'un texte lu comme une énigme à un texte parcouru comme un script ou une partition⁴. C'est là tout le sens de la dialectique visuelle à

¹ « La critique complète n'est peut-être ni celle qui vise à la totalité (comme le fait le regard surplombant) ni celle qui vise à l'intimité (comme fait l'intuition identifiante) ; c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplomb et l'intimité, sachant par avance que la vérité n'est ni dans l'une ni dans l'autre tentative, mais dans le mouvement qui va inlassablement de l'une à l'autre. Il ne faut refuser ni le vertige de la distance, ni celui de la proximité : il faut désirer ce double excès où le regard est à chaque fois près de perdre tout pouvoir » (Starobinski, *L'Œil vivant*, op. cit., p. 27).

² Starobinski, *L'Œil vivant*, op. cit., p. 27.

³ Starobinski, *L'Œil vivant*, op. cit., p. 27.

⁴ Dans l'entrée « Signe et sens » composée pour *l'Encyclopædia Universalis*, (consultée en ligne le 6 septembre 2010), Paul Ricœur différenciail les deux directions prises par la critique sémantique de la sémiotique et de la linguistique structurale. D'un point de vue sémiotique le sens est envisagé comme une partie de la forme linguistique élémentaire qu'est le signe, et il est supposé qu'on peut en rendre compte entièrement en examinant le fonctionnement du langage comme système de différences. Par opposition à cela, la sémantique considère le sens non comme le produit d'une structure auto-suffisante, mais comme ce qui émerge dans la rencontre de cette structure et du monde. Dans ce contexte, la sémantique philosophique tend à associer signification et référence, et à concevoir le sens en termes de dénotation ou de nomination. La pragmatique constitue l'autre branche de la théorie sémantique, développée dans le sillage des travaux d'Austin sur les actes de langage. Considérant l'usage des langues naturelles, pratiques signifiantes irréductibles à l'analyse des langages formels et à la logique, le pragmaticien envisage la possibilité même de la référence telle qu'elle s'inscrit dans la situation produite par un acte locutoire. En ce sens l'étude par la pragmatique de l'efficacité performative des énoncés, de leur aspect illocutoire et perlocutoire en tant qu'actes de langage, rejoint l'approche ouverte par Emile Benveniste dans la linguistique du discours. Voir à cet égard, Récanati, *La Transparence et l'énonciation*, op. cit. Dans une certaine

l'œuvre, selon Didi-Huberman, dans ma confrontation avec un objet d'art qui n'est jamais simplement objet. Au lieu d'aborder la réception visuelle en termes d'intelligibilité, et d'interroger la faculté du regard à s'approprier l'objet, le concept de visuel nous invite à prendre pleinement en compte la dimension pragmatique de l'œuvre, conçue dans le cadre de sa rencontre avec le spectateur. Envisageant le rapport visuel dans tous les effets de sens qu'il est susceptible de produire, et non en fonction d'un sens supposé présent dans l'objet lisible, il ne le pense plus en termes de compréhension, l'objet et sa signification étant saisis, mais dans le champ plus ouvert d'une interprétation qui est reconnaissance¹ et performance du sens. Le visible se trouve alors ouvert par la médiation de la pragmatique. Il ne s'agit plus pour le lecteur ou le spectateur d'assimiler une image ou la forme visuelle d'un mot à un sens, ou leur absence à un non-sens : penser la lecture comme interprétation, c'est envisager les multiples genèses du sens dans l'interaction d'un vu regardant et d'un spectateur regardé.

La reconfiguration que nous proposons ainsi pour le processus de lecture, dans l'entrelacs entre le lecteur et le livre qui le regarde, ne renvoie pas seulement à la dialectique qui préside à la relation spectatorielle, dans le moment toujours unique de la rencontre entre œuvre visuelle et public. S'il semble important de concevoir le regard comme un échange, et non comme un geste perceptif unilatéral, c'est que la recherche d'un œil qui nous voit occupe plus généralement une place fondamentale dans notre expérience cognitive. Il n'est pas possible, ainsi, de définir ce qui serait le « propre » de la perception visuelle en détaillant le fonctionnement physiologique et optique de l'appareil oculaire, ou en analysant le contenu de ce qui s'imprime sur notre rétine ou parvient au système nerveux. La physiologie, étudiant la parallaxe, avait montré qu'on ne peut comprendre la vocation de l'œil en l'isolant et en le disséquant, en partant du principe qu'il est uniquement fait pour capter un pur contenu de formes et de couleurs : c'est dans l'écart entre deux yeux, l'espacement et l'ajustement nécessairement entre deux images décalées, qu'émerge le monde dans sa profondeur haptique. Aujourd'hui la psychologie cognitive ajoute à cette paire d'yeux une multitude d'autres, à la recherche desquelles le regard se lance². Simon Ings, nous le

mesure, la critique par Derrida de la tradition linguistique, et son insistance sur la matérialité de la langue inscrite par opposition à une langue orale abstraite et idéale, l'associent avec l'approche pragmatique : elle remet en cause la possibilité que la langue signifie simplement par un jeu de référence à elle-même, et souligne l'importance de son apparition contingente dans une situation d'énonciation.

¹ Il ne s'agirait pas là d'une reconnaissance à l'identique, qui impose un sens univoque comme cela semblait être le cas dans le processus interpellatif. La reconnaissance s'envisage ici selon les lectures d'Althusser proposées, entre autres, par Butler ou Lecercle, dans le cadre d'une approche pragmatique de la langue : elle est toujours sujette à caution, et produit du sens dans l'espace qui sépare des locuteurs dans toute situation d'énonciation.

² Dans *A Natural History of Seeing*, op. cit., Simon Ings nous renvoie à la publication de *The Language of the Face*. Dans cet ouvrage de 1964 le psychologue Tapio Nummenmaa indique que si des émotions simples – telles la tristesse ou la joie – se lisent sur la bouche seule, des émotions plus complexes, par exemple la surprise ou la frustration, nécessitent des indications du côté des yeux. L'œil humain est ainsi fait pour être repéré, et la direction d'un regard peut à elle seule communiquer un contenu affectif.

rappelle dans *A Natural History of Seeing* : « Every eye is on the watch for other eyes. Whether it wants to be or not, the eye is never neutral. It does not simply observe: it communicates »¹. Cet œil qui cherche avant tout à établir un lien, qui ne voit pas tant qu'il ne s'adresse pas à un autre, ce serait bien par exemple un œil qui recherche une « assistance » – or il arrive que ce moment dans lequel le regard se fait demande marque justement une forme de déprise visuelle, de renoncement à l'acuité. Lorsque mes yeux pleurent, ma vue brouillée constitue un aveu de faiblesse face à l'autre : dans le moment où je l'implore, mes facultés perceptives sont déposées à ses pieds². Le voir, qui est lien entre les autres et nous, ne saurait ainsi être exploré pour ce qui le définit en propre, par excellence. Dans la mesure où nous regardons « pour être regardé » – du fait que nous le sommes, mais aussi parce que nous avons besoin de l'être –, il faut pouvoir le penser à partir de ses dysfonctionnements, des imperfections auxquelles se prête nécessairement le processus de reconnaissance. Ici encore, et particulièrement dans la mesure où le regard se fait échange, lien communicatif, des ponts sont jetés entre cette appréhension du voir et l'approche pragmatique, qui envisage dans la situation d'énonciation le succès ou l'échec illocutoire de l'interaction verbale³. Entreprendre d'élaborer une phénoménologie pragmatique de la lecture, c'est ainsi considérer la possibilité que la reconnaissance dérape, rate, ou produise des effets inattendus. C'est s'intéresser à la probabilité que sous le regard du texte nous ne sachions parfois reconnaître ce qu'il nous donne à contempler, ou voyions au contraire se profiler des images, des êtres et des livres qui ne hantent le texte que parce que c'est nous : que ce sont nos revenants, nos fantômes.

¹ Ings, *A Natural History of Seeing*, op. cit., p. 141. Voir également : « In a world where every animal is looking for something to eat, the first object a sighted animal must learn to recognize is the eye itself. Being looked at matters. If something's going to fight you, or eat you, or try to mate with you, it's going to be looking at you » (ibid., p. 140). Les humains ont justement le blanc des yeux très visible, ce qui permet à un individu de voir où se porte le regard d'un autre.

² Ings propose de concevoir les larmes comme un drapeau blanc : « A unique, highly visible method of telling the absolute God-given truth in a way that gets us believed : we cry » (*A Natural History of Seeing*, op. cit., p. 153). Le psychologue évolutionniste Marc Hauser, inspiré par les travaux du biologiste évolutionniste Amotz Zahavi, selon lesquels on peut inférer l'honnêteté d'un signal social en mesurant son coût, avance que les larmes seraient l'équivalent d'un aveu de soumission. « Unlike all of the other emotional expressions, tearing as an emotional expression is the only one that leaves a long-term physical trace [...] It blurs one's vision, therefore it's costly » (Brockman, J. 1999 « Animaminds : a talk with Marc D. Hauser », cité par Simon Ings dans *A Natural History of Seeing*, op. cit., p. 153).

³ Les aspects illocutoire et perlocutoire des actes de discours apparaissent dans le deuxième modèle proposé par Austin. Revenant sur certains points de sa conceptualisation du performatif, et en particulier sur l'opposition entre énoncé constatif (qui se contenterait de décrire une situation) et énoncé performatif (qui accomplirait une action), Austin propose de distinguer pour chaque énoncé aspect locutionnaire (qui concerne ce qui est dit) et illocutionnaire (qui désigne l'énoncé en tant qu'acte de discours). L'aspect perlocutoire désigne quant à lui l'effet produit sur le destinataire. Les deux caractéristiques ne servent plus, dans ce deuxième modèle, à distinguer des types d'énoncés : Austin dénonce ainsi l'illusion selon laquelle on pourrait trouver des énoncés « purement » descriptifs et d'autres « purement » performatifs. Tout énoncé, dans la mesure où il combine pouvoir illocutionnaire et pouvoir locutionnaire, « fait réflexion sur lui-même, et donne une indication concernant l'acte qu'accomplit son énonciation » (Récenati, *La Transparence et l'énonciation*, op. cit., p. 121).

Sollicitant l'assistance de qui ouvrira le livre, la fiction s'expose à des lectures impropres : elle fait de son échange avec le lecteur un moment non de connaissance ou d'appropriation, mais de reconnaissance, avec le nécessaire décalage que cette dernière produit – car ce qui est reconnu l'est forcément au-delà d'un écart dans le temps, d'un espacement, et ne sera en ce sens jamais ressaisi à l'identique. Ainsi le lien métaphorique entre voir et comprendre ne précède pas le lien intersubjectif visuel et verbal qui constitue le cœur de la pragmatique du discours : si je peux dire que « je vois » ce dont on me parle, c'est que je vois en quoi tout cela me regarde. Dès lors notre faculté à produire du sens en lisant, à reconnaître que le texte nous regarde, repose sur les mêmes structures d'altérité et présente les mêmes risques d'altération ou de ratage qu'a mis en valeur l'analyse pragmatique de la communication verbale. Pour Sinfield, ce décalage dans la reconnaissance est inévitable, et en fait nécessaire à la poursuite de la lecture : « Literary texts are certainly read, all the time, in ways the writer did not mean – that is the condition, no less, of continuing attention »¹. Sous la plume d'un professionnel de la lecture, l'attention dont il est ici question se conçoit en termes collectifs, et sur une échelle de temps séculaire : l'ouverture pragmatique du sens, qui naît de l'écart entre les instances de discours que sont l'auteur, l'ouvrage et le lecteur, permet que la critique continue de produire, sans épuiser le sens du texte, de multiples interprétations. Cependant il semble que nous puissions entendre autrement le nécessaire décalage que la lecture produit entre ce que le texte nous offrait à voir et ce que nous y reconnaissons. Sans cette ouverture d'un univers qui se prête à notre interprétation, nous cesserions de sentir que le livre nous regarde, et la relation pragmatique étant ainsi rompue, nous le laisserions de côté.

Dans le repli temporel que forme le retour du regard, la fiction redéfinit le voir sous les auspices de l'impropre, et élabore le projet d'une lecture indisciplinée. Reconvoyant des choses disparues, ou d'ordinaire dissimulées, elle n'attend pas simplement que nous les voyions, mais que nous les reconnaissons. En cela elle rend sensible son regard sur nous, et nous rappelle que tout ce qui fait retour en elle nous regarde. Elle esquisse une esthétique dé-disciplinaire, qui ne repose pas sur la séparation réglée des sens, mais défait la pureté et l'exclusivité du voir pour mieux montrer les liens éthiques, sensoriels et linguistiques dans lesquels il se déploie. Enfin elle prend le risque, lorsqu'elle nous regarde, de faire appel à notre mémoire, humaine et défaillante, qui recompose pour nous des univers fictionnels à partir de déjà-vus, déjà-lus. Pensant le regard comme aller-retour, elle fait de la lecture un moment pragmatique particulier, le lieu d'une conversation et d'une interprétation qui vont puiser dans les ressources visuelles « impropres » du

¹ Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, op. cit., p. 14.

livre – ce qui dans son dispositif visuel, rapproche le texte d’une image ou d’une scénographie¹ – mais aussi du lecteur, et de sa mémoire faite de lectures oubliées et de souvenirs empruntés, de citations reprises et presque méconnaissables, jamais tout à fait appropriées ou appropriables. La fiction, dès lors, nous regarde en ce qu’elle convoque notre histoire de lecteurs, mais aussi dans la mesure où, dans tout texte, nous reconnaissons les yeux d’un lecteur, les fantômes d’autres récits et d’autres lectures. Ouvrant le livre, nous nous trouvons alors plongés dans les tourbillons de ce courant qui, lorsqu’Alice file la métaphore du temps selon Einstein, retrouve au hasard de ses détours un texte tout en méandres : « The riverrun is maverick, there is a high chance of cross-current, a snag of time that returns us without warning to a place we thought we had sailed through long since » (*GS*, 104). À travers l’eau trouble, qui comme les larmes sollicite les yeux tout en brouillant la vue, un mot émerge, allusion à un autre flot en spirale, indomptable : « riverrun » est le mot initial de *Finnegans Wake*. Non-capitalisé, il ouvre le roman au milieu d’une phrase que la narration entière servira à retrouver, relançant à l’infini le processus de lecture et jouant d’une circularité imparfaite qui fait la part belle aux détours : « riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs »². Dans la « recirculation » qui s’ouvre ici, alors que la boucle devrait se refermer, c’est la figure itinérante du lecteur qui apparaît : c’est son assistance que le texte attend, interrogeant sa faculté à prêter attention à la disparition de la majuscule initiale, à celle du point final, et au retour que ces absences permettent.

IV. A. Indiscipline visuelle du corps, impropriété de l’art

En examinant les dispositifs optiques de la fiction contemporaine, on constate que le corps constitue un lieu privilégié pour les pratiques indisciplinées du voir qu’elle s’emploie à mettre en œuvre. De façon récurrente, nos romans se saisissent du corps pour mieux nous rappeler les retours qu’il occasionne, les revenants qu’il convoque, et l’impropriété avec laquelle il nous les présente. Dans ces manifestations en effet la visibilité du corps déborde les limites de ce qui est

¹ Le dispositif typographique de la page et l’espacement du texte, lorsqu’ils se manifestent de façon plus ouverte à nos yeux, évoquent le jeu auto-référentiel de la narration dans *Tristram Shandy*, roman dans lequel l’affirmation associant narration et acte de discours : « writing, when properly managed, is but another word for conversation » (Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, 1759-67, Howard Anderson, éd., New York, Norton, 1980, p. 77) voisine avec des pages marbrées ou noires, schémas ou objets visuels qui font irruption dans le récit et l’interrompent pour réclamer du lecteur une autre forme d’attention. Ils nous rappellent ainsi que la lecture, lorsqu’elle se fait conversation, s’intéresse à l’apparition sur la page de choses qui ne sont pas à proprement parler du texte, qu’il faut interpréter presque comme on le ferait au théâtre, non en cherchant immédiatement le sens qu’elles recèleraient, mais en prêtant son corps à ce qui est là.

² James Joyce, *Finnegans Wake* (Londres, Faber and Faber, 1939).

propre – dans le retour visuel de sensations impertinentes, rebelles à une discipline qui départagerait le visible de l’invisible, l’optique du verbal ou de l’haptique, et le réel de l’imaginaire, le corps perd toute bienséance, mais aussi toute faculté à analyser l’expérience sensible, à distinguer les impressions qui le traversent. Ce qui devait rester caché ou enfermé dans les tréfonds se manifeste en surface – le récit se fait obscène, avec toute l’ambiguïté générique que présente la dimension théâtrale du concept¹, le corps narré se faisant scénographie de l’inacceptable. De même ce qui devrait être visible et clair se trouve soudain brouillé : tantôt le corps confond ou synthétise les sensations et produit des impressions synesthésiques, tantôt, débordé par l’émotion, il fait de l’œil un usage impropre à toute vision. Dans cet effacement des limites enfin, la frontière nette de l’enveloppe physique, qui semblait garantir l’intégrité physique du sujet, est remise en cause par l’intervention de visibilités fantomatiques, refoulées : dans le corps, le rêve fait émerger l’autre qui m’habite, le négatif ou l’envers du portrait que je fais de moi-même et présente aux autres.

Nous serons ainsi amenés ici à nous attarder sur un ensemble de dispositifs dans lesquels la fiction manifeste cette impropriété du corps et joue de sa (contre-)visibilité indisciplinée. Se présenteront à nous des objets qui se jouent explicitement des catégories sensorielles et des frontières entre médias, du rêve au spectre, en passant par les apparitions fugitives de tableaux et fresques décrits par des personnages de papier et de mots ; et le retour de ces visibilités problématiques dans le récit nous apparaîtra comme un corollaire au surgissement du corps dans des formes et attitudes que la convention préfère soustraire au regard. Il nous reviendra alors de voir comment ces manifestations obstinées du corps, parce qu’elles font paraître au grand jour la vulnérabilité de notre enveloppe visible, et la fragilité qui va de pair avec le faire d’« en être »², contribuent à défaire l’exclusivité du voir comme sens « théorique » et pur, détaché des autres sens. Il nous faudra montrer comment elles privilégient dans l’expérience du corps le déploiement d’un regard « impropre », peut-être brouillé ou confus, qui est ouverture linguistique et phénoménologique aussi bien qu’esthétique.

Dans *Gut Symmetries* l’œil cristallise la susceptibilité du sujet à être hanté, à voir revenir

¹ Si l’étymologie réelle du terme renvoie à un mauvais augure, le rapprochement avec la notion de scène est assez souvent fait pour que l’*OED* juge nécessaire de préciser qu’il s’agit là d’une étymologie fantaisiste : « Classical Latin obscēnus, obscaenus has been variously associated, by scholars ancient and modern, with scaevus left-sided, inauspicious (see scaevity n.) and with caenum mud, filth (see cænose adj.). The derivation from scaena scene n., one of several suggested by the Latin grammarian Varro, probably represents a folk etymology ». « Obscene » in *OED*, www.oed.com, consulté le 16 juin 2016. L’association, si elle est ainsi impropre, subsiste pourtant, d’autant qu’en anglais comme en français la marque de genre tombe, et c’est bien « scène » ou « scene » que l’on entend.

² Je renvoie ici à la formule employée par Merleau-Ponty pour désigner la participation du sujet à l’univers visible.

des visibilités qui, bien décidées à ne pas se laisser ignorer, le convoquent. Ce fonctionnement coïncide avec l'exercice d'une visualité indisciplinaire, puisque le regard partagé par le revenant et le possédé remplace bien le rapport dissymétrique d'un sujet à un objet passif par un lien réciproque, dans lequel il ne s'agit plus de saisir mais de se laisser saisir, habiter par l'autre. Le dibbouk incarne par excellence, dans le roman, ce renversement par lequel le regard ne permet plus de s'approprier, mais indique qu'on est possédé, ce moment où au paradigme de la connaissance se substitue celui de la reconnaissance. Figure de la revenance¹, le dibbouk² apparaît essentiellement sous une forme non-canonique : Ishmael est plus proche du fantôme classique, il a sa forme « propre » – même si son aspect ectoplasmique semble devoir mettre en suspens l'usage même du terme³. Plus tôt dans le roman cependant ce personnage de la mythologie hébraïque se présente sous une forme plus commune, lorsque Stella décrit les collègues cabbalistes de son père ainsi : « thin men with dibbouks in their eyes » (*GS*, 79). Dans cette version plus conforme à la tradition, le revenant est avant tout figure de possession : il emprunte le corps des vivants, qu'il anime de ses désirs inassouvis. Là où d'autres représentations du dibbouk ont pu choisir de le manifester par l'écart d'une profération ou d'une gestuelle en dysharmonie avec l'enveloppe physique qui les portent⁴, c'est dans l'œil que Stella lit le travail de désappropriation qu'il fait subir au sujet. Dans sa plus simple forme, le dibbouk est une altérité qui possède le regard, une intensité de recherche qui ne se laisse pas apaiser : l'œil est lieu de hantise et non d'appropriation, il marque la façon dont l'histoire, la mémoire mais aussi le mystère de tout ce que nous ne voyons pas nous regarde et nous appelle.

IV. A. 1. Retours du refoulé : visibilités revenantes

La maigreur des cabbalistes le signale : la hantise ne se conçoit pas comme un retour

¹ Pour une autre approche de la revenance dans la fiction contemporaine de langue anglaise, voir Catherine Bernard, « Ecriture et possession : la voix du fantôme dans la fiction d'A. S. Byatt et de Peter Ackroyd », *Sillages critiques*, n°7, 2005. Dans cet article la possession est envisagée, dans son rapport à l'intertextualité, comme une forme de ventriloquie ; nous nous intéresserons à la hantise en ce qu'elle marque un lien visuel plus que vocal. Nous nous attacherons aussi moins au rapport potentiellement conflictuel que la hantise implique vis-à-vis d'un héritage culturel, qu'à la façon dont elle se constitue en outil esthétique, et produit des dispositifs optiques. Pour autant les deux aspects de la question sont associés : la voix comme le regard impliquent une forme de profération, tout livre qui s'écrit est habité par des textes et images antérieurs. Permettant une forme de passage de l'intérieur vers l'extérieur, et vice versa, ils marquent la perméabilité du corps à son environnement.

² Voir « dibbouk » : « In Jewish folk-lore, the malevolent spirit of a dead person that enters and controls the body of a living person until exorcized », in *OED*, www.oed.com, consulté le 16 juin 2016.

³ Alice dresse du père d'Alice un portrait qui insiste sur son aspect intangible tout en convoquant ensemble vue, ouïe et toucher « His skin looked as if it had been stretched over his body with tongs. He was piano-wire taut. The wound tension in him vibrated. He was still and not still. He had been pitched at A flat » (*GS*, 203). Nous analyserons ci-après le caractère synesthésique de cette description : voir « B. Des romans qui nous regardent : phénoménologie de la lecture et pragmatique de l'interprétation ».

⁴ C'est par exemple le cas dans la pièce de Shalom An-ski créée en 1917, *Le Dibbouk*, et dans la mise en scène qu'en proposaient Benjamin Lazar et Louise Moaty au théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, à l'automne 2015.

conciliant ou apaisé, mais étend le tourment d'un esprit, qui refuse de s'effacer, au corps que cet esprit emprunte et investit. Si le dibbouk n'est pas présenté dans le roman comme une instance maléfique, l'aspect physique des possédés désigne l'ambivalence de leur retour, qui donne une vocation à leur regard mais menace aussi leur intégrité physique. Le statut du dibbouk en tant que disparu – Ishmael est, avant tout, le père défunt de Stella – manifeste à nouveau le lien étroit qui associe l'échange de regards et l'inscription du voir dans le temps : c'est bien du passé que nos fantômes reviennent pour réclamer notre attention¹. Le caractère problématique de ces visibilités dont le retour nous convoque trouve dans *Gut Symmetries* une forme folklorique, mais aussi théorique : fille du dibbouk, Stella évoque les modalités selon lesquelles la mémoire se fait hantise. Dans son discours se dit alors la transition d'un paradigme empiriste, dans lequel la mémoire garantissait la persistance du sujet dans le temps, à un modèle psychanalytique qui envisage le retour conflictuel de ce qui a été caché, ce qui n'a pas trouvé sa place dans l'image unifiée du moi. La reconnaissance ne conforte plus alors l'identité d'un individu qui pourrait, interpellé par sa propre mémoire, répondre « c'est bien moi » : elle marque la réapparition obstinée de ce qui ne saurait être adopté en propre par le sujet. Les images qu'elle présente au sujet disent l'impossibilité de stabiliser une identité systématiquement arrachée à elle-même, déchirée :

The years fold up neatly into single images, single words [...] Should it daunt me that the things I thought would be important, my list of singularities and tide marks, is as useless as the inventory of a demolished house? I no longer recognise the urgency of my old diaries with their careful recording of what mattered. What I wrote down is in another person's handwriting. What has held me are the things I did not say, the things I put away. What returns, softly, or in floods, disturbs me by its newness. Its vividness. What returns are not the well-worn memories I have carefully recorded, but spots of time that badge me out as the dull red J did Papa. I am marked by those stubborn parts of me. (GS, 79)

Ni l'adverbe « neatly » ni l'adjectif « single » ne sauraient faire de la mémoire la collection d'images attendues, d'instantanés conservés par le sujet pour pouvoir se retrouver. Le pli métaphorique a beau être « propre », il contredit d'emblée l'univocité et la singularité des moments passés, et convoque le souvenir comme conjonction impropre d'un voir et d'un geste, dans laquelle la reconnaissance comme évidence laisse place à l'appréhension anxieuse de ce qui

¹ Dans la mesure où ils se présentent pour être reconnus, les spectres dont nous parlons ici établissent un rapport visuel qui entre en contradiction avec le modèle proposé par Derrida dans *Spectres de Marx* (op. cit.) : là où le philosophe parlait d'un « effet de visière », qui permettait au fantôme de nous regarder sans que nous puissions croiser son regard, les figures fantomatiques de notre corpus demandent à être vues. Ainsi parmi les figures qui font intrusion dans les rêves de Stella, une femme aperçue dans le miroir semble justement incapable de saisir la protagoniste : « An older woman, short and strong, dark aspect and thick hands. When she comes close she tries to clutch me but as her hands shut around my body there is no body. I see her bent over the terrified air » (GS, 46). Dans la description Stella continue de voir alors qu'elle n'apparaît pas dans le reflet – elle est là pour prêter son regard au revenant apparu dans le miroir, qui ne peut ni l'approcher ni la voir, et dont les efforts ne trouvent que le vide.

est longtemps resté caché. Les repères visuels (« tide marks ») et l'inventaire soigneusement inscrit, rationalisation visible et lisible de ce qui fut (« careful recording »), ne suscitent plus l'identification du sujet (« no longer recognise »). Ils sont impuissants à prévenir la destruction et la disparition de ce qu'il concevait comme siège de son intimité (« a demolished house »). Loin de signaler la seule perte de ce qu'il concevait comme son identité, cependant, les marques visuelles qui s'inscrivent ici manifestent au contraire le travail persistant d'une étrangeté et d'une impropriété à l'œuvre dans l'intimité même de son expérience. L'écriture est la sienne, mais signale la main d'un autre – la syntaxe souligne ici le paradoxe d'une altérité qui traverse l'identité même, le sujet-relative étant déterminé par « I » (« What I wrote ») tandis que le prédicat le rend à l'anonymat de la non-personne (« another person »), et ôte au possessif son pouvoir de reconnaissance. Les souvenirs qui se re-présentent à Stella, dans un mélange de mots et d'images, le font malgré ses efforts pour les occulter et les taire (« the things I did not say, the things I put away »). Trop vivants, comme les corps qui reviennent alors qu'on ne les sollicite pas, ils remettent en cause le partage ontologique qui sépare les impressions sensibles et leurs traces imaginaires, le présent de l'expérience et le passé : refusant de se plier à la hiérarchisation et à l'organisation de la mémoire consciente, ils s'imposent, dans leur retour, comme s'ils étaient là pour la première fois, et perturbent la linéarité d'une existence qui connaît et reconnaît l'usure (« well-worn ») et la disparition. Pour finir, l'insistance de ce qui s'entête ainsi à réapparaître, à faire retour, laisse deviner que le travail déterminant de la mémoire n'est pas de son ressort, et se fait selon des modalités qui le troublent et dérangent son discours : cela parle là où elle s'est tue, cela rend son écriture méconnaissable, et cela fait perdre à son discours toute cohérence (ce qui revient ne peut pas être nouveau). En dernière instance, cela ne se laisse pas noter ou inscrire par le sujet : c'est Stella qui est « marquée » par ce qui lui revient contre son gré.

Parce qu'elle implique la réapparition butée de ce qu'on aurait préféré dissimuler à soi-même et aux autres, la mémoire fait du retour du refoulé un moment fondamental dans l'élaboration d'une identité problématique, tant dans sa structure personnelle et intime, que collective et historique : lorsque les souvenirs de Stella sont comparés au signe distinctif imposé à son père sous le régime nazi, nous voyons que c'est bien notre mémoire qui est engagée autant que celle de la protagoniste. Loin de pouvoir envisager la reconnaissance comme facteur d'unification tautologique, l'économie visuelle du sujet repose sur une dialectique constante de dissimulation et d'apparitions intempestives. L'ego conscient laisse sa place au sujet psychanalytique, Winterson nous renvoyant ici à une autre révolution théorique, et à une autre figure majeure de la dialectique entre visible et invisible ouverte au tournant du XX^e siècle :

l'inconscient est cette part du sujet qui, cachée, se manifeste selon une logique qui n'est pas celle de la veille, et qui se joue de la volonté individuelle. Le champ psychanalytique est particulièrement fécond en ce qu'il permet d'associer l'expérience conflictuelle d'une identité instable à un traitement particulier du voir et de sa place comme trope dans l'élaboration de la subjectivité. Le retour du regard est central ici, qui défait le caractère rassurant de la reconnaissance et lui confère au contraire une dimension inquiétante. C'est le cas lorsque le surgissement non désiré d'une vérité au plus proche du sujet suscite son assentiment mais aliène aussi cet intime à l'apparition dérangement, en lui prêtant toutes les caractéristiques de l'altérité – expérience de désappropriation ou d'impropriété visuelle que Freud désigne comme « inquiétante étrangeté »¹. C'est aussi le cas lorsque le retour d'un souvenir insupportable perturbe l'ordre temporel qui distingue passé, présent et avenir², et substitue l'instant de la re-connaissance à un moment origine occulté dans la mémoire, dans un effet de retard ou d'« après-coup »³. Ce lieu psychanalytique par excellence où voir commence avec le fait de revoir, où la recomposition imaginaire de l'événement précède l'expérience elle-même, où le voir n'est pas d'abord affaire de perception ou de cognition mais bien de reconnaissance déchirante, c'est la manifestation du traumatisme : un retour dans lequel le sujet est arraché à lui-même plutôt qu'ancré dans un point de vue stable et souverain.

La temporalité traumatique, par sa chronologie perturbée, dédoublée, implique un retour : elle nous renvoie à la mémoire comme dispositif visuel indiscipliné, dans lequel la

¹ Voir Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1919, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985).

² « The unconscious, it seems, will not let go of its hoard. The past comes with us and occasionally kidnaps the present, so that the distinctions we depend on for safety, for sanity, disappear. Past. Present. Future. When this happens we are no longer sure who we are, or perhaps we can no longer pretend to be sure who we are » (GS, 104).

³ Sigmund Freud évoque pour la première fois les aspects de la temporalité traumatique dans son exploration du cas Emma, deuxième chapitre sur la psychopathologie hystérique inclus dans *Esquisse d'une psychologie* (Toulouse, Érès, 2011. L'ouvrage fut composé en 1895-6, mais parut pour la première fois en français en 1956). Comme ce sera le cas avec « Unheimlich », le terme allemand permet d'établir une synthèse entre différentes caractéristiques, ce qui le rend difficilement traduisible. « Nachträglichkeit » désigne ainsi à la fois l'effet de retard ou d'« après-coup » selon lequel le traumatisme opère, et la façon dont le souvenir recompose les événements, de sorte que le moment traumatique originaire échappe irrémédiablement au sujet comme au discours. Pour une analyse de la notion, voir Jean Laplanche, *L'Après-coup. Problématiques VI* (Paris, PUF, 2006). Pour une étude de sa place et de son importance dans le champ psychanalytique, voir Helmut Thomä et Neil Cheshire, « Freud's *Nachträglichkeit* and Strachey's "deferred action": Trauma, Constructions and the Direction of Causality », *International Review of Psycho-Analysis*, vol. 18, n°3, 1991, p. 407-427, et Friedrich Wilhelm Eichkhoff, « On Nachträglichkeit: The Modernity of an Old Concept », *The International Journal of Psychoanalysis*, n° 87, 2006, p. 1453-1469. Le concept a donné lieu à de multiples emprunts et réutilisations dans différents champs des humanités : Hal Foster y a par exemple recours dans *The Return of the Real* (op. cit.) pour rendre compte de la chronologie non-linéaire de l'histoire de l'art. Pour une étude démontrant la pertinence de cet outil conceptuel dans le champ littéraire, voir Susana Onega et Jean-Michel Ganteau, éd., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction* (Amsterdam, Rodopi, 2011). Pour une lecture de *Time's Arrow* explorant spécifiquement la question du traumatisme, voir Adami, *Trauma Studies and Literature: Martin Amis's Time's Arrow as Trauma Fiction*, op. cit.

reconnaissance du motif précède l'événement lui-même, et semble ainsi le précipiter. L'apparition de ces familiarités étrangères, le retour du refoulé et l'impropriété qu'il manifeste au cœur même de l'intime constituent un point focal de notre corpus. Elles déterminent l'appréhension tant de *Time's Arrow* que de *Cloud Atlas*, dont le renversement narratif redouble dans le temps de la lecture les effets de reconnaissance, les déjà-vu dérangeants. En cela elles nous rappellent, à travers une expérience de lecture, l'occultation et la réapparition du refoulé qui caractérisent notre expérience personnelle et collective : comme le narrateur de *Time's Arrow*, nous répugnons à voir se représenter à nous les signes d'une histoire insupportable. Dans *Gut Symmetries* les personnages ont part à ces traumatismes collectifs, mais les effets d'après-coup n'occupent pas de fonction aussi structurante dans la narration : ils se jouent au cœur des personnages, dans l'intimité parfois inacceptable, toujours troublante, de leur mémoire. Le sujet ne se construit pas en paix avec lui-même, mais toujours dans le retour inquiétant ou conflictuel de visibilités dont il aurait préféré qu'elles restent cachées. Dans ce mouvement de retour, c'est bien le sujet qui est dessiné, inscrit, regardé : voyant visible, pris dans l'entrelacs de représentations imaginaires qui tout en esquissant ses contours impliquent de sa part une déprise, une capacité à se laisser saisir. De même que Stella se disait « marquée », en ce sens, par ses souvenirs, Alice nous confie : « Dreams do dream us, don't they? We are not the ones in control » (*GS*, 48). L'inversion nous invite à voir dans le rêve l'un de ces outils visuels dont l'impropriété nous regarde. Dispositif central au champ psychanalytique, il constitue un objet intermédial, séquence visuelle déployée derrière des paupières fermées, pré-linguistique et pré-consciente mais uniquement communicable comme récit¹. Par excellence intime, le rêve manifeste l'irruption de l'impropre, le retour de ce qui est caché dans le sujet. Objet imaginaire, il manifeste par sa visibilité problématique, par la reconnaissance troublante et l'inquiétante étrangeté qu'il suscite, la part que le voir joue dans l'élaboration d'un sujet indiscipliné.

IV. A. 1. a. Rêves et revenants

Véhicule privilégié de l'inquiétante étrangeté, des traces du refoulé et du traumatisme, le rêve permet un retour qui manifeste tout à la fois un trouble dans la perception visuelle et un conflit au cœur du sujet : dispositif de visibilité impropre, il se fait outil de reconnaissance aliénante à l'œuvre dans le récit. On l'a vu : dans *Time's Arrow* comme dans *Cloud Atlas* le renversement produit une temporalité visuelle où le souvenir semble précéder l'impression première, où voir c'est toujours d'emblée revoir, reconnaître le traumatisme. Dans le roman

¹ Pour un état de la recherche sur le rêve, dans une perspective inter-disciplinaire incluant les études littéraires, voir Marie Bonnot et Aude Leblond (éd.), *Les Contours du rêve* (Paris, Hermann, à paraître en 2016).

d'Amis en particulier, les quatre chapitres précédant l'arrivée du protagoniste à Auschwitz multiplient les signes « avant-coureurs », traces persistantes du conflit mondial de notre point de vue de lecteurs. Retours d'un passé refoulé par le protagoniste, ils précèdent pour le narrateur l'événement traumatique lui-même : l'origine du trauma est placée sous rature. Dans ce contexte les cauchemars récurrents du personnage occupent une place privilégiée. Parce qu'ils recèlent le rebut de sa conscience divisée, parce qu'ils s'associent en marge de la narration à d'autres détails visuels apparemment marginaux du récit, parce que leur apparition récurrente les caractérise comme visibilités revenantes, les cauchemars de Tod font surgir un refoulé qui interpelle le sujet, et réclame d'être reconnu alors que la scène originale qui l'a produit nous reste pour le moment dissimulée.

La première évocation du rêve traumatique se fait dans un contexte où le narrateur vient de souligner l'inquiétante étrangeté qui préside à l'ordre dans lequel il se trouve plongé : « Watch. We're getting younger. We are. [...] Everything is familiar but not at all reassuring. Far from it » (*TA*, 16). Parmi les éléments constitutifs de cette familiarité altérée, déplacée et angoissante, le cauchemar figure en bonne place : « [The other people are] lucky. I bet they don't have the dream we have » (*TA*, 16). Bien qu'il soit mentionné ici pour la première fois, le rêve est déjà repéré, comme l'indique le fléchage par le déterminant défini. Son contenu se détache de toute narration pour se réduire à des indications visuelles troublantes. La figure centrale qui y apparaît semble relever d'une visibilité schématique, tout en noir et blanc, également familière et désignée par le défini : « The figure in the white coat and the black boots » (*TA*, 16). Pour autant ces indications de détail ne rompent pas l'anonymat de l'homme, et la phrase suivante offre une comparaison qui nous rappelle à l'étrangeté du rêve et de sa visibilité : « In his wake, a blizzard of wind and sleet, like a storm of human souls » (*TA*, 16) Là où le contraste entre blanc et noir semblait désigner les contours nets de la silhouette, le déchaînement d'une tempête de grêle brouille l'apparence de la figure, perdue en blanc sur un fond blanc. L'indication même du « sillage » pose également problème alors que nous prenons justement la mesure du décalage temporel que vit le narrateur, et avec lequel il va nous falloir composer. L'injonction initiale qui nous était adressée plus haut, « watch », apparaît après coup dans toute son ironie : nous avons beau regarder, les indications visuelles qui nous sont livrées ici ne font que pointer l'absence d'une scène qui nous parvient par bribes et fragments, filtrée par la psyché traumatisée de Tod. Réapparaissant à différents endroits du récit, le cauchemar nous présente peu ou prou les mêmes images. Plus tard, alors que narrateur et lecteur se trouvent plus aguerris dans leur appréhension du récit, la temporalité traumatique signale le caractère inévitable du retour. Le rêve dès lors se présente comme fatalité pour le

personnage :

I have to be ready for when tod makes his lunge for the lightswitch. And then in darkness with a shout that gives a fierce twist to his jaw – we're in it. The enormous figure in the white coat, his black boots straddling many acres. Somewhere down there, between his legs, the queue of souls. I wish I had power, just power enough to avert my eyes. Please, don't show me the babies ... Where does the dream come from? He hasn't done it yet. So the dream must be about what Tod will eventually do. (TA, 48)

La réapparition et la reconnaissance de ce que le rêve présente ne renvoie pas seulement aux occurrences qui le précèdent dans les quarante-huit premières pages du roman. L'absence d'origine, signalée par la question sans réponse, conduit le narrateur à envisager les conséquences de la récurrence telle qu'elle se vit dans sa temporalité inversée : si le cauchemar revient, c'est que la scène qui l'a produit est encore à venir. La reconnaissance rejoint ici le travail paradoxal du souvenir dans le traumatisme, jamais perçu que dans son itération.

Ainsi le rêve n'est pas seulement dépôt de mémoire : en allant sur les traces de ce qui l'a suscité, la narration nous dit son efficace performative. Perçues et décrites par le narrateur mal fichu dans le temps, les images retrouvent leur pouvoir interpellatif : leur récurrence ne nous livre pas seulement les clefs d'une énigme, mais produit en dernière instance la réalité qu'elles ont représentée jusqu'ici. Sur le chemin de New York, le narrateur s'interroge : « maybe these are the things we're heading towards: the white coat and the black boots [...] the sleet of souls » (TA, 72). Le doute n'est plus véritablement permis pour le lecteur, pour qui les indications d'un « retour » vers l'Europe se multiplient. Déjà les images ne sont plus de l'ordre du rêve : si elles correspondent encore à des représentations imaginaires, c'est en tant qu'hypothèses très aisément envisageables dans le cadre de l'Europe des années 40. Lorsque quelques dizaines de pages plus loin le personnage revêt la blouse blanche et les bottes noires qui composent son uniforme à Auschwitz, nous ne reconnaissons que trop bien l'étranger qui hantait ses cauchemars : « I was one. [...] Beyond the southern boundary of the Lager, in a roofless barn, I slipped out of our coarse travelling clothes and emotionally donned the black boots, the white coat, [...] the pistol » (TA, 124). Le caractère inacceptable du lien qui s'établit ainsi, et face auquel nous sommes partagés entre plaisir de voir une intuition confirmée et horreur de ce qu'elle signifie, nous renvoie rétrospectivement à l'expérience que constituait le cauchemar, entre identification et alinéation, proximité et répugnance : dans sa blouse, le sujet était son propre fantôme, l'instance visuelle imaginaire qui, faisant retour, portait le conflit au cœur de son existence d'être voyant et visible.

Dans *Cloud Atlas* le rêve entretient également un rapport particulier à la narration et à la

chronologie qu'elle met en place, précisément lorsqu'il se fait « impropre », et pointant l'absence de frontière nette entre les différents protagonistes fait surgir chez l'un d'eux des images ou souvenirs que nous reconnaissons comme ceux d'un autre. Le renversement du sens du récit, au milieu du roman, prête à cet égard au rêve des valeurs contradictoires. Il est parfois simplement prémonitoire dans la première moitié, lorsque son étrangeté réside dans l'interpolation de deux narrations, et dans l'anticipation de l'imaginaire sur un univers fictionnel futur. Ainsi Ayrs fait le récit d'un cauchemar dans lequel lui est apparu le monde que nous reconnâtrons quelque cent pages plus loin comme celui de Sonmi : « 'I dreamt of a nightmarish café, brilliantly lit, but underground, with no way out. I'd been dead a long, long time. The waitresses all had the same face. The food was soap, the only drink was cups of lather » (CA, 80). Voir pour la première fois le cadre de vie de la clone, ce sera reconnaître confusément les fragments d'un cauchemar auquel nous n'aurons pas nécessairement prêté grande attention, puisqu'il ne trouvait aucune fonction spécifique dans la narration. Dans sa façon de nous convoquer après-coup, le rêve nous suggère que le récit se loge, tout autant que dans la ligne narrative, dans ces images marginales que nous pourrions bien avoir ignorées. C'est dans le rebut de la conscience, dans le retour incertain d'une indication visuelle vague et hors de propos, que nous sommes susceptibles de voir ce qui est en jeu dans le récit : pour autant que nous sachions le reconnaître. Dans la culture des Valleysmen les rêves ont une fonction prémonitoire instituée : nous avons mentionné plus tôt le rituel initiatique que constitue « Dreamin' Night », et la conversion des rêves en prophéties que chaque adolescent se doit de conserver afin de permettre leur accomplissement le temps venu. Les rêves figurent bien à ce titre comme des objets impropres : occasionnant un travail de traduction constant entre mots et images, ils mettent bien en jeu une pratique intempestive du regard. Fondée sur l'anticipation de situations ainsi préfigurées, et dont il lui faudra discerner la (première) manifestation concrète, la vie adulte de Zachry a pour moteur crucial ce sentiment de reconnaissance paradoxale, de familiarité dans l'étrange et de retour dans la nouveauté, qu'est le déjà vu. Cependant la section « Sloosha's Crossin' » inversant l'ordre de narration, le rêve prémonitoire de Zachry est amené à produire dans la suite du roman un effet de disjonction, entre la familiarité d'une scène déjà vue par le lecteur et la proximité impossible, pour le personnage, de souvenirs et prophéties revenus du futur. L'une des prophéties du jeune Valleyman lui interdit de trancher la gorge de son ennemi endormi¹. Lorsque la situation se présente, le personnage

¹ Le geste est préfiguré, dans le rêve qui inspira la prophétie, par une image insupportable – celle d'un bébé né très prématurément, alors qu'il n'a pas encore de visage : « I was holdin' my freakbirht babbitt boy in Jayjo's room. He was kickin'n' wrigglyin' like he'd done that day. *Quick, Zachry, said the man, cut your babbitt a mouth so he can breathe!* I'd got my blade in my hand so I carved my boy a smily slit, like cuttin' cheese it was. Words frothed out, *Why'd you kill me, Pa?* » (CA, 257) Dans la situation insoutenable d'un parent face à la finitude de son enfant inverse, l'impuissance devient responsabilité, culpabilité : avoir conçu le bébé, c'est aussi

établit bien le lien visuel avec son rêve ; mais animé d'un inextinguible désir de vengeance après le dernier raid des Konas il choisit de lui désobéir :

A vein pulsed in his Adam's apple what was left white b'tween two lizardy tattoos. *You found me, yay, so slit me*, whipsed that throat. *Blade me*. My second augurin', you'll be mem'ryin', an', yay, so was I. *En 'my's sleepin', let his throat be not slit*. I knowed why I shudn't kill this Kona. It'd not give the Valleys back to the Valleymen. It'd stony my cussed soul. If I'd been rebirthed a Kona in this life he could be me an' I'd be killin' myself. If Adam'd been, say, adopted an' made Kona, this'd be my brother I was killin'. Old Georgie *wanted* me to kill him. Weren't these reasons 'nuff jus' to leave him be an' hushly creep away? *Nay*, I answered my en'my, an' I stroked my blade thru his throat. Magicky ruby welled'n'pumped an' frothed on the fleece an' puddled on the stone floor. I knowed I'd be payin' for it by'n'by but, like I said a while back, in our busted world the right thing ain't always possible. (CA, 316)

L'apparition du sang nous renvoie à celui que versa le père de Zachry, assassiné par les Konas dans la scène traumatique qui ouvrait la section¹. Ce retour, et le retour de la prémonition semblent clore un cycle, d'autant que le protagoniste, contraint à l'exil, semble bien payer la dette qu'il sait contracter en violant ainsi la loi du rêve. Pourtant, à la faveur d'un détail visuel, le lecteur se trouve confronté à une scène similaire, à cent cinquante pages et quatre univers spatio-temporels de distance. Quittant le château de Zedelghem Frobisher s'introduit dans la chambre d'Ayrs pour lui dérober une arme : « A blue vein throbbed over Ayrs's Adam's apple and I fought off an unaccountably strong urge to open it up with my penknife. Most uncanny. Not quite *déjà vu*, more *jamais vu* » (CA, 476). La veine et sa proximité avec la pomme d'Adam se font à nouveau signe de vulnérabilité obscène : derrière cette gorge offerte se profilent deux gorges ouvertes, le battement du sang, détail (disproportionné) dont le retour dément le caractère quasi imperceptible, suggérant dans son mouvement la fragilité des vaisseaux et de l'enveloppe qui le contiennent². Le jeu de mots qui convertit le « déjà vu » en « jamais vu » nous rappelle le paradoxe temporel produit ici par la prophétie. Le rêve n'était pas celui de Frobisher, mais d'un personnage qui n'arrivera que plusieurs siècles plus tard, et dont la désobéissance est ainsi mise sous rature : la prophétie aura toujours déjà été respectée par Frobisher, qui résiste au désir de tuer Ayrs. La persistance de situations qui, similaires mais opposées, se superposent en une

nécessairement l'exposer à la mort. L'interprétation fournie par l'abbesse est : « *Enemy's sleeping, let his throat be not slit* » (CA, 258)

¹ Le caractère obscène du sang versé se manifeste dans le retour du motif visuel, et en particulier de sa couleur : ainsi Zachry nous confie : « Nothin' so ruby as Pa's ribbonin' blood I ever seen » (CA, 251), impression à laquelle nous sommes renvoyés quand Napier repense à la tentative d'assassinat de Margo Roker, et à cette fois explicitement recours à la notion d'obscénité : « the senseless head of Margo Roker. Her blood on the bedsheets – obscenely scarlet and wet. » (CA, 430).

² Plus tard, dans un contexte où le danger d'égoisement ne se présente pas, le retour du détail visuel nous indique l'intention criminelle d'un personnage : ainsi Adam, très affaibli par la maladie, nous indique : « A glass touched my lips & Goose's hand cradled my head. I tried to thank him. The potion tasted of bilgewater & almond. Goose raised my head, & stroked my Adam's apple until I swallowed the liquid » (CA, 522). Ici l'apparition de la pomme d'Adam, combinée au goût d'amande amère que le lecteur associe à l'arsenic, nous laisse voir que Goose n'agit pas ici en qualité de médecin mais bien comme empoisonneur.

tension irrésolue, est bien soulignée par la juxtaposition des deux expressions. C'est dans cette proximité des contraires que nous percevons dans « jamais vu » un paradoxe chronologique, la nécessité d'un participe passé associé à l'impossibilité de l'adverbe négatif. L'ensemble, qui se dit dans le détour d'un emprunt au français, une expression ni tout à fait étrangère ni tout à fait maternelle, produit bien « l'inquiétante étrangeté » théorisée par Freud quelques années avant que ne s'ouvre le récit de Frobisher, et qui apparaît ici dans sa traduction anglaise – « uncanny ».

Gut Symmetries traite également le rêve comme un outil d'altération, dans lequel le corps, dans son impropriété visuelle, a son rôle à jouer : parce que les frontières censées le démarquer des autres et garantir son intégrité d'organisme se font poreuses, et parce que son expérience rapproche voire confond les modalités sensorielles plutôt qu'elle ne contribue à les organiser en un sensorium discipliné, où chacune aurait sa place propre. L'inquiétante étrangeté préside bien à la logique d'un rêve narré par Stella, qui défait les lieux familiers du corps en faisant apparaître en surface ce qui doit normalement rester à l'intérieur, dissimulé par des épaisseurs de peau.

Dream. Dream myself into what I might be, out of what I have become. In the dream there is a tall mirror hinged into a case. The woman in the mirror has an unknown face. There is a sadness about her but at the side of her body, a bright light, as though the skin will burst and something alive tumble out. When I put out my hand to touch the mirror it is warm and thin as a membrane of skin. (GS, 42)

L'usage de la particule, associée au verbe à l'impératif, concrétise dans la langue l'efficacité interpellative du rêve : une fois encore, ce dernier puise dans le pouvoir performatif de la langue et n'est plus un simple reflet ou émanation du sujet, mais désigne pour lui un devenir où identité et altérité se rencontrent. Le miroir ne confronte pas Stella à la surface froide du verre, ne promet pas l'émergence d'une image unifiée pour le sujet, catalysé selon un modèle psychanalytique bien repéré. Malgré le cadre qui semble délimiter nettement ses contours (« hinged into a case »), l'outil outrepassa sa fonction optique pour produire un mimétisme tactile, qui s'adresse au sujet d'abord en tant qu'il est touchant-touché : sous les doigts de la protagoniste sa surface est une peau tendue (« warm and thin »). À la faveur de cette impropriété sensorielle un entrelacs se dessine entre le sujet et un objet plus vivant qu'il ne devrait l'être : l'inquiétude que suscite, inattendue, sa nature organique, constitue un écho au sentiment éveillé par l'image. Le reflet devient, par excellence, la manifestation visuelle de l'inquiétante étrangeté¹ : si la femme est attendue et déterminée par l'article défini, son visage, siège même de sa visibilité dans le miroir, est anonyme, autre. L'indéfini et le préfixe privatif du participe, « unknown », signalent l'inconciliable conjonction du même et de l'autre, et soulignent l'étrangeté de la structure

¹ Dans « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, l'incapacité passagère à se reconnaître dans un miroir constituait l'un des exemples cités par Freud pour définir le sentiment d'inquiétante étrangeté.

syntactique, qui fait de l'étrangeté du visage une caractéristique apparemment essentielle (« I didn't know the woman's face » laisserait attendre un effort de rapprochement, la possibilité d'un passage de l'inconnu vers le familier). L'hésitation passagère du sujet, incapable un instant de se reconnaître dans le miroir, était l'un des exemples fournis par Freud dans l'essai où il théorise « das Unheimliche ». Ici le dispositif spéculaire introduit dans l'appréhension de Stella par elle-même un détour désidentitaire : la lumière qui transparaît à travers la peau, et qui menace de la rompre, c'est aussi le diamant assimilé par son corps pendant la grossesse d'Uta, la mère et la fille se rencontrant et s'entrelaçant dans le contact touchant-touché sans être parfaitement identifiées l'une à l'autre. La déhiscence qui s'ouvre nécessairement, dans le rapport à l'irréductible altérité que présente le miroir, se dit de façon la plus claire dans l'ouverture imminente du corps, l'inversion obscène du dedans et du dehors, entre promesse et menace, accouchement (« something alive ») et déchirure (« burst »).

Offrant la relecture phénoménologique d'une scène clef dans l'histoire de la pensée du sujet, le rêve nous engage à repenser le rapport spéculaire du sujet à lui-même par le détour du lien à l'autre, et selon une logique qui défait l'exclusivité sensorielle du voir. Si elle pointe un enjeu éthique dans l'exercice du regard, plus qu'une simple angoisse d'aliénation, la présence de l'autre en moi-même se rappelle cependant à nous comme un danger et un rappel de notre fragilité : le retour de l'autre est toujours aussi celui de mon corps divisé, vulnérable. Ainsi l'attaque qui finira par emporter le père d'Alice, et le laisse un temps hémiplégique, apparaît comme le versant physique d'un cauchemar dans lequel il ne se reconnaît pas :

David! His other self did not turn round. He tried to follow David home, but the man was not himself, it was a lad, eleven or twelve, [...] David waited for the lad all day long, and saw him at last, returning, dejected, confused, with a cut over his eye. [...] The lad was in bed now, breathing steady, in, out, breathing through time.

In the night David had a stroke. In the morning he was paralysed on his right side. (GS, 153)

Quelques pages plus tôt Alice présentait son père comme un être perdu pour l'instant présent, toujours hanté par la mémoire ou l'anticipation d'autres temps, d'autres époques : « If my father had not been haunted by an imagined past, he would have been haunted by an imagined future » (GS, 151). Dans le rêve la hantise transparaît bien, qui présente au personnage un alter ego qu'il lui est impossible de véritablement retrouver. L'interpellation qui dysfonctionne, puis le trajet qui le rapproche, dédoublé, de chez lui (« tried to follow David home ») tout en l'en excluant (« was not himself »), culmine dans des apparitions où les yeux du garçon sont abîmés ou fermés. La faculté de voir, et la clarté qui l'accompagne sont explicitement écartées (« confused »), et laissent place à une expérience de la douleur qui se dit en partie dans une image impossible à bien

saisir, mais qui renvoie à nouveau à l'intériorité du corps : « breathing through time », c'est assimiler par les poumons les particules de moments et de personnes disparues, une image qui ressurgit à de multiples reprises dans la narration. Refusant au sujet le réconfort d'un corps visuellement unifié et départageant clairement l'intérieur et l'extérieur, le cauchemar associe la déchirure psychique du sujet et la scission physique qui sera la conséquence majeure de ce moment où son corps le trahit.

À travers notre corpus, des récits de rêves et de cauchemars mettent en scène des images qui, issues des parts cachées de psychés individuelles ou collectives, se re-présentent à et sollicitent notre reconnaissance. Dans nombre de cas, l'objet refoulé que ces images impropres font surgir, entre vision, audition, odorat et toucher, concerne la visibilité du corps dans ce qu'elle a de plus inquiétant ou insupportable : nous sommes rappelés à l'imperfection organique qui est la nôtre, et qui nous condamne d'emblée à disparaître. La dégradation et l'évanouissement du corps figurent ainsi comme des motifs centraux dans le travail de refoulement effectué à l'échelle individuelle et collective : la première chose que nous nous efforçons de ne pas voir, c'est que nos corps, d'être trop vivants, sont toujours en train de mourir. Cette « exposition à disparaître »¹, qui nous regarde tous depuis les marges où nous tâchons de la reléguer, constitue une dialectique complexe de présence et d'absence. Elle se déploie selon un double mouvement : d'un lieu à l'autre des textes, nous sommes confrontés à l'imminence visible de disparitions, mais nous assistons également au retour de ce qui a été occulté ou effacé. Les corps revenants, mourants et souffrants font alors preuve d'indiscipline visuelle : ils refusent de se prêter au partage entre ce qui est censé être visible et ce qui n'est pas censé l'être.

¹ Nous empruntons ici l'expression forgée par Didi-Huberman dans *Peuples exposés, peuples figurants*. Le critique applique cette catégorie au devenir politico-historique des peuples ; nous suggérons ici qu'elle est également pertinente pour penser l'expérience intime de l'incarnation et de la finitude.

IV. A. 1. b. Visibilités refoulées du corps : corps sales, corps débiles, corps malades, corps mourants

Parmi les images qui circulent dans *Cloud Atlas*, et sont ainsi amenées à faire retour dans notre expérience de lecture, l'une tient plus spécifiquement au corps et à la propriété, ou à l'impropriété, de son apparence : il s'agit d'une tache de naissance en forme de comète. On l'a dit plus haut : la comparaison avec l'objet astral souligne l'aspect visuel du motif, et indexe le lien cosmique qui associe tous les protagonistes à une forme de lumière qui est temps, histoire. Il nous faut revenir ici sur le caractère organique de ce motif, et sur le problème qu'il pose en tant que marque visible.

Lorsque Sonmi est priée de montrer à l'archiviste qui l'interroge sa tache de naissance, elle explique que ce défaut de fabrication lui a longtemps fait honte. Les fabricants n'ont pas, a priori, de tels signes distinctifs, ils sont « génétiquement éliminés » (« genomed out ») lors de leur conception : « My birthmark always caused me embarrassment when xposed. Ma-Leu-Da~108 called it 'Sonmi ~451's stain'. You can see it, Archivist, between my collar-bone and shoulder-blade: here » (CA, 204-5). Dans le discours malveillant de ses compagnes de travail, la simple « marque » se fait tache, signe d'une imperfection qui trahit la vocation même du clone en tant qu'être artificiellement produit en série. Le terme de « stain » assimile cette irrégularité visuelle à une trace de saleté ou d'impureté. Et de fait si la tache de naissance paraît ici assez inacceptable pour inspirer le dégoût et la honte, c'est parce qu'elle signale le propre de ce corps, ou sa singularité, comme un défaut. Sonmi, comme Yoona avant elle, est trop vivante pour les fonctions qui sont les siennes : trop désirante, trop curieuse, trop affectée par ce qu'elle observe. Désignée comme « tache » parce qu'elle lui est inacceptablement « propre », la comète manifeste le caractère paradoxal que revêt la visibilité du corps lorsqu'on essaie de la prendre pour critère de propriété. Le signe distinctif désigne le corps propre, et vivant, comme nécessairement imparfait et ainsi impropre – c'est en ce sens que l'on peut interpréter les efforts déployés par la société corporatiste pour faire disparaître des physionomies uniformes des « consommateurs » toute trace de vie, d'inscription dans le temps. La tache de naissance incarne l'(im)propriété du corps dans la mesure où elle annonce, en soulignant le caractère unique de l'expérience dans un corps et un moment donné, le nécessaire effondrement de ce corps. Dans l'économie du roman au reste, le caractère « propre » de la marque visuelle est bien écarté au profit d'une visible impropriété organique : la tache circule pour mieux unir, mystérieusement, les personnages sur le corps desquels nous la reconnaissons. Au-delà de son caractère lumineux, sa forme de comète nous laisse attendre son retour, et ses détours par les aspects les moins attirants du corps humain –

on pense à son équivalent grotesque sur la peau de Cavendish, « Timbo's Turd ».

Par la façon dont elle convoque les aspects les moins acceptables de notre existence d'êtres mortels, la fiction nous engage à constater l'impropriété visuelle du corps, qui d'être vivant est nécessairement propre – nul ne peut échapper à son enveloppe charnelle –, mais aussi imparfait, sale, indécemment... jusqu'au moment où, passé le seuil de la mort, il achève de devenir tout à fait impropre. Les traces de cette impropriété, faisant retour dans nos romans, marquent l'incapacité du corps à se plier à une véritable discipline visuelle : trop présents, trop absents, répugnants ou souffrants, ce sont ainsi les corps des personnages qui fournissent parfois au lecteur des outils de visibilité contre-disciplinaire, et impertinente. Or dans nombre de cas, l'irruption de ces visibilités refoulées du corps que sont la saleté, la maladie et la mort porte la question de l'impropriété dans le champ artistique. Certaines de ces figures du corps ne trouvent pas leur place dans un champ esthétique qui se concevrait comme recherche du beau ; pourtant certaines sont associées à des genres ou tonalités artistiques, en particulier visuels : le récit de fiction qui choisit de nous faire voir le corps dans ce qu'il peut avoir de répugnant entretient des liens étroits avec la vanité et le grotesque tels qu'ils apparaissent, par exemple, dans la peinture ou les arts vivants.

Saleté et impureté : des corps pas propres

Parmi les cauchemars de Tod rapportés par le narrateur de *Time's Arrow*, l'un présente le personnage accroupi, occupé à déféquer des ossements humains (« He dreams he is shitting human bones », *TA*, 116). Plus immédiatement insupportable/insoutenable que l'image menaçante de la silhouette en blouse blanche, ce rêve traumatique rappelle au lecteur, selon une association souvent pointée au cours du récit, la conséquence la plus visible de la narration mal fichue dans le temps. Là où nous nous efforçons d'oublier le devenir de toute matière organique, ou de le reléguer en marges d'un champ de vision purifié et nettoyé, le narrateur nous rappelle que dans l'univers qui est le sien tout provient de l'ordure. L'objet du trauma est une visibilité abjecte¹,

¹ Pour une conceptualisation de l'abjection voir Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection* (Paris, Seuil, 1980). Nous n'aurons ni le temps ni l'espace de le faire ici, mais il serait intéressant d'envisager par le prisme de cet essai la façon dont *Time's Arrow*, en renversant la temporalité de l'expérience phénoménologique, met en évidence le fonctionnement paradoxal des pratiques de subjectivation telles qu'elles peuvent se penser dans l'entrelacs entre le corps et le monde visible dont il participe. En inventant des conditions d'existence radicalement différentes des nôtres, la narration nous amènerait ainsi, en particulier, à envisager l'abjection – expérience à travers laquelle le sujet s'élabore de façon tensionnelle, dans un vomissement qui est rejet tout à la fois de lui-même et de l'objet répugnant de son désir. Ce processus de définition négative, dans lequel les frontières entre le sujet et l'autre sont franchies, et les lois et règles de convenances transgressées, constituerait une figure particulière, renversée, du chiasme envisagé par Merleau-Ponty. Ce serait en ce sens un contrepoint abject à l'entrelacs que le roman d'Amis recherche pour son lecteur, pour mieux éviter que la lecture puisse produire la moindre forme de consensus.

qu'il faut pouvoir expulser pour espérer garantir l'intégrité du corps et de l'esprit. Mais dans la temporalité abjecte dans laquelle le récit se déploie, l'ordure est source de tout, et les excréments à l'origine de toute substance organique. C'est ainsi que le narrateur réinterprète les jurons de Tod en invoquant la fange comme une nouvelle divinité : profane et sacré se confondent – « When he swears, Odilo invokes human ordure, from which, as we now know, all human good eventually emanates » (*TA*, 123). Loin de faire le simple constat de ce corollaire déplaisant à la narration inversée, et de le tenir ensuite pour acquis, le récit s'ingénie à nous replacer sans cesse face au corps dans son "impropreté" : l'inacceptable visibilité de matières organiques en décomposition constitue l'un de ses ressorts privilégiés. La première occurrence des verbes « manger » et « déféquer » se fait entre guillemets : ce sont là certains des processus dont le narrateur indique qu'ils suscitent pour lui une certaine hésitation (« words denoting motion or process, which always have me reaching for my inverted commas ('give', 'fall', 'eat', 'defecate' », *TA*, 17). Si cette première apparition semble laisser les notions en suspens, et ne désigner ainsi qu'abstraitemment les enjeux de leur inversion, il apparaît très vite que cette prudence n'a nullement pour but de préserver le lecteur. La réticence du narrateur est oubliée deux pages plus loin, lorsque ces activités quotidiennes du personnage nous sont décrites en détail. Les guillemets n'étaient pas là pour mettre les verbes entre parenthèses : rétrospectivement ils nous apparaissent comme une forme de mise en scène, une avant-première de la dramatisation minutieuse qui suit :

I lower my pants and make with the magic handle. Suddenly it's all there, complete with toilet paper, which you use and then deftly wind back on to the roll. Later, you pull up your pants and wait for the pain to go away. The pain, perhaps, of the whole transaction, the whole dependency. No wonder we cry when we do it. Quick glance down at the clear water in the bowl. I don't know, but it seems to me like a hell of a way to live [...] Eating is unattractive too. First I stack the clean plates in the dishwater [...] So far so good: then you select a soiled dish, collect some scraps from the garbage, and settle down for a short wait. Various items get gulped into my mouth, and after a skilful massage with tongue and teeth I transfer them to the plate for additional sculpture with knife and fork. (*TA*, 18-19)

L'ironie vis-à-vis du lecteur, contraint de regarder ce à quoi il espérait échapper, est d'autant plus forte que le jeu des pronoms passe de la première personne à une deuxième personne gnomique (« I lower [...] you use »), puis à un « nous » qui désigne la dyade Tod/narrateur mais s'étend potentiellement à l'espèce entière, ce qui l'associe irrémédiablement, et de façon incontestable, à ces pénibles « transactions ». De la consommation, renversée en vomissement intérieur, à la défécation, l'abjection produite par le passage est pensée en termes visuels : elle nous livre un spectacle « peu attirant », et les pleurs qu'elle suscite brouillent la vue. Dans ce contexte l'eau « claire » de la cuvette, nettoyée après l'humiliation du personnage, ou encore le travail de « sculpture » que constituent les dernières retouches apportées à la nourriture régurgitée sur une

assiette, produisent par leur référence à une certaine esthétique visuelle un fort contraste avec l'abjection du corps et de ses besoins. Renversant le partage de ce que l'on peut ou ne peut pas montrer, la narration nous rappelle à nos conventions d'invisibilité pour mieux les violer. Ainsi le narrateur nous indique plus tard que les toilettes sont par excellence un lieu où l'on peut se soustraire au regard des autres, et à la visibilité – « You can find it, invisibility, for a while, in a crowd or behind the closed door of the bathroom (where, during that heavy transaction, by common consent, everybody is invisible) » (*TA*, 71). Il nous a pourtant bien prouvé que son récit ne se pliera pas à ces règles élémentaires de la bienséance, au refoulement visuel du corps abject.

Violation consciente d'une convention visuelle, le surgissement de la merde est violence faite au personnage et au lecteur. Il est rappel sans concession d'une vie faite de souffrance et de dégradation physique. De la guerre du Vietnam, désignée par la simple expression « the shit »¹, à la première scène au miroir dans laquelle le narrateur compare son image à celle d'une bouse de vache², les excréments orchestrent une interpellation violente de la condition humaine : contempler son propre visage ou se soumettre à l'œil de l'histoire, c'est toujours se confronter à l'informe qui fait le fond de notre existence. La fonction interpellative des excréments, refoulé qui fait retour et plonge le sujet dans l'abjection, coïncide chez le protagoniste avec l'émergence de son secret. Le narrateur nous le dit assez vite : la révélation promise par la narration, retour que la chronologie inversée transforme en destin pour le personnage aura à voir avec l'ordre – « Already I know this. I know that it is to do with trash and shit, and that it is wrong in time » (*TA*, 72-3). Dans le trajet du protagoniste vers lui-même, le retour de son identité refoulée associe une langue maternelle, dissimulée dès la fin de la guerre, à la constitution abjecte du sujet face à ses excréments. D'abord pressenti comme une profération empêchée, coincée dans la gorge du personnage (« The other language, stoppered in Hamilton's throat: it is climbing to the surface. It twitches inside him... », *TA*, 117), l'allemand finit par prendre la place qui sera la sienne à Auschwitz, et demeurera jusqu'au désapprentissage final de la langue par le personnage. Refoulée, la langue n'est plus le lieu privilégié du symbolique ou de la loi : lorsqu'elle nous engage à penser le sujet, c'est à nouveau par le biais de l'informe :

It's a funny language, German [...] It sounds pushy, beginning every sentence with a verb like that. And take the first person singular: *Ich*. 'Ich'. Not a masterpiece of reassurance, is it? *I* sounds nobly erect. *Je* has a certain strength and intimacy. *Eo's* okay. *Yo* I can really relate to. *Yo!* But *Ich*? It's like the sound a child makes when it confronts its own ... Perhaps that's part of the point. No doubt all will come clear as soon as my German gets better. (*TA*, 134)

¹ « Maybe Tod is considering Vietnam. Vietnam might do him good. The gibbering hippies and spaced-out fatsoes who go there, they come back looking all clean and sane and fine, after a spell in the war, in the Nam, in what they call *the shit* » (*TA*, 68).

² Voir notre analyse de cette scène au miroir et de la réflexion du narrateur : « We really *do* look like shit. Like a cowpat in fact » (*TA*, 18) au chap. 2, « Miroirs à facettes : un sujet non unifié ».

C'est l'ordure, à nouveau, qui nous regarde ici, l'affirmation de l'unité verbale et phénoménologique laissant place à une onomatopée qui signale l'abjection. Arraché à la noblesse et la maturité imaginées de la première personne anglaise, et au rêve phallique qu'il inspirait par son aspect visuel, nous sommes rendus à la régression d'un enfant occupé à contempler ses matières fécales. La langue dans laquelle se dira le secret du personnage ne permet pas de produire un sujet enfin authentique, rendu à son identité supposée originale : la reconnaissance n'offre aucune garantie, mais présente au sujet la menace d'une défiguration à laquelle il lui est impossible d'échapper, interpellé qu'il est par l'informe.

L'efficace de cette interpellation scatologique achève de se présenter dans sa dimension insupportable lorsque le personnage prend son poste de médecin à Auschwitz. Destination logique d'une narration où tout est ramené à l'ordure originelle, le camp est décrit comme un univers coprocentrique – le narrateur, reprenant en cela une appellation historique, le désigne comme « anus mundi »¹. Dès l'arrivée du protagoniste la merde est omniprésente ; le rebut ne se laisse plus refouler mais s'impose partout, avec une violence qui arrache le spectateur à lui-même :

In the washroom another deracinating spectacle : marks and pfennigs – good tender – stuck to the wall with human ordure. [...] What is the meaning of this ? Ordure, ordure everywhere. [...] Outside : everywhere. This stuff, this human stuff, at normal times (and in civilized locales) tastefully confined to the tubes and runnels, subterranean, unseen – this stuff had burst its banks, surging outward and upward on to the floor, the walls, the very ceiling of life. (TA, 125)

Dans cette exposition au grand jour de ce qui aurait dû rester caché, les latrines sont le théâtre de passages insupportables à lire – c'est ainsi que nous assistons, avec le narrateur, au meurtre d'un juif noyé dans les excréments :

The Auschwitz universe, it has to be allowed, was fiercely coprocentric. It was *made* of shit. In the early months I still had my natural aversion to overcome, before I understood the fundamental strangeness of the process of fruition. Enlightenment was urged on me the day I saw the old Jew float to the surface of the deep latrine, how he splashed and struggled into life, and was hoisted out by the jubilant guards, his clothes cleansed by the mire. (TA, 132)

¹ « In the officers' club, when we are drinking [...], and where shit is constantly mentioned and invoked, we sometimes refer to Auschwitz as Anus Mundi. And I can think of no finer tribute than that » (TA, 132-3). L'expression, couramment utilisée, est mentionnée dans le journal de Johann Paul Kremer, SS-Obersturmführer, le 5 septembre 1942 : « Le matin j'ai assisté à une action spéciale de déportés en provenance du camp de femmes (des musulmans) ; la plus terrible des horreurs. Le sergent Thilo (médecin de troupe) avait raison quand il me disait que c'est l'anus mundi ». Thilo, mentionné par Johann Paul Kremer, est cité dans *Time's Arrow*, page 136, comme un membre important du personnel médical du camp. Le Journal Kremer fait l'objet d'une étude approfondie dans Maxime Steinberg, *Les yeux du témoin et le regard du borgne : L'histoire face au révisionnisme* (Paris, Éditions du Cerf, 1990) ; l'expression « anus mundi » est examinée en particulier dans le deuxième chapitre, « Les yeux de l'horreur ». Voir également Wieslaw Kielar, *Anus Mundi, Cinq Ans à Auschwitz* (Paris, Laffont, 1980).

Là où le narrateur, tout à sa satisfaction démiurgique, entreprend de dompter sa répugnance, notre incapacité à apprivoiser ces images, et la répulsion qu'elles nous inspirent, entretiennent en nous le dissensus qui va de pair avec le souvenir d'une histoire traumatique. La visibilité omniprésente de l'ordre engage ici une démarche réflexive, le roman interrogeant dans ses enjeux esthétiques et affectifs le regard du spectateur. Le problème de la saleté soulève un problème esthétique en ce qu'il évoque par contraste, chez le narrateur, l'horreur symétrique de l'eugénisme, et d'impératifs « esthétiques » formulés en termes de pureté et de beauté. Professant sa détestation de tout ce qui est sale¹, le narrateur confond propreté et innocence – ainsi le bain qui précède son embarquement pour l'Europe, et qui double par son caractère rituel son dernier baptême, le laisse pur, « lavé » de toute culpabilité, alors même qu'il redevient criminel contre l'humanité : « We even had our own bathroom, in whose tub we wallowed for well over an hour. Clean breast. Clean hands. Our name has changed once more. [...] Odilo Unverdorben » (*TA*, 121). L'admiration qu'il éprouve face à l'apparence impeccable de l'« Ange de la mort », ou la validation que représente pour lui la beauté des soldats aryens – « uniformed human units [...] How handsome men are. I mean their shoulders, their tremendous necks » (*TA*, 127) – suscitent également la défiance du lecteur, qu'un ordre visuellement satisfaisant ne doit pas suffire à apaiser.

En dernière instance, la valeur de l'expérience visuelle semble résider dans l'affect qu'elle suscite : face à l'insupportable, notre responsabilité de spectateurs consiste à ne pas perdre, dans la recherche d'une posture plus confortable, cet investissement émotionnel exigeant, qui convoque tous les sens dans l'appréhension de ce qui resurgit devant nous. Le narrateur est bien saisi par l'horreur – là où Odilo a perdu toute faculté affective, il éprouve et sait communiquer la répulsion qui est la sienne face à l'insoutenable. À propos de la violence qui est le remède commun à la douleur et à la mort, il nous confie :

I can find nothing in me that assents to its ugliness. [...] A child's breathless wailing calmed by the firm slap of the father's hand, a dead ant revived by the careless press of a passing sole, a wounded finger healed and sealed by the knife's blade : anything like that made(?) me flinch and veer. But the body I live and move in, Tod's body, feels nothing. (*TA*, 34)

La capacité à être touché dans sa chair par le spectacle de la souffrance, au point que l'on frémit (« flinch ») et que l'on est tenté de se détourner (« veer ») pour ne plus y être exposé : tel est l'élément essentiel de l'expérience de la vision, qui est avant tout expérience empathique. Le sens esthétique n'a de valeur que dans la mesure où il sait rendre une forme de sensibilité corporelle à celui qui n'a en fait pas de corps. Une esthétique désincarnée, abstraite ou qui rechercherait la

¹ Nous lisons plus haut : « I'm at one with John on this. We do abhor dust and dirt, and stains on the bathtub, and any kind of filth » (*TA*, 95).

conciliation plutôt que conflit des sensations risque d'oublier toute émotion humaine, et de passer pour finir à côté du scandale. C'est ce que nous constatons lorsque le narrateur tâche d'appriivoiser le spectacle du camp, d'occulter le déchirement qu'il provoquait au départ. C'est également l'effet que produit sa réaction aux massacres perpétrés « après » Auschwitz, et dont il déplore l'esthétique déplaisante sans plus être véritablement affecté par elle, assuré qu'il est du bien fondé de son travail : « I completed a five-month tour of duty in the East with a Waffen SS unit [...] aesthetically catastrophic stuff too, of course » (*TA*, 148). Revenant sans cesse à sa réticence face à la laideur et la saleté, le narrateur s'empêche de faire de l'esthétique un véritable critère de valeur. Lorsqu'il met tout affect en suspens au profit de sa mission démiurgique, il semble soumettre l'ensemble de l'expérience visuelle à des critères esthétiques, eux-mêmes simplifiés au point de ne plus désigner que ce qui est plaisant à l'œil¹. En ignorant pour finir la puissance discordante de l'expérience visuelle, il réduit l'expérience esthétique à un assentiment superficiel et passif face à la beauté d'un objet : il oublie ainsi ce que des émotions non harmonieuses, ce qu'un mouvement de recul face à l'impropre disent de notre faculté à être touché par ce que nous contemplons.

Si l'esthétique est mentionnée par le narrateur de *Time's Arrow* comme un domaine en marge des véritables questions posées par les pratiques du voir, et ne semble guère que désigner des objets agréables à voir, qui ne heurteront pas les sensibilités, il en est tout autrement dans le roman de Barker, où une performance catalyse précisément ces questions, et engage Adair et le lecteur à interroger leur propre regard. Pour Blaine, réaliser une œuvre et non un tour consiste précisément à se présenter au public selon des modalités qui rompent avec le partage socialement admis du visible et de l'invisible². Le narrateur de *Time's Arrow* nous rappelait à la convention qui soustrait le corps et ses besoins les plus grotesques au regard, derrière « la porte close des toilettes ». En s'exposant comme il le fait, sans aucune échappatoire, aux yeux et aux caméras, Blaine nous oblige à envisager les conséquences de cette visibilité constante – Adair en est bien conscient, qui nous livre des anecdotes à propos d'incidents survenus autour des tubes destinés à évacuer son urine et ses excréments³. Combinant le dispositif conçu par Blaine et la narration

¹ Les enjeux politiques qui se profilent dans l'usage de tels critères apparaissent particulièrement dans le contexte de l'idéologie nazie, qui condamna sous l'étiquette d'« art dégénéré » les formes artistiques non conformes à leurs critères nationalistes et conservateurs. L'insistance du narrateur sur la dimension esthétique des processus nous rappelle, par contraste, que l'enjeu de l'art et de son rapport au monde n'est pas systématiquement, uniquement ou *a priori* esthétique, mais bien éthique et politique.

² Parmi les formes visuelles par lesquelles la performance, et les arts vivants contemporains, manifestent leur différence par rapport à un régime du visible plus couramment admis, la nudité figure en bonne place. Elle constituait par exemple un élément essentiel d'*Imponderabilia*. Dans cette œuvre de Marina Abramović, créée en 1977 et reprise en 2010, le public était forcé, pour passer une porte, de se glisser entre deux performeurs entièrement nus.

³ Adair rapporte une conversation avec Bly lors de laquelle cette dernière lui parle d'une agression perpétrée

qu'assure Adair, *Clear* multiplie les images impertinentes pour montrer comment l'art, se jouant de ce qui « se fait », désapproprie ce qu'il touche. C'est particulièrement le cas lorsque le protagoniste travaille à resituer la performance dans le cadre urbain qui est le sien.

Décrivant la section des berges de la Tamise située à proximité du Tower Bridge, Adair nous la présente à la croisée de différentes conceptions du « propre »¹. Touristique, culturellement repérée, elle constitue l'un de ces repères dont l'image capturée et infiniment reproduite est avant tout conçue en termes de patrimoine : « it's a huge tourist draw, a landmark (the whole world feels like it already owns this view, and in some ways – if affection begets possession – it does) » (C, 10). Le verbe « own », repris en écho par le substantif « possession », nous rappelle que son caractère repérable en fait un objet privilégié d'appropriation symbolique. Cette caractérisation du cadre comme propriété culturelle a pour corollaire un impératif beaucoup plus prosaïque, de préservation du lieu dans sa propreté : vitrine touristique, il offrirait une très mauvaise image de ses propriétaires s'il semblait négligé ou sale.

It needs to look good – at *all* times – and because of the tons of dodgy marble and smooth cement and dramatic architecture, any stray detritus just – kind of – *sits* there. It stands out. It looks *bad*. It needs to be dealt with, and quickly (So fuckin' jump to it, lad), else all we proud Londoners [...] start to look shoddy. (C, 10)

La performance de Blaine, faisant irruption dans ce cadre, rompt cette continuité logique du « propre », que semblaient pourtant confirmer les choix artistiques, ici architecturaux, faits pour ce lieu. Reniant le choix par l'art d'une esthétique du propre, sa performance impose une forme d'impureté dans ce qui devait rester immaculé, et introduit de ce fait un trouble dans la notion de propriété. Pour Adair, sa présence inverse l'impératif de propreté, la valeur esthétique étant réinterprétée et renversée par le biais d'une image scatologique : « it's like the embankment is a toilet and Blaine is just the scented rim-block dangling in his disposable plastic container from

contre Blaine : « suddenly this man is climbing the thingummy ... ' She points 'What?' my jaw slackens. 'The Support Tower?' 'Yup.' 'You're *kidding* me?' [...] 'Nope. [...] This guy climbs the tower – and nobody's even really *trying* to stop him – and when he reaches the top, he's just standing there, not entirely sure what he's gonna do next. Pretty soon he starts screaming and shouting. Then he starts hurling all the bottles of water everywhere ...' [...] 'And what was Blaine doing all the while?' I ask [...] 'Was he *shitting* himself or what?' Her eyes widen. 'The guy started yanking on his *tubes*, you know? The one for his urine and *uh...*' (she pulls exactly the kind of face you'd expect from any well-bred girl under the circumstances). 'Did they come loose?' 'Couldn't see. Maybe.' » (C, 75).

¹ Dans *Clear* surtout, mais également dans l'ensemble de notre corpus, la notion de propre implique notamment de s'interroger sur les liens entre identité personnelle ou collective et droit de propriété. L'étude conjointe de ces deux aspects de la question semble nécessaire en particulier dans la mesure où, dans les cultures occidentales, la personne juridique est essentiellement définie par ce qui lui est propre – d'un point de vue économique (le droit à la propriété est un principe fondamental), mais aussi ontologique (la liberté de la personne est inaliénable, on ne peut choisir d'être esclave). Dans le contexte contemporain de l'industrie de la culture, la question du propre est pertinente pour penser des notions et figures en constante évolution. Elle implique ainsi d'envisager la figure de l'auteur en tant que cette dernière renvoie à la fois à la définition de l'individu, à l'exploration du lien entre identité et créativité, et à l'inscription de ce lien dans des problématiques économiques et commerciales de propriété intellectuelle.

the bowl at the top » (C, 11) La comparaison fait mine de souligner l'importance primordiale qu'il y aurait à préserver la pureté du lieu, et renverse de ce fait avec une même impertinence le haut lieu culturel, assimilé à ces cuvettes immaculées que l'on voit dans les publicités, et l'ambition artistique de la performance. La fonction triviale attribuée à la boîte, en tant que vulgaire bloc d'assainissement, est conçue de façon d'autant plus ironique que le travail du prestidigitateur consiste bien à remettre en question l'obéissance de l'art à la loi du propre. Son travail présente un scandale potentiel en ce qu'il ne respecte pas le partage établi du patrimoine – « How *dare* he take on this noble landmark [...] and then casually twist it around him like it's his own private amphitheatre [sic] » (C, 54) – mais aussi et de façon plus importante parce que s'étant approprié avec impudence cet espace touristique, il nous le rend selon des modalités qui ne sont pas celles, communément admises, de la contemplation révérencieuse, pure ou du moins détachée de toute considération triviale. C'est en particulier ce qui transparaît lorsqu'Adair décrit le processus par lequel Blaine a réinsufflé une forme de vie dans les abords du Tower Bridge : « The spectacle of Blaine (hanging there, quietly, on his workaday green crane) has made this bridge come alive again [...] This preposterous magician (Jesus Christ! How'd he *do* this trick?) has *reanimated the vista* » (C, 54). Comme le juron, investi d'une nouvelle mission dans un contexte où il s'agit de résurrection, les images choisies par le protagoniste prêtent au discours cette qualité impertinente, irrespectueuse des hiérarchies culturelles, qu'elles reconnaissent dans le travail de Blaine. Comparé à une carte postale, le pont sans Blaine est cliché, l'histoire semblant se réduire à une collection d'objets inertes et d'images mortes : « it really *is* astonishing – like a picture postcard suddenly come to life. Almost as though [...] something which was previously virtually *entombed* in its own history (and significance and tradition; conserved, mothballed, *mummified*) has suddenly been reinvested with this incredible *immediacy* » (C, 53).

Du mausolée à la momie et aux boules anti-mites, le sentiment du familier et du propre dévoilent leur aspect délétère. Les techniques de préservation nobles ou triviales, exceptionnelles ou quotidiennes sont mises sur un même plan : la conservation ne semblant jamais préoccupée que de choses mortes. Là où la tradition procède en figeant ce qui était organique, l'art tel que le pratique Blaine rend de la vie au patrimoine en ce qu'il produit des formes de visibilité impropres. Investissant le cadre de la performance selon des modalités qui défont l'exclusivité du voir, il fait du cadre de la performance un corps sale voire monstrueux, dans lequel les sensations se rencontrent et se mêlent – un corps qui, revenant de l'au-delà, nous regarde :

You know how it is, sometimes, when you see the most beautiful flower in the world – or girl, for that matter, or scene, or *view*, even – and you're so drawn to it – or her – that you feel this incredible urge to pull closer: you want to touch, lick, smell... But – as you'll invariably discover –

the most beautiful is rarely the most aromatic, or the most smooth, or the most tasty, or the most *interesting*? Yeah? It's just the most beautiful. And that's simply that.

uh...

Well *not any more*. No siree. *Not* here. This bridge is starting to twitch in its supports, whistle in its masonry and creak in its hinges. Like Frankenstein's Monster, it's starting to thud and gag and shudder and *breathe* again. (C, 55)

Contre une discipline esthétique qui voudrait que la beauté s'éprouve selon une modalité sensorielle et à l'exclusion des autres, contre l'idée selon laquelle ce qui est beau à voir ne serait jamais *que* beau à voir, le travail de Blaine se préoccupe de corps vivants. Il laisse la place à une interaction des sens qui ne promet pas la beauté, mais la vie dans ce qu'elle a d'impropre, et de potentiellement déplaisant. Ainsi le spectacle vivant n'offre pas à la beauté morte le symétrique d'une beauté vive, pure de toute dysharmonie : si la vue se réveille, c'est pour se présenter à nous comme un revenant, un monstre fait de fragments de cadavres. Les indications sensorielles qui font du spectacle un ensemble organique, synesthésique, sont loin d'être plaisantes – des tics convulsifs (« twitching ») aux grincements et bruits sourds (« creak », « thud »), elles évoquent des formes et mouvements d'abjection que nous reconnaissons cependant, dans leur caractère impropre, comme signes de vie (« gag and shudder and *breathe* »).

Ranimer la vue, ainsi, c'est produire pour Blaine un spectacle qui associe les impressions sensorielles de façon « inesthétique », ou peu préoccupée de beauté. Pour Adair, c'est saisir l'ensemble de ce processus par des images dont l'irrévérence et l'impertinence évoquent cette rupture des hiérarchies bien organisées, entre les sens et entre différentes formes culturelles. La momie devenue monstre de Frankenstein joue précisément cette fonction : elle désigne la faculté de Blaine à redonner au paysage, devenu cliché, la faculté de nous regarder, sans pour autant oublier l'ancrage de sa performance dans les besoins les plus élémentaires, les moins « nobles » et les moins beaux, du corps. De façon récurrente, le discours des personnages sur le travail de Blaine fait place à l'irrévérence de sa démarche en produisant des images impropres, associées au corps grotesque et susceptibles ainsi de défaire les hiérarchies supposées organiser le champ artistique. Ainsi lors d'une conversation dans laquelle Bly et Adair énumèrent les domaines iconographiques et idéologiques multiples dans lesquels le prestidigitateur puise sans se préoccuper de hiérarchies culturelles, Bly suggère que son travail de transgression et de provocation vis-à-vis du canon relève lui-même d'une forme d'ironie : « He's *transgressing* [...] He's making you *Think* [...] He's making you *question*. He's being intellectually flirtatious ... and – at some fundamental level – I think he's probably just taking the *piss* a little » (C, 116). Pour Adair, l'ambiguïté est insupportable parce qu'elle ne permet pas de départager entre entreprise artistique et simple travail de diversion : « And before this whole thing even started,

there he was, [...] behaving – at every opportunity – like a real celebrity *dick*. [...] Is he meant to be an *Artist*, or some kind of low-rent *carnival* entertainer? » (C, 114) Le référentiel trivial de « take the piss » comme de « dick » permet ici d'appréhender, sous forme d'images indexées au bas corporel, la frontière que Blaine achève de démanteler par sa performance, entre les sphères élevées de l'« art » et un « carnaval » de bas étage.

Dans la référence au carnaval se profile ici une tradition, et une catégorie repérée par l'histoire de l'art et la littérature¹, pour l'efficacité avec laquelle elle défait les hiérarchies esthétiques et suspend, pour un temps, les valeurs qui règlent les comportements en société. Associé au bas corporel et à la manifestation indisciplinée du corps et de ses besoins, le carnaval n'est pas seulement un outil d'indisciplinarité canonique, qui place sur un plan d'égalité les formats plus élitaires du théâtre ou de la performance et l'atmosphère populaire de la fête. Il s'apparente également à ces formes du spectacle qui font tomber le quatrième mur : même dans ce contexte, où il désigne une attraction de foire plutôt que l'ensemble de rituels festifs dans lequel la société entière devient scène et salle, public et actrice, il repose sur une interaction constante du public et du bateleur qui le sollicite. De fait, la foire est bien l'un de ces espaces dans lesquels la frontière entre performeurs et public tend à s'estomper : c'est cet effet de porosité qu'Adair évoque lorsqu'il décrit la réception viscérale que Blaine suscite. Soulignant cette part du public dans la performance, le personnage nous indique que lui aussi est « ranimé », rendu par le prestidigitateur à des manifestations de vie impropres ou grotesques : face à la boîte, on assiste au déchaînement d'émotions crues (« raw emotion ») : « We're getting [...] all Rabelaisian » (C, 55). L'adjectif nous renvoie bien, via l'auteur et son intérêt pour le grotesque, au corps et à ses besoins élémentaires. L'effet de contagion qui préside à la relation spectatorielle, associé à la dimension vitale des émotions engagées, nous laisse apercevoir dans le travail de Blaine l'héritage du théâtre de la cruauté². Artaud parlait de répandre la peste³ ; Adair voit les bords de la Tamise transformés en vaste bacchanale : dans ces deux référentiels, le corps paraît dans ce que sa

¹ Nous pensons à la tradition critique ouverte autour de la notion par Mikhaïl Bakhtine, dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance* (1965, Paris, Gallimard, 1970).

² Voir Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1964, Paris, Gallimard, 1981), mais aussi l'analyse du théâtre de la cruauté fournies par Derrida dans « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » (in *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 341-368), et la réflexion développée par Daniel Mesguich dans *L'Éternel éphémère* (Paris, Seuil, 1991). Pointant l'écart entre la cruauté telle qu'élaborée par Artaud et l'idée d'un en-deçà de la culture, que désignerait depuis les *Mythologiques* (1964) de Lévi-Strauss la notion de « cru », ces études de l'œuvre d'Artaud ouvrent un terrain fertile pour penser le statut complexe de la performance, entre sa recherche d'une expérience aussi immédiate et nue que possible et le cadre médiatique dont elle dépend nécessairement. Ce sont bien ces questions qui se posent à Adair dans son appréhension d'*Above the Below* : l'atmosphère de fête elle-même, si elle relève d'un effet de contagion lié à la présence de Blaine, est filtrée par les références à Dickens, à Rabelais et à Mary Shelley.

³ Dans la section du *Théâtre et son double* intitulée « Le théâtre et la peste », Artaud examine les homologies de fonctionnement entre théâtre et maladie : « Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif » (ibid., p. 39).

visibilité a de moins conventionnellement acceptable. Sans aller jusqu'à susciter un débordement hystérique incontrôlé, la performance propage bien une esthétique du corps impropre : comment interpréter autrement l'apparition télévisuelle, dans une émission destinée aux soins des cheveux, d'une femme qui a fait vœu de ne pas se laver la tête avant que Blaine puisse à nouveau le faire¹ ?

Le retour de ce corps malodorant, sale, socialement mal vu, se conçoit sur le mode de la fête et du carnaval et procède d'une impertinence et d'un humour qui prêtent à sourire ; convoquant tous les sens en un ensemble impropre d'émotions débordantes, il semble trouver son meilleur public dans cette tranche d'âge à l'œil encore partiellement inéduqué, au corps imparfaitement indiscipliné, que représentent les enfants. Adair souligne leur capacité à faire l'expérience de la performance sur un mode holistique et joyeusement turbulente, par-delà les dichotomies qui président aux réactions des adultes :

the kids? They all just fall madly in love with the spectacle [...] The kids are hypnotized. They're agog. They're intoxicated ... A crazy combination of doubtful and exhilarated. And instead of allowing one impulse to counter the other, to win it over, – like any grown-up would – they simply *experience it all, as a whole*. And it's joyful. (C, 121-2)

Pourtant encore une fois, ce renversement des hiérarchies ne produit pas de nouvelle norme, de nouvelle discipline à laquelle se conformer. La présence des enfants sur les lieux de la performance est problématique en soi, fait qu'Adair nous rappelle rapidement sur un ton ordurier et tout sauf conciliant, nous empêchant ainsi d'adhérer à l'idée d'une expérience « innocente », soustraite au partage conventionnel du visible et de l'invisible : « What kind of fucked-up message is this depraved tableau sending out to them? 'Hector, get little Fifi's coat on. We're going to a public starving. – And tomorrow? A man is devoured by a python. Friday? Public *fucking* execution' » (C, 122, je souligne).

Memento mori, vanités

Cette manifestation du corps qui résiste selon Adair à l'énergie vitale et à l'enthousiasme du regard enfantin, qui ne se laisse pas subsumer sous une expérience holistique, c'est la mort. Si l'impropriété du corps telle que nous l'avons abordée jusqu'ici a bien à voir avec l'interaction nécessaire des sens dans l'expérience, il nous faut en effet l'envisager également au moment ultime où l'expérience et les sens se désintègrent, s'effacent, où la mort fait d'un corps jamais tout à fait propre un organisme tout à fait impropre. Rappel de notre visibilité dans sa fragilité extrême, aisément inversée en absence, l'irruption de la mort dans le paysage fictionnel correspond également à un traitement indiscipliné du visible et de l'invisible, à la faveur duquel

¹ Voir *Clear*, p. 139-40.

le corps impropre fait retour et nous regarde. Dans le cadre du récit, elle joue en outre sur une forme d'impropriété esthétique, la fiction verbale pensant la Vanité picturale, ce genre depuis lequel la mort retourne notre regard. Parce qu'elle me présente ce qui ne sera jamais tout à fait mien, mais m'accompagnera aussi longtemps que je vivrai, la Vanité manifeste au mieux cette résistance de l'image, ce reste depuis lequel elle me contemple. Sa puissance interpellative s'observe au mieux dans les anamorphoses, lorsque sa présence produit dans la perspective linéaire un trouble qui interroge le spectateur, et le pousse à se repositionner face au tableau¹. Ainsi l'analyse par Lacan des *Ambassadeurs* de Holbein² fait apparaître l'économie visuelle du dispositif interpellatif dans toute son efficacité. Interloqué par l'étrange forme qui traverse le tableau, et qu'il n'a pas su déchiffrer tant qu'il était face à lui, le spectateur se retourne pour jeter un dernier coup d'œil au moment de quitter la pièce : c'est par ce mouvement de volte-face qu'il se trouve confronté, depuis le point de vue marginal qu'il occupe, au crâne qui fait contrepoint aux signes de la pompe et du pouvoir.

Dans *Clear* c'est par un tel détour que la mort semble se présenter, et faire retour là où on ne s'attendait pas à la trouver. Sa présence est d'abord sensible à travers la tension produite, dans le travail de Blaine, entre une illusion dans laquelle la mort n'est jamais qu'un jeu, et des performances dans le cadre desquelles les traitements qu'il impose à son propre corps mettent effectivement sa vie en danger. En regard de ce prestidigitateur trompe-la-mort, le roman produit une scène dans laquelle la mort, jouée, survient effectivement. Traumatique, l'incident nous est bien présenté selon une temporalité après coup. Mentionné sans précision dans la dédicace – « *and for Tina Miller's Dad, Dick, who stood helplessly by, as a boy, and watched an illusionist die* » (C, n. p.) – il ne nous sera véritablement visible que lorsque nous reconnaitrons dans le récit

¹ Sur la vanité, son rapport à l'anamorphose et la torsion qu'elle introduit dans la perspective, voir Patrizia Nitti, *C'est la vie! : Vanités, de Pompéi à Damien Hirst* (Paris, Skira Flammarion, 2010, catalogue de l'exposition tenue au musée Maillol, Paris, en 2010). Voir également Jurgis Baltrušaitis, *Les perspectives dépravées* (Paris, Flammarion, 1995). Dans *Postmodernist Fiction* (op. cit.), Brian McHale rapproche le fonctionnement de la métalepse en fiction de celui de la vanité anamorphotique en peinture : dans un cas comme dans l'autre, une frontière ontologique est franchie, l'œuvre va chercher son lecteur ou spectateur et lui rappelle ainsi la proximité de plans d'immanence incompatibles. Anamorphose de vanité, l'œuvre de fiction nous interpelle ainsi en tant que nous appartenons à un ordre collectif et mortel : elle nous construit comme sujets politiques dans la mesure où elle fait advenir au visible un objet caché dans nos sociétés contemporaines – la mort –, et nous convoque ainsi comme parties prenantes d'une condition partagée.

² Évoquant le tableau d'Holbein, *The Ambassadors*, Lacan offre du dispositif anamorphique une lecture qui n'est pas sans rappeler le « petit théâtre » de l'interpellation selon Althusser : « Commencez à sortir de la pièce où sans doute il vous a longuement captivé. C'est alors que, vous retournant en partant – comme le décrit l'auteur des *Anamorphoses* – vous saisissez sous cette forme quoi ? – une tête de mort ». Lacan, « L'Anamorphose », in *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire, Livre XI, op. cit.* p. 92-104. Le spectateur retourné vers le tableau au moment de quitter le lieu où il s'y est confronté y capte un objet qui ne se donne à lui sous aucun autre angle, et qui au moment même où il attire son regard le surprend tout en lui rappelant l'incongruité de sa posture : un tableau, ça ne se regarde pas comme ça, de biais. Le processus de subjectivation – c'est bien moi que le tableau interpelle pour que je le voie – se donne à voir ici, dans l'attribution d'une place inconfortable, qui ne permet pas cette vision d'ensemble du tableau dont j'ai fait l'expérience dans la frontalité.

d'Adair ses circonstances, et leur pertinence dans un contexte où Blaine, prestidigitateur, se met volontairement en péril. S'il éprouve cette fascination pour *Above the Below*, nous dit Adair, c'est avant tout parce que son père ne supporte pas les illusionnistes¹, pour avoir assisté au décès de l'un d'eux lorsqu'il était enfant. Sur la plage de Great Yarmouth, en 1959, le grand Carrazimo se fait enterrer dans le sable par son jeune public. Mais ce jeu de la mort simulée, très courant dans le monde de l'illusion², s'inverse ici en véritable tragédie. Au lieu de faire retour dans une chorégraphie à l'inquiétante étrangeté minutieusement planifiée, le magicien disparaît effectivement, noyé, de façon absurde, dans le sable : « it'd rained at breakfast and the sand – for some reason – was just slightly wetter than it usually was in summer. He'd drowned » (C, 16). Offrant un contexte à la performance de Blaine, le tour raté, interrompu par la mort réelle du magicien nous laisse voir dans *Above the Below* une forme de vanité – dans l'absence de trucage, le jeûne nous confronte à une réalité physiologique qui a tué et continue de tuer. C'est le choix de la performance, avec le risque véritable qu'elle implique, qui donne au travail sa dimension éthique et son pouvoir interpellatif. La vanité cependant ne nous regarde pas en face : nous interpellant depuis une mystérieuse dédicace ou dans le récit digressif d'Adair, elle intervient véritablement dans ce qui semble d'abord un méandre narratif. Adair, qui a entrepris de suivre Aphra dans ses pérégrinations nocturnes, entre dans une chambre d'hôpital pour éviter d'être reconnu lorsqu'elle semble prête à se retourner. C'est ce mouvement d'arrachement à sa trajectoire, jusqu'ici consacrée à l'exégèse de Blaine et à son attirance pour Aphra, qu'il doit la rencontre de Leyland, qu'il accompagnera dans ses derniers jours.

Si le personnage de *Clear*, découvert au détour d'un couloir d'hôpital, n'est pas en train de mourir de vieillesse, il est des corps que l'on soustrait aux regards du fait de leur âge et de leur décrépitude. Ce propos constitue l'envers, plus sérieux, du récit loufoque fait par Cavendish dans *Cloud Atlas*. En mettant en scène l'évasion de pensionnaires enfermés contre leur gré dans une maison de retraite, le roman se fait vanité en ce qu'il rend délibérément à la visibilité des êtres dont la fragilité, rappel pénible de notre propre finitude, constitue l'un des enjeux essentiel du

¹ « So there's this *one* thing ... it's a really *tiny* thing ... and it bugs him just a little. [...] He doesn't like it, *see*? It pees him off. It rings his bell. It pulls his chain. [...] Douglas Sinclair MacKenny hates – I said he *hates* illusionists » (C, 13).

² Comptent parmi les motifs repérés de l'illusion le fait de faire disparaître une assistante ou de la scier en deux ; parfois le prestidigitateur s'expose lui-même à un danger apparemment vital – c'est en particulier le cas dans l'escapologie, la prouesse de l'évasion étant accentuée par l'urgence d'un danger mortel. Houdini, figure à l'influence capitale pour Blaine, était spécialiste de cette pratique, et a inspiré de nombreux prestidigitateurs. Le Britannique Paul Daniels produisit en 1987 une édition spéciale de son émission de magie, « Paul Daniels Live at Hallowe'en ». Il était censé y reprendre un tour classique de Houdini, et s'échapper d'une vierge de Nuremberg. L'émission ajoutait cependant un niveau d'illusion à l'original : mettant en scène l'échec tragique de la performance, elle laissa croire au public qu'il venait d'assister au décès du magicien avant de le détromper par la suite.

partage du visible tel qu'il est conçu dans les sociétés occidentales contemporaines. Se remémorant son agression par trois adolescentes, Cavendish dit la violence d'un regard qui sans être spécifiquement haineux lui dénie le droit de se présenter parmi les vivants : « It wasn't the watch or even the bruises or the shock that had scared me so. It was that [...] in the girls' eyes I was ... old, merely old. Not behaving the way an old man should – invisible, silent and scared – was, itself, sufficient provocation » (CA, 174). Affaiblis et promis à une mort prochaine, les personnes âgées sont le refoulé de la société en tant que corps ou organisme : les établissements comme Aurora House ne font qu'entériner une politique d'invisibilité qui engage la responsabilité de tous, et reflète notre réticence à voir en face les marques de notre propre condition mortelle.

Lorsqu'il comprend la confusion qui lui a fait prendre la maison de retraite pour un hôtel, Cavendish tente de s'expliquer avec l'infirmière en chef. Cette dernière refuse de tenir compte de son discours, puisque son arrivée en tant que pensionnaire le désigne d'emblée comme personne mineure, sous la responsabilité de l'établissement. Au terme d'un entretien houleux qui ne produit aucun résultat, le personnage s'aperçoit que sa braguette est restée ouverte tout au long de la discussion. Cette constatation, et l'avenir qui lui est promis dans la mesure où il restera enfermé, lui inspire une méditation en forme de vanité, dans laquelle son invisibilité programmée en tant que personne âgée répond à la transformation obscène de son corps vieillissant :

Behold your future, Cavendish the younger. You will not apply for membership, but the tribe of the elderly will claim you. Your present will not keep pace with the world's. This slippage will stretch your skin, sag your skeleton, erode your hair and memory, make your skin turn opaque so your twitching organs and blue cheese veins will be semi-visible. You will venture out only in daylight, avoiding week-ends and school-holidays. [...] On escalators, on trunk roads, in supermarket aisles, the living will overtake you, incessantly. Elegant women will not see you. Store detectives will not see you. Salespeople will not see you, unless they sell stair-lifts or fraudulent insurance policies. Only babies, cats and drugs addicts will acknowledge your existence. [...] Sooner than you fear, you will stand before a mirror in a care home, look at your body, and think, ET, locked in a ruddy cupboard for a fortnight. (CA, 182)

Sur un ton prophétique, le sujet s'enjoint à contempler son propre avenir : l'injonction « behold », relayée par de multiples occurrences du modal « will », fait apparaître dans son caractère absolument inévitable la disparition qui doit être son lot. Dans un contexte où le personnage se voit empêché de rejoindre l'espace public, les efforts du personnage pour projeter ce tableau dévastateur dans l'avenir – seul avantage des effets d'annonce qui structurent son discours – sont par ailleurs minés : l'apostrophe à « Cavendish the younger », démentie par la situation réelle du personnage, ne nous laisse pas oublier que l'isolement dans la maison de retraite fait déjà partie de ces processus par lesquels le sujet est destiné à devenir socialement invisible. La description, qui insiste avec cruauté sur les effets de l'âge sur l'ensemble de l'organisme, associe d'emblée la modification grotesque de l'apparence au décalage qui situe le sujet à contre-temps par rapport à

l'ensemble de la société (« this slippage will... »). Le détail avec lequel sont évoquées l'usure et l'érosion du corps en produisent une image volontairement triviale, de la caractérisation du bleu des veines, rapproché de la moisissure qu'on trouve sur les fromages, à l'attelage entre « hair » et « memory », qui réduit la catastrophe de l'oubli de soi, de sa propre histoire, à l'embarras que provoque une chevelure clairsemée. Si les indications visuelles sont attendues dans une description, il s'agit bien ici de dessiner, à travers les formes contrariées que prend la visibilité du sujet, l'essentiel de ses conditions d'existence. La transformation du corps n'est pas vécue comme une expérience intérieure, physiologique : elle est d'emblée affaire de visibilité, et implique justement l'effacement de ce qui protégeait l'intimité du sujet. La peau, devenue transparente, fait du corps âgé un corps obscène, sur lequel les mécanismes viscéraux de la vie s'exposent. Ce devenir impudique de l'organisme contraste violemment avec les pratiques sociales du regard, qui tendent à ignorer activement ce qui ne se présente pas selon les modalités de visibilité admises. Indécent dans sa visibilité trop fragile, l'homme âgé ne peut plus être admis dans le paysage social : il n'est plus reconnu que par des entités marginales, mineures ou irresponsables, dont le statut en tant que personne est problématique – bébés, animaux, et sujets aliénés par la drogue.

En dernière instance, le décalage qui isole le sujet anticipe sur l'invisibilité qui sera la sienne après la mort. Ignoré de tous, il ne compte déjà plus parmi les vivants (« the living ») : désynchronisé d'avec « le monde », il est préfiguration d'un état dans lequel on n'« en est » plus, et le partage du champ social se réagence sans lui faire de place. Veronica, compagne d'infortune de Cavendish, analyse ainsi la fonction de la maison de retraite comme lieu de transition, où ces corps témoignant de notre finitude sont effacés, soustraits au regard du monde, avant de disparaître tout à fait : « once you've been initiated into the Elderly, the world doesn't want you back [...] Our [...] offence is being Everyman's memento mori. The world can only get comfy in shiny-eyed denial if we are out of sight » (CA, 377). Dans le récit que fait Cavendish de son séjour à Aurora House, c'est le détour impropre par le médium visuel, mais aussi par un genre populaire et par un type d'humour inappropriés aux circonstances évoquées, qui permettent de contrer cette tentative de dissimulation. Dès la première matinée passée dans la maison de retraite, alors qu'il vient de s'apercevoir qu'il ne pourra pas aller et venir à sa guise, le protagoniste tente de s'enfuir pendant que les autres pensionnaires finissent leur petit déjeuner :

I was disorientated to discover how the drive wound back to the dining-room annexe. I had taken a bad turn. The Undead of Aurora House watched me through the wall of glass. 'Soylent Green is people!' I mocked their hollow stares, 'Soylent Green is made of people!' They looked puzzled [...] One of the wrinklies tapped on the window and pointed behind me. I turned and the ogre slung me over his shoulder. (CA, 179)

L'ironie de la référence à *Soylent Green*, indécente en ce qu'elle évoque le processus de recyclage organique auquel tout être vivant se trouve exposé dans la mort, est soulignée par sa rencontre avec une autre référence cinématographique, également populaire : les pensionnaires sont autant de zombies (« the Undead »). Cavendish confirme quelques pages plus loin le filtre impropre qu'adopte son récit, du point de vue du médium mais surtout de la tonalité, lorsqu'il prend le lecteur à témoin : « You can see it, can't you, dear Reader? I was a man in a horror B-movie asylum. The more I ranted and raged, the more I proved that I was exactly where I should be » (CA, 181). Ainsi la vanité a bien partie liée à l'impropre en ce qu'elle joue sur la rencontre de la fiction et de genres visuels qui font resurgir les corps morts dans toute leur indiscipline indécente. Ce travail est accentué par le choix d'objets qui, loin de désigner l'espace privilégié de la culture élitaires – telle qu'elle se présente, par exemple, à la National Gallery –, nous renvoie à des genres qui ne sont pas, à proprement parler, artistiques.

De façon intéressante cependant, ce sont bien ces objets qui, dans leur retour intempestif, permettent la libération de Cavendish. Le film de zombies et le film d'horreur, s'ils jouent un rôle essentiellement cathartique au départ, finissent par déborder celui qui les a convoqués, et par rendre possible son évasion. La référence cinématographique commence par prendre une part de plus en plus structurelle dans le discours du narrateur, qui ponctue son récit d'adresses au réalisateur fictif qui adaptera ses mémoires, Lars. Son travail de mise en scène culmine lorsque les évadés d'Aurora House se trouvent cernés au pub par les employés de la maison de retraite partis à leurs trousseaux. Le personnage qui focalise alors toute son attention est Mr Meeks, un pensionnaire qu'il aurait décrit quelques pages plus haut comme le « zombie » par excellence : absent à lui-même et au monde au point que sa seule conversation se résume à s'écrier hors de tout contexte « I know, I know ». Dès les premières minutes après leur départ, il apparaît que le plan d'évasion aura permis le retour inopiné de ce mort-vivant : tout à leur coup monté, Cavendish Veronica et Ernie ne se sont aperçus que l'octogénaire avait décidé d'être du voyage : « Veronica impersonated Mr Meeks – brilliantly. 'I know! I know!' I told her it was an uncannily accurate impression. A pause. 'I didn't say anything.' Ernie turned round and yelled in surprise. [...] I looked in the mirror and saw Mr Meeks twitching in the rearmost compartment of the vehicle » (CA, 398). Le voyageur clandestin au corps indiscipliné, parcouru de tics (« twitching »), refuse de se laisser négliger et abandonner par les autres : sa présence les oblige à se retourner (« turned round ») ou à inverser la direction de leur regard (« I looked in the mirror »). Lorsque les poursuivants des évadés font irruption dans le pub où ils ont trouvé refuge, c'est ce corps revenu à la visibilité, alors que les autres pensionnaires eux-mêmes refusaient de le

voir, qui offre dans son apparition grotesque l'échappatoire nécessaire à Cavendish et à ses comparses :

Mr Meeks meekly stood up to go with our gaoler. He let out a Biblical bellow. (Lars: zoom the camera in from the outside car park, across the busy bar, and right down between Mr Meeks's rotted tonsils.) The TV viewers dropped their conversations, spilt their drinks and looked [...] The octogenarian leapt on to the bar, like Astaire in his prime, and roared this SOS to his universal fraternity, 'Are there nor trrrruue Scortsmen in tha hooossse?' (CA, 400)

À travers les indications scéniques et les références offertes par le narrateur-réalisateur, on assiste bien ici à la revanche du zombie. Longtemps enfermé dans l'antichambre de la mort, le corps de Mr Meeks apparaît ici dans toute sa théâtralité, à la fois repoussante – l'idée du zoom sur les amygdales n'est pas particulièrement attirante en soi, mais l'indication de l'adjectif « rotting » la rend bien plus déplaisante encore – et à tous égards excessive : le zoom qui nous mène de l'extérieur du pub jusqu'à l'intérieur de la gorge présente un choix de réalisation délibérément emphatique, et la comparaison du vieillard avec Fred Astaire produit un contraste grotesque. Le corps du revenant, dans tout son délabrement, s'impose à l'attention de tous pour mieux déchaîner les foudres des supporters écossais contre leurs assaillants anglais.

Le confort que seul apporte le déni, le refus de reconnaître comme semblable le corps qui se présente à nous dans sa finitude, nous engage à voir dans la disparition socialement organisée des personnes âgées un oubli éthique du regard, que le roman pointe et contre lequel il travaille en mettant en scène, dans leur apparence parfois burlesque, des corps vieillissants. Se faisant vanité, la fiction nous dénie le refuge d'un champ de vision restreint, dont la mort comme visibilité négative, puissance de disparition, serait écartée : elle nous force à voir ce qui nous regarde, mais que nous préférons souvent ignorer. Cet empêchement de détourner le regard constitue également un ressort essentiel dans le roman d'Amis, dont la focalisation contrainte souligne sans cesse la réticence du narrateur à voir ce qu'on lui présente. Selon la chronologie de *Time's Arrow*, cependant, les êtres dont la disparition prochaine rend la présence insupportable sont les bébés. À la limite de la vie, le nouveau-né est un mourant : il est l'absence prochaine, le vide qui nous concerne tous. Dans le discours du narrateur, les enfants sont autant de *memento mori*, et la naissance, lors de laquelle la présence se convertit en absence, a le statut tabou de la mort :

I know how people disappear. Where do they disappear to? Don't ask that question. Never ask it. [...] The little children on the street, they get littler and littler. At some point it is thought necessary to confine them to pushchairs, later to backpacks. Or they are held in the arms and quietly soothed – of course they're sad to be going. In the very last months they cry more than ever. And they no longer smile. The mothers then proceed to the hospital. Where else? Two people go into that room, that room with the forceps, the soiled bib. Two go in. But only one comes out.

Oh, the poor mothers, you can see how they feel during the long goodbye, the long goodbye to babies. (TA, 41)

Si les bébés causent de l'inquiétude, c'est dans la mesure où ils disparaissent – et réapparaissent, figures du traumatisme, dans les cauchemars du protagoniste : « We do know, naturally, that babies are always causing worry and concern. They are very worrying little creatures. Where do they go, the little creatures who disappear: the vanished? I have an intractable presentiment that I will soon start seeing them in Tod's dream » (TA, 47). Là où la psyché du personnage lui représente inlassablement les enfants assassinés sous ses ordres ou par ses soins, le narrateur voit une continuité logique entre le statut du bébé, promesse visible de notre disparition, et sa réapparition obstinée dans des rêves qui le tourmentent et dont il ne peut se détourner : « I wish I had power, just power enough to avert my eyes. Please, don't show me the babies ... » (TA, 48).

Corps débiles, corps malades

Dans son attirance pour des caractéristiques physiques agréables à l'œil, et qui lui permettent d'oublier un temps l'imperfection d'une condition charnelle qu'il ne partage pourtant pas, le narrateur se montre partisan d'une esthétique eugéniste qui se trouve associée, de façon troublante, à des politiques de visibilité antérieures, mais aussi postérieures, à son séjour à Auschwitz. Lorsqu'une réforme conduit à la disparition massive des malades mentaux, en une inversion du mouvement de désinstitutionnalisation¹ amorcé aux États-Unis dans les années 60 et 70, il semble qu'il ne faille surtout pas s'interroger sur cette modification du paysage social : « The insane have been taken off the street; we don't ask where they've disappeared to. Never ask. » (TA, 57). La narration ne prétend pas souligner de façon facile ou univoque le mérite de

¹ Sur ce mouvement encourageant le transfert des personnes enfermées dans une institution vers des structures plus ouvertes, voir essentiellement Erving Goffman, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* (1961, Londres, Penguin, 1968). L'influence de ces formes de pensée sur le traitement et la gestion des maladies mentales est historiquement ambiguë. Les tenants de l'anti-psychiatrie, très marqués par l'œuvre de Goffman, insistèrent sur les mauvais traitements réservés aux patients dans le cadre d'institutions surchargées et déshumanisées dans leur fonctionnement, et défendirent l'émergence de formes de soin alternatives, non stigmatisantes et non fondées sur la séparation nette du personnel médical et des patients. Nombre d'analyses contemporaines indiquent cependant que dans sa mise en application politique la désinstitutionnalisation correspondit aussi à certains égards à un abandon encore plus total de la population souffrant de troubles mentaux, l'État se contentant d'économiser les fonds précédemment consacrés aux institutions psychiatriques et ne proposant aucune alternative viable. Voir Saul Feldman, « Out of the hospital, onto the Streets: The Overselling of Benevolence », *The Hastings Centre Report*, vol. 13, n°3, 1983, p. 5-7, ou encore l'ouvrage de E. Fuller Torrey, *Out of the Shadows: Confronting America's Mental Illness Crisis* (New York: John Wiley, 1997), qui compare la désinstitutionnalisation au naufrage du Titanic, et insiste sur la criminalisation et l'incarcération des malades mentaux, la prison remplaçant l'hôpital. C'est ce résultat ambigu que le narrateur de *Time's Arrow* a pu constater jusqu'ici : les « fous » (« the insane ») n'étaient pas seulement en liberté, mais pour certains littéralement à la rue. Aux États-Unis l'une des mesures phares inspirées de ce mouvement fut le Community Mental Health Centers Act, de 1963 – on peut donc supposer qu'on se situe maintenant au tout début des années 60.

réformes qui, inversant le « grand renfermement »¹, répondent aussi à des impératifs financiers et abandonneront à leur sort nombre d'anciens patients sans ressources. Sans défendre une entreprise de désinstitutionnalisation qui laisse ses malades sans domicile et sans protection, le récit suggère cependant que ceux qui sont visibles ont tout du moins une chance de solliciter l'intérêt ou l'inquiétude de la communauté. En ce sens, l'indifférence générale à la disparition de cette population particulièrement vulnérable anticipe, dans une symétrie troublante, le retour dérangeant des patients assassinés dans le cadre d'Aktion T4. L'horreur formulée par le narrateur face aux patients de Schloss Hartheim², qu'il renvoie chez eux dans une voiture aux vitres teintées³, nous pousse à chercher par contraste une pratique du regard qui sans verser dans le voyeurisme saurait prêter à ces corps malades, aux attitudes et à l'apparence obscènes⁴, le soin et l'attention qui leur reviennent.

C'est un tel regard que l'on semble trouver dans *Clear*, lorsqu'après avoir rencontré Leyland par hasard Adair retourne le voir pour lui faire la lecture. Condamné, le personnage ne fonctionne pas seulement dans le roman comme un *memento mori*, le signe d'une absence prochaine. En effet la sollicitude du narrateur a pour conséquence structurelle de faire revenir sous nos yeux, visite après visite, le corps souffrant de Leyland. Comme dans *Cloud Atlas*, où la Vanité s'élabore non par l'effacement mais par la représentation du corps âgé dans sa visibilité douloureuse, le récit investit ici l'espace difficile, transitionnel, qui sépare présence et absence : il nous confronte au processus au terme duquel l'impropriété du corps sera accomplie. Face au scandale d'un corps en proie à ce qui n'est pas partageable, dont il ne saurait imaginer la souffrance, devant l'obscénité d'une douleur visible et qui ne peut être apaisée, Adair parvient à exercer dans et par le regard l'empathie qu'il ne peut incarner. Tout en se faisant spectateur, témoin de l'épreuve, il continue d'assumer sa fonction de lecteur :

He's an Athlete of Pain. An *Olympian*. In the hours that follow I watch him vault and parry a thousand *searing* hurdles. But I don't stop. I don't comment (he clearly doesn't want that). I simply read on.

I see him grit his teeth, *gnash* them. I see the top-half of his torso jerk – uncontrollably – towards the bottom in a series of random, horrible, pitiless spasms. I see beads of sweats forming on his brow as his free hand clenches, then unclenches, then clenches again (but the working hand

¹ C'est l'expression employée par Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris, Gallimard, 1972) pour désigner l'institutionnalisation des malades mentaux.

² « [T]he people we produced just weren't any good any more. All the wizardry and delirium, all the insomnia and diarrhoea of Auschwitz – it was failing. [...] At first the patients weren't that bad. Some little defect. Club foot. Cleft palate. But later they were absolutely hopeless. I try not to look at them closely, the patients, as I lead them in their paper bibs from the Chamber; I keep visualizing my own viscera » (*TA*, 153).

³ « [N]obody wants them, not even us, and they leave here the next day for some other place, in the coach with the tinted windows » (*TA*, 153-4).

⁴ « [E]verything is wrong. The mad boy screams as he chases the male nurses down the damp corridors. The mad girl crouching in the corner with her frock up and the unforgivable substance coming from her mouth... » (*TA*, 154).

still diligently continues writing). (C, 253)

La multiplication des verbes de perceptions, de « watch » à « see », si elle donne une place conséquente à l'abjection du corps souffrant (« searing », « horrible, pitiless », « beads of sweat forming »), et à l'impudeur d'une motricité incontrôlée (« gnash his teeth », « jerk ... uncontrollably », « random spasms », « clenches, then unclenches, then clenches again »), s'effectue en contrepoint à la fonction essentielle que revêt le regard dans ce passage. La description s'effectue au gré de coups d'œil volés, et, malgré la solitude insupportable qu'elle implique, elle est encadrée dans le texte par ce que les deux personnages continuent de partager : Adair poursuit sa lecture, Leyland sa prise de notes. L'astreinte que le médium inscrit (imprimé ou écrit) impose aux yeux et au corps, et la tension d'un regard partagé entre le livre et l'homme que l'on veille, ouvrent entre les deux personnages un espace éthique qui est effort de l'œil, acceptation du spectacle dans ce qu'il a d'insupportable. Le récit qui revient alors au narrateur, celui de Primo Levi assistant à l'agonie de S'omogyi, vient chercher le lecteur lui-même et l'inclure dans ce travail éthique du regard¹. Comme Adair, nous sommes invités à lire pour accompagner Leyland – non pour oublier, mais pour contempler sa souffrance. Dans *Si c'est un homme*, les dernières heures de S'omogyi sont ponctuées du seul mot « jawohl », détail qui accentue l'horreur du moment : jamais, nous rappelle Adair, Primo Levi n'avait vu aussi clairement à quel point la mort d'un homme peut être laborieuse. Dans le retour de cet assentiment, le lecteur qu'est Adair nous montre que l'on peut *reconnaître* ce qui se joue sous nos yeux – la mort d'une personne, mais aussi à travers elle l'agonie d'une autre qui ne fut pour nous qu'être de papier – sans en faire l'instrument d'un apaisement. Reconnaître que la souffrance d'autrui nous regarde, c'est faire une expérience du voir qui ne recherche ni la conciliation ni l'oubli du déchirement, qui n'espère pas compenser par l'empathie la distance qui nous sépare, mais se prête tout de même à l'autre.

Sales, souffrants, mourants, les corps qui se manifestent dans la fiction défont le partage du champ visible entre objets propres, à montrer, et objets impropres, à cacher. Faisant réapparaître en surface ce que l'organisation sociale du visible tend à dissimuler, ils engagent un lien éthique dans lequel le mourant, le malade, sont livrés au regard de l'autre. Investi d'affect, vécu comme soin, le regard semble suggérer une nouvelle façon de penser l'apparition de

¹ Voir la réflexion d'Adair : « Hard not to remember S'omogyi, the Hungarian Chemist, in the Primo Levi, and how difficult it was for him to give up the mortal coil. Almost three days of struggle, punctuated, only, by the awful, repetitive murmuring of 'Jawohl'. 'I never understood so clearly as at that moment,' Levi whispers, (how laborious is the death of a man.) Jawohl. *Jawohl* » (C, 253). La répétition est verbale ; pourtant l'adjectif « awful » nous renvoie à impression visuelle terrible, qui inspire un affect difficile à supporter – l'impuissance qui envahit le témoin de cette lente agonie.

l'obscène.

IV. A. 2. Réinventer l'obscénité : éthique de regards impropres.

La nécessité de réévaluer la place de l'obscène dans le contexte du tournant visuel, et d'envisager à nouveau ses enjeux pour le récit de fiction et le travail de représentation qu'il entreprend, se présente avec une urgence particulière. Le corpus sur lequel nous nous penchons semble en effet offrir de cette manifestation du visible un traitement mal compatible avec son développement en tant que concept. Dans nos romans, le retour du corps dans ce qu'il a de moins propre, l'apparition par transparence ou dans un mouvement d'abjection des fluides, des matières organiques et des organes que sa structure tend à cacher, s'inscrit en général dans un dispositif visuel à deux foyers, où un sujet perçoit l'autre dans une nudité difficilement soutenable. L'enjeu éthique que l'obscène présente d'emblée, dans ces scènes qui interrogent notre faculté à être affecté par la visibilité d'autrui, s'accommode mal de l'analyse qu'en offre Baudrillard, et ce malgré la pertinence, pour la fiction dont nous parlons, du contexte politique et économique dont il est question dans sa réflexion. Dans *Clear*, ainsi, l'expansion de la logique ultra-libérale à l'image, l'explosion « hyper-réaliste » d'une actualité relayée à l'infini, et la recherche paradoxale par les médias d'un rapport toujours plus immédiat à l'événement, dessinent précisément le cadre dans lequel Adair et Leyland sont amenés à se rencontrer et à forger un lien. La maladie, parce qu'elle signale d'emblée la rupture prochaine de ce lien, et rappelle aussi à chaque instant ce qui sépare ces deux êtres humains et leur interdit d'épouser véritablement le point de vue de l'autre, ne prête pas à leur interaction une distance désaffectée, aliénante : elle nous rappelle que le regard se déploie entre deux paires d'yeux, entre le sujet et l'autre à qui il prête ses yeux, et au regard duquel il se prête.

Dans l'apparition obscène du corps, ainsi, ce qui devait être caché fait retour de façon improprie. Mais il ne s'agit pas là, pour la fiction contemporaine, d'une obscénité sidérante, dans laquelle s'évanouiraient le travail même du regard, et le lien éthique qu'il forme dans son mouvement d'aller-retour. Dans *Les stratégies fatales*¹, Jean Baudrillard, étendant le champ de l'obscénité à « tout ce qui peut être perpétré dans le visible », y voyait « la perpétration du visible lui-même »². Il présentait ainsi l'obscénité comme manifestation de la visibilité à son point ultime³, dans laquelle toute la dialectique de visible et d'invisible qui permet la représentation et

¹ Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales* (Paris, Grasset, 1983).

² *Ibid.*, p. 64.

³ En cela on voit bien que nous partons, pour envisager la question de l'obscénité, de prémisses tout à fait différentes. L'idée même que la visibilité, portée à son point ultime, ne laisse plus de place qu'au visible, dénote

la perception visuelles ont disparu au profit d'une visibilité absolue : « l'obscénité dans sa forme générale [...] caractérise toute forme qui se fige dans son apparition, qui perd l'ambiguïté de l'absence pour s'épuiser dans une visibilité exacerbée »¹. Le régime de l'obscénité désigne ainsi pour lui un nouveau paradigme selon lequel penser la visualité, et dont l'apport principal est de faire s'évanouir tout mystère, tout secret au profit d'une visibilité hyper-présente et qui absorbe tout². Dans l'« univers de la transparence »³ ainsi produit, ni l'histoire, ni le politique ni l'éthique n'ont de place : c'est un univers dans lequel rien n'est refoulé, et où contrairement à ce que nous avons essayé de démontrer, rien ne revient ou ne se re-présente, puisque rien n'était caché à l'origine. L'obscénité selon Baudrillard est transparence, proximité absolue de l'objet qui abolit la représentation, absence totale de jeu. En dernière instance, elle est empêchement de penser ou de pratiquer le regard, d'envisager son déploiement entre deux foyers visuels, et le degré de jeu, de dissimulation inévitable ou d'ouverture excessive, qui est le corollaire d'un tel dispositif. « proximité absolue de la chose vue, [...] enfouissement du regard dans l'écran de la vision »⁴, l'obscénité conçue par Baudrillard n'a rien d'une visibilité refoulée qui s'impose à nous et suscite notre dégoût, notre horreur, notre empathie : sous son règne le regard en tant qu'il est adressé par-delà la distance qui nous sépare d'autrui est perdu. Pourtant il ne semble pas que notre corpus, qui fait pourtant une place à l'obscène, s'ingénie à nous confronter à cette « hypervision en gros plan, dimension sans recul, promiscuité totale du regard à ce qu'il voit »⁵ – cette vision désincarnée en somme, puisque le siège de la vision est par définition invisible : jamais je ne verrai le lieu d'où je vois, ce point aveugle qui garantit le bon fonctionnement de mes yeux. Penser une visibilité exacerbée c'est penser une visibilité sans visage, et pour Baudrillard il semble bien que l'obscénité soit cette forme d'abjection sans reste, dans laquelle l'apparition exacerbée de ce que le corps devait receler de mystère conduit à une désincarnation paradoxale de la vision. Tout se passe comme si la présence trop incarnée de ce qui se présente ne permettait que subsiste aucune profondeur dans le moment de l'appréhension visuelle :

Tout ce qui s'impose par sa présence objective, c'est-à-dire abjecte, tout ce qui n'a plus ni le secret ni la légèreté de l'absence, tout ce qui, comme le corps pourrissant, est livré à la seule opération matérielle de sa décomposition, tout ce qui, sans illusion possible, est livré à la seule opération du réel, tout ce qui, sans masque, sans fard et sans visage, est livré à l'opération pure du sexe ou de la

une orientation où la phénoménologie n'a pas sa place. Pour la phénoménologie, et pour les pensée du visible et de la représentation qui s'appuient sur elle, la visibilité est adossée à l'invisible.

¹ Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, op. cit., p. 61.

² « Au début il y avait le secret, et c'était la règle du jeu des apparences. Puis il y eut le refoulé, et ce fut la règle du jeu de la profondeur. Enfin il y eut l'obscène, et ce fut la règle du jeu d'un univers sans apparences et sans profondeur ». *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ *Ibid.*

mort – tout ceci peut être dit obscène et pornographique.¹

Dans la fiction contemporaine, pourtant, les corps livrés à l'« opération du réel », douloureusement incarnés dans le retour du bas corporel ou de la mort, n'inaugurent pas l'avènement d'une visibilité sans secret ni absence : le corps obscène de l'autre y incarne au contraire ce qui, ultimement, devra s'absenter, et rappelle au sujet l'absence à laquelle son existence le conduit. Le travail de la fiction, exclue du domaine de l'obscène selon la définition qu'en offre Baudrillard², serait alors précisément de réimaginer l'obscène, de le faire surgir sur des scènes qui sont autant d'espaces esthétiques, politiques, éthiques. Ce serait de rendre le corps sale, ordurier, abject, indécent, à une pratique du regard incarnée, à une visibilité non abstraite théorique, mais toujours déjà pragmatique.

Loin de laisser le regard s'évanouir dans le tout-visible, la fiction contemporaine en fait le lien d'un soin demandé ou apporté à l'autre. C'est ainsi que l'on peut comprendre le reproche formulé par Bly vis-à-vis de spectateurs négligeants, qui ne prêtent pas à la performance le regard adéquat. Dans l'indignation qu'elle formule, le regard pratiqué « comme il faut » se fait outil paradoxal de désappropriation, l'adjectif « proper » venant contredire une logique visuelle identitaire dans laquelle l'autre n'a pas de place :

Those Wakedavid people [...] honestly think they're defining their mental toughness, their sacred individualism, their righteous *Englishness*, against something which – if they just stopped and thought, and took a proper *look* – is actually much more honest and individual and vulnerable and subversive than they could *ever* be. (C, 118)

Pour le lecteur sachant prêter au texte un œil attentif, le jeu des italiques offre un appui visuel à l'opposition du « bon » regard et d'une logique du propre qui n'admet pas dans le paysage visuel l'irruption d'éléments étrangers, contraires aux convenances. Regarder « proprement », c'est être plus attentif à la vulnérabilité de l'autre, et au pouvoir de subversion que présente sa visibilité nue, indécente, troublante dans son irrespect du partage entre ce qui se montre et ce qui se cache.

Penser le regard comme soin, c'est ainsi envisager la façon dont l'obscénité du corps impropre offert à la vue ouvre un espace éthique : la vulnérabilité d'autrui me regarde³. On peut

¹ Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, op. cit., p. 62-3.

² « Pour qu'une chose ait un sens, il y faut une scène, et pour qu'il y ait une scène, il y faut une illusion, un minimum d'illusion, de mouvement imaginaire, de défi au réel, qui vous emporte, qui vous séduise, qui vous révolte. Sans cette dimension proprement esthétique, mythique, ludique, il n'y a même pas de scène du politique, où quelque chose puisse faire l'événement. Et cette illusion minimale a disparu pour nous: il n'y a aucune nécessité ni aucune vraisemblance pour nous dans les événements du Biafra, du Chili, de la Pologne, du terrorisme ou de l'inflation, ou de la guerre nucléaire. Nous en avons une surreprésentation par les media, mais pas d'imagination véritable. Tout cela est pour nous simplement obscène, puisque à travers les média c'est fait pour être vu sans être regardé, halluciné en filigrane, absorbé comme le sexe absorbe le voyeur : à distance. Ni spectateurs, ni acteurs, nous sommes des voyeurs sans illusion. » Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, op. cit., p. 71.

³ C'est là un principe essentiel sur lequel repose le concept de performance ou d'épreuve publique : le performeur

penser le lien réciproque du regard à partir d'une situation symétrique, lorsque l'œil de l'autre appelle le mien. Blaine, en s'exposant à la foule, se présente de la façon la plus nue possible parce que la vulnérabilité l'intéresse : « people are at their most *beautiful* when they're at their most *vulnerable*, apparently. He actually said that » (C, 225) : à cet égard c'est bien son regard qui, conceptuellement, produit le dispositif et vient chercher le public, de la même façon que ses yeux viennent accrocher le regard de spectateurs individuels depuis l'intérieur de sa boîte. L'enjeu supplémentaire posé par le surgissement du corps obscène, cependant, apparaît lorsque l'aller-retour du regard, sans être conceptuellement exclu du dispositif visuel, n'est plus matériellement possible : quand l'œil du sujet vulnérable, cet œil qui nous regarde, s'éteint. C'est ce processus qui marque, de façon centrale, le lien formé entre Adair et Leyland : lorsque ce dernier perd la vue, il est entièrement offert au regard d'Adair. À aucun moment cependant son corps ne devient pur objet obscène : dans la lecture, puis dans la description de la nourriture préparée et déposée par Aphra à l'intention de son mari, Adair *prête* ses yeux à celui qui n'en a plus : il soutient un regard défait à l'approche de la mort.

On a vu plus haut que l'extinction progressive du regard, et ce qu'elle implique dans la relation intersubjective, répond dans le corps à un isolement politiquement programmé, une cécité et une invisibilité qui relèvent du biopouvoir, et qui engagent notre responsabilité. En nous rappelant à une phénoménologie du regard traversée par le politique et l'éthique, la fiction nous montre que ceux dont l'œil n'est pas clair, ceux qui sont vulnérables notamment parce qu'ils ne peuvent plus nous voir, nous confrontent à une fragilité qui justement nous regarde. Dans *Peuples exposés, peuples figurants*, la réflexion de Didi-Huberman autour de la notion et des pratiques d'exposition l'amène à analyser des regards qui sont, pour lui « à soutenir » : regards de nouveaux-nés non encore capables de focaliser, de personnes âgées et presque aveugles, trop affaiblies pour fournir encore l'effort de porter le regard sur le monde¹. Pour penser ces moments où la vue s'éteint, où l'échange cesse d'être possible, le critique détourne une expression qui

se rend vulnérable et en ce sens convoque notre regard : il a besoin de lui. C'est cette dimension qui conduit Adair à établir un lien entre Blaine et l'artiste de la faim imaginé par Kafka : l'un comme l'autre mettent tout le sens de leur épreuve dans les mains de leur public. L'importance vitale du regard de l'autre pour le performeur qui s'expose dans sa fragilité physique apparaît aussi dans un incident relaté par Adair, au cours duquel Blaine se crut devenu fantôme, transparent, invisible. L'anecdote nous renvoie à l'époque de *Frozen in Time* : « when his girlfriend approached the block, he saw her, and he called out to her, but it was as if she hadn't seen him. And he suddenly thought he was dead. He suddenly *believed* that he was dead. That he was a ghost. That she *couldn't* see him » (C, 183). Jusque dans la performance, où le magicien prenant le risque ultime de l'exposition pourrait bien mourir de froid (« die of exposure »), l'accomplissement de la transparence suscite une angoisse très violente : celle d'une mort qui nous fait disparaître, et après laquelle nous n'offrons plus de prise au regard de l'autre. Ayant recherché le dépouillement et la détresse la plus totale, Blaine dépend entièrement d'un public qui consentira à soutenir son regard.

¹ Voir Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, op. cit., chapitre I : « Parcelles d'humanités », p. 11-47.

désigne au contraire, à l'origine, l'échange assuré de deux regards. Il pointe ainsi la façon dont en concevant un regard soutenu, appuyé sur un autre, on continue de penser le voir dans son mouvement dialectique, réciproque – malgré la difficulté que cela peut présenter.

Reconvoquant sous nos yeux le corps impropre, nos romans suggèrent que le corps, simplement du fait qu'il est, est toujours déjà trop visible, encombrant, obscène. Mais il ne s'agit pas là d'une obscénité sans profondeur, fondée sur une visibilité pure : la vulnérabilité, la nudité du corps souffrant interroge le regard comme pratique éthique, au cœur de l'interaction visuelle mais aussi, quand l'œil menace de s'éteindre, dans l'entrelacs qui persiste entre voir et être vu. C'est ce que l'on constate lorsqu'un usage impertinent de l'image, et un usage impropre voire ordurier de l'humour noir entre personnages, permettent de faire voir le corps souffrant, de ne plus cacher l'organisme au seuil de la mort. C'est aussi ce que manifestent, lorsque le retour du regard est plus difficile à penser, toutes les scènes dans lesquelles un personnage se fait veilleur, et entreprend ainsi de soutenir ces regards qui n'en sont pas encore, ou presque plus.

IV. A. 2. a. 'Losing all sense of propriety': souffrance indécente et humour impropre

On l'a vu, le rapport entre Adair et Leyland est d'emblée marqué par la présence d'un corps à la visibilité indisciplinée. Par la souffrance qu'il endure, et la disparition qui lui est promise, le corps de Leyland nous expose au retour d'images couramment refoulées en marge de notre champ de vision, dissimulées autant que possible. L'impropriété visuelle qui se dessine ici ne relève cependant pas seulement de leur rencontre face-à-face, elle n'affecte pas uniquement le regard d'Adair, confronté au spectacle déchirant de la souffrance d'autrui. Dès l'abord, cette visibilité indisciplinée marque profondément leur interaction verbale : le corps impropre fait irruption dans des échanges où l'usage de l'humour noir et d'images impertinentes élaborent un espace éthique soustrait aux règles de la bienséance, peu préoccupé de ce qu'il est propre de dire et de laisser paraître. Faisant irruption dans la chambre d'hôpital, Adair se rend compte qu'elle est occupée. Pour donner le change, il tâche de lancer une conversation fondée sur l'impression immédiate que produit la chambre : entouré de cartes, de cadeaux et d'œuvres d'art tirées de sa collection, Leyland est un malade particulièrement choyé.

'Lovely room,' I say.

No response.

'Certainly looks like you've been in here a while...'

Blanked.

'Made yourself *quite* a home, *eh?*'

'I'm fucking *dying*,' he snaps.

(Funny, isn't it, how these death's door types lose all sense of propriety?) (C, 249)

Le refus par Leyland de souscrire aux formes, de se plier aux conventions du dialogue approprié, se dit d'emblée en termes visuels. Ainsi l'absence de réponse est relayée par une métaphore visuelle, « blanked », selon laquelle le fait d'ignorer l'autre revient à effacer sa présence¹. Lorsqu'il prend enfin la parole le corps indécent, qui apparaîtra plus tard comme corps souffrant, lui fournit le vocabulaire ordurier qui lui permet de se porter en faux contre le dialogue propre, poli, dans lequel les apparences sont bien rangées (« lovely ») et cohérentes (« looks like... »). Dans la réponse qui esquive l'approbation recherchée par Adair (« eh ? »), la propriété de la chambre devenue « foyer », plaisamment identifiée au sujet, est anéantie par l'irruption brutale du corps obscène, dans une expression où se combinent sens propre et figuré : « *fucking dying* ». Dans ce contexte où la mort, soulignée par l'italique, est mise en avant par l'adverbe à caractère sexuel, l'évocation de formes et de visibilités du corps incompatibles avec l'art de la conversation consacre l'inconvenance relevée par Adair (« lose all sense of propriety »). L'image qui précède, dans son aparté, le reproche formulé à l'encontre de Leyland, annonce pour le lecteur l'élaboration d'un lien pragmatique qui repose sur l'usage impropre du visuel dans le discours. Catégorisant avec grande désinvolture son interlocuteur comme « typique de ces gens qui vont passer l'arme à gauche » (« death's door types »), Adair fait lui-même usage d'une image tout à fait impropre, et irrespectueuse des formes à observer en présence d'un mourant. Son indignation vertueuse contre Leyland est ainsi démentie par l'indication claire, pour le lecteur, que mettant en œuvre dans son discours une visibilité impropre, il renonce également aux règles de conversation dictées par la bienséance. Adoptant le ton caustique et l'imagerie directe, dévastatrice que Leyland privilégie, il fait de l'impropriété visuelle un nouveau principe de collaboration pragmatique. Dès lors le dialogue poli, dans lequel le corps souffrant disparaissait derrière l'image plaisante d'une chambre d'hôpital bien décorée, laisse place à une conversation où l'inapproprié a sa place, l'humour noir permettant le retour du corps et de ses visibilités indisciplinées.

Dans la remarque d'Adair, l'image impropre pointait la mort en tant qu'elle défait, précisément, le propre de la vie. L'usage ironique du terme « types » trouvait ici un écho cruel dans le fait que la mort, quoique nous nous trouvions seuls face à elle, ne peut être possédée en propre – qu'elle est à la fois l'un des événements les plus intimes qu'il nous soit donné de connaître et quelque chose qui nous échappe, dans lequel nous devons renoncer à notre individualité. Partageant avec Leyland, après cette remarque destinée au lecteur, les images grotesques que lui inspire, contre toute bienséance, l'idée de la mort, il établit avec lui un

¹ « Blank », vb. : « To render blank or void; to veil from sight », in *OED*, www.oed.com, consulté le 13 juin 2016.

dialogue ponctué de rires, dans lequel le lien éthique et pragmatique est établi par un débordement indiscipliné du corps, ce « propre de l'homme »¹ qui s'élève justement face à l'impropriété, au caractère indécent du corps². Assis sur une chaise de designer, il se permet un commentaire auquel Leyland répond, à nouveau, par un *memento mori* : « Can't take it with you... » (C, 249). Rappelé ainsi à la façon dont la mort efface toute propriété, il propose à son interlocuteur une réponse fondée sur l'interprétation impropre, littérale, du proverbe : « For some reason, the image of a dying man struggling to carry a Philippe Starck chair into the afterlife strikes me as rather droll. 'The Ben Nicholson's a better bet,' I opine, 'less bulky.' He snorts » (C, 250). L'image grotesque d'un mourant emportant dans l'au-delà, pour son format plus réduit, un tableau de Nicholson, fait rire Leyland. Elle ne remplace pas pour autant le caractère obscène de la souffrance par une communion purement plaisante – rire est douloureux pour le personnage. Lorsqu'une infirmière, entrée dans la chambre, en fait le reproche à Adair, les réponses de ce dernier sollicitent à nouveau l'amusement du malade, dont la réaction physique prend une nouvelle dimension pour le lecteur : « 'Don't make him laugh,' she says, 'it *hurts* him.' [...] 'Not even the odd *giggle*?' She sucks on her tongue. 'A small snigger?' (His chest starts to move again.) She hisses. 'A tiny snort?' Now he's really shaking. The beep from the heart monitor speeds up slightly » (C, 251). L'écart, la différence qui séparent Adair de celui qui souffre et va mourir ne sont pas dépassés, annulés : dans son décalage, la plaisanterie ouvre simplement un espace dans lequel ils peuvent se rencontrer malgré la vulnérabilité et son caractère insupportable.

Dans la suite du roman la même visibilité impropre continue de caractériser l'humour partagé par les personnages. Le corps des besoins et des désirs, ce corps qui ne pourra emporter ni chaise ni tableau en s'en allant, est au cœur du mot qui parvient à Adair après le décès de Leyland, fixé à la chaise qu'il a décidé de lui laisser en héritage. Si le legs, dans ce passage, semble d'abord renvoyer à la perpétuation de la propriété, cette logique du propre est minée par la visibilité impropre et indécente du don lui-même.

Monday. While I'm out at work, we receive a delivery. I find it blocking up the hallway when I get back that evening.

The Chair. And *Shane*. And a message (stuck to the seat, on that so-familiar notepaper, in that so-

¹ On se souvient de l'Avis aux lecteurs qui ouvre *Gargantua* : « Mieux est de ris que de larmes écrire, pour ce que rire est le propre de l'homme » – Rabelais fait partie des références convoquées par Adair pour mieux comprendre le travail de Blaine. Pour un état des recherches sur la place de l'humour et du rire dans la littérature et les arts visuels britanniques à l'époque contemporaine, voir le numéro de la revue *EBC* à paraître à la suite du colloque international de la SEAC tenu les 15 et 16 octobre 2015 à Lyon : *LOL! Rires en éclats dans la littérature et les arts visuels britanniques des XX^e et XXI^e siècles*.

² Dans l'interaction de Leyland et Adair, l'humour signale le lien intrinsèque entre deux aspects du corps impropre, habituellement dissimulés : le sexe et la maladie. C'est ainsi qu'après avoir fait une remarque ambiguë, Adair remarque : « he chuckles, dirtily (giving final confirmation – if any were necessary – of the indelible link between sex and the sickening) » (C, 251).

familiar hand) which says:

‘Bols, you cunt.

And this is a fucking Mies van der Rohe –

Don’t you (or your skinny arse) know *anything?*’ (C, 328)

L’impropriété visuelle du legs relève d’abord du médium employé, et de la temporalité qu’il permet : l’écrit permet à Leyland de faire le revenant, et de s’adresser outre-tombe à Adair. L’incertitude pragmatique du message, dont on ne peut garantir qu’il arrive à son destinataire, rappelle le risque pris par Leyland vis-à-vis de celui qui devint son lecteur. Parti à nouveau à la recherche du regard d’Adair, il lui aura fallu espérer que ce dernier se trouve, à nouveau, disposé à lui prêter un œil. Par ailleurs la modalité selon laquelle il s’adresse ainsi, fantôme, au narrateur, laisse la part belle au bas corporel. À l’irruption post-mortem s’ajoute ainsi l’irrévérence d’un registre ordurier qui, de « cunt » à « fucking » et « arse » – sans parler de la proximité phonique qui associe, dans ce contexte, « Bols » et « balls » – achève d’inscrire la conversation des deux protagonistes dans une esthétique du corps impropre, indiscipliné. Leyland renvoie Adair à ces parties du corps qui ne doivent pas apparaître dans une conversation convenable, et défait ainsi la solennité que l’on pourrait attendre de ces derniers mots adressés par-delà la mort. L’impropriété du message contredit également son intention apparente, qui serait de nous apporter une révélation quant à l’alcool préféré du défunt, et une correction vis-à-vis de l’attribution erronée faite par Adair. Il s’agit, dans un cas comme dans l’autre, d’apporter un détail relatif à la propriété du sujet – du goût qui le définit à l’œuvre qui lui revient –, cependant ce mouvement est remis en question par la visibilité indécente que le fantôme s’ingénie à convoquer. Rectifiant l’erreur d’Adair, qui n’a pas su reconnaître la patte du designer, Leyland fait vaciller le regard comme critère d’évaluation, d’identification appropriante ; il impose au lecteur de modifier l’image mentale qui était la sienne depuis le départ, et de s’accommoder de la superposition inconfortable de ces deux chaises dans l’espace de sa lecture. De façon plus frappante encore cependant, l’espace esthétique commun que Leyland propose de reconstruire ne repose pas sur l’association de l’œil et du propre. S’éloignant du nom d’artiste comme *marque*, et de la confusion qu’il introduit sous couvert d’appropriation, il va chercher pour outil de reconnaissance la façon la plus fondamentale et grotesque d’apprécier le design – le fait de s’asseoir dessus. Dans l’esthétique impropre élaborée par le personnage, le connaisseur n’a plus tant l’« œil » qu’un corps bien vivant, et dont les parties les moins glorieuses à exposer sont, non moins que les autres, convoquées dans la découverte d’une œuvre, ou dans la rencontre avec autrui.

IV. A. 2. b. Des regards à soutenir

Construisant des dispositifs optiques dans lesquels s'effectue le retour indiscipliné de visibilités impropres, la fiction contemporaine explore l'entrelacs phénoménologique du corps voyant et du corps visible. Si un tel travail se déploie notamment dans le cadre de regards échangés et d'images partagées entre personnages, il envisage également ces regards qui n'en sont presque pas, ou presque plus, et qui en cela impliquent notre responsabilité. À travers notre corpus se rencontrent les regards troublés, mal accommodés, immatures ou épuisés auxquels il nous revient d'offrir un appui. Soutenir un regard, dans ces circonstances, ce n'est pas contre-interpeller, mais offrir un espace éthique à cet autre qui ne peut pas nous regarder. Face à des yeux qui ont oublié la vision, « propre » de l'organe oculaire, la veille est soin offert, reconnaissance que la vulnérabilité d'autrui, offert sans défense à mon regard, me concerne et me regarde¹. Didi-Huberman analyse d'abord ces regards à soutenir à partir de séries photographiques dépeignant des visages de vieillards et de nouveaux-nés². En cela il est intéressant de voir que ce sont justement ces corps, dont la vulnérabilité indécente nous rappelle à notre finitude, qui par leurs visages exposés mais mal capables de nous voir demandent à être pris « sous notre garde » – nous reprenons ici la glose proposée par Starobinski³. Dans *Gut Symmetries*, un portrait de la grand-mère d'Alice, brossé du point de vue de son fils David, associe la fragilité de son apparence et l'évanouissement imminent de son regard : « her eyes had receded so far into her hollow skull that from the camouflage of her thin hair she should have been able to see backwards » (*GS*, 149). Creusées par le temps, les orbites ne permettent plus au regard de se projeter vers l'avant : dans le visage évidé, vanité vive, plus crâne que chair, le regard est comme attiré par le vide, renversé vers l'intérieur et vers le passé. Face à ces yeux tournés vers la dissolution du corps en apparition spectrale – pour voir à travers le crâne il faut qu'il se fasse translucide –, et vers la promesse de leur propre effacement, nous sommes rendus à

¹ Ainsi même dans ces cas où le regard n'est pas vraiment échangé, il semble que le visage comme espace éthique reste à penser d'un point de vue visuel. Notre lecture du concept persiste ainsi à aller à l'encontre de l'orientation proposée par Levinas, qui « dévisualise » le visage et semble en proposer un traitement quasi iconoclaste, dans lequel le privilège est accordé, contre-intuitivement, à la parole de l'autre et non à la façon dont il nous apparaît. Voir Emmanuel Levinas, *Éthique et infini* (Paris, Le Livre de poche, 1984). Voir, notamment : « La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas [...] [l]e visage est sens à lui seul. Toi c'est toi. En ce sens on peut dire que le visage n'est pas "vu". Il est ce qui ne peut pas devenir un contenu, que votre pensée embrasserait [...] C'est en cela que la signification du visage le fait sortir de l'être en tant que corrélatif d'un savoir. Au contraire, la vision est recherche d'une adéquation ; elle est ce qui par excellence absorbe l'être » (*ibid.*, 81-80), et l'idée que « visage et discours sont liés. Le visage parle. Il parle, en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours [...] devant le visage je ne reste pas simplement là à le contempler, je lui réponds » (*ibid.*, p. 82).

² Il se livre en l'occurrence à une analyse du travail de Philippe Bazin dans les séries photographiques *Vieillards* (1985-1986, 34 photographies, 27 x 27 cm) et *Nés* (1998-1999, 37 photographies, 45 x 45 cm), désormais rassemblées sous le titre *Faces* (une mention entre parenthèses précise : Nourrissons, Vieillards, Aliénés).

³ Voir plus haut, l'introduction de ce chapitre.

notre responsabilité d'êtres humains. L'enjeu est d'autant plus clair que le personnage nous apparaît alors dans toute sa fragilité, pas seulement dans le contexte intime de la relation filiale, mais aussi parce que sa présence soulève une question politique et éthique majeure. Alors qu'il vient de prendre sa retraite, David se rend compte que sa mère travaille à nouveau à faire des ménages dans le quartier des docks. Indigente, elle a dû reprendre le travail et concocter pour ce faire un mensonge que son apparence trahit d'emblée : « She had not worked here for twenty years. [...] 'What are you doing here?' she said. 'You'll get me into trouble [...] [I]f they find out you're my son I'll lose my job. [...] I told them I was sixty-one.' Sixty-one. Sixty-one. She was nearly ninety. Anyone could see that she was nearly ninety » (*GS*, 149). Dans l'évidence qui se lit sur ce corps déformé par l'âge, grotesque – « his mother, stuffed into her pink overall like a prune inside a wrap of bacon [...] Her stomach had slipped to her thighs. Her breasts has slipped to her stomach. Her neck was in her vest » (*GS*, 149) – se dessine la responsabilité collective d'une société qui refuse de voir la détresse de ses membres les plus vulnérables (« anyone could see... »).

Nous confrontant, avec les personnages, à ces visages dont les yeux ne voient presque pas ou plus, la fiction nous enjoint de veiller. Représentant les visages de vieillards et de nouveaux-nés, elle s'intéresse également à d'autres lieux de fragilité visuelle : les yeux fermés du sommeil, les yeux aveugles d'avoir trop vécu, les yeux troublés par les larmes ou par la difficulté à accommoder, sont autant de foyers de visibilité impropre, que le récit vient placer sous notre garde.

Des yeux fermés

Conçue par opposition au sommeil, la veille est bien un moment dans lequel le regard ne peut être échangé. Pourtant celui qui dort exposé aux regards, et non dissimulé dans l'intimité de sa chambre, nous regarde : en se rendant entièrement vulnérable sous nos yeux, il engage notre responsabilité. C'est aussi par opposition à ce soin apporté à l'autre que l'on doit concevoir le projet *wakedavid.com*. Faire veiller celui qui a besoin de dormir, ce n'est pas seulement une façon de le torturer ; c'est aussi l'empêcher de se soustraire à nous, et de faire ainsi de nous les gardiens de son sommeil. Spectateur diurne, Adair est amené à penser la veille comme pratique, et à veiller lui-même, au contact d'Aphra. Alors qu'il tâche encore de comprendre qui elle est, une conversation avec un autre habitué de Potters Fields Park cerne son profil particulier de spectateur : Aphra n'est pas arrivée à Blaine par le biais des médias, elle ne possède pas de télévision et ne lit pas le journal. Lorsqu'Adair pointe qu'elle vient pourtant presque « tous les

jours », son interlocuteur le corrige : « ‘But now she’s here most days...’ I casually muse [...] ‘Most *nights*’ he corrects me. ‘Of *course*’ I murmur. ‘Only comes when he’s sleeping’ » (C, 101).

Choisissant les moments de la performance dans lesquels Blaine est le plus exposé, mais aussi rendu à lui-même, Aphra tient une garde nocturne. Sensible aux détails les plus infimes, elle prête au performeur le regard attentif que Bly reproche à la plupart des spectateurs de ne pas savoir offrir ; un regard qui ne réifie pas l’autre, ne fige pas ses traits en une image préconçue, mais reste sensible à la tension dramatique d’un être à la fois offert et retranché dans le sommeil, exposé et en partie dissimulé, inconnu – « she continues, her eyes sparkling now, with a real sense of drama, [...] ‘it’s nothing significant, just trivial details. Things you wouldn’t notice if he was right there in bed with you. You wouldn’t *see* them then. [...] Or maybe if you knew him, they’d just be part of a picture which was already *drawn*’ » (C, 156). Tout comme le dispositif visuel de la performance avait ranimé une vue morte en défiant la logique de son lieu « propre », figé dans son importance patrimoniale et touristique, de même Aphra se passionne pour la tension qui habite le sujet jusque dans son intégrité, alors même qu’il semble soustrait à la sollicitation constante de son public. Lorsqu’il s’éveille, avant de s’ouvrir à nouveau au spectacle, ainsi, Blaine est tout à fait lui-même, mais ce n’est pas là pour Aphra l’occasion de le saisir dans une authenticité supposée : « at that moment, when he awakens, he’s entirely *himself*, and you get to see all this confusion and sweetness, this incredible unease... » (C, 157-8) L’identité « propre » est difficulté, confusion : l’image qu’elle offre n’est pas simple, mais complexe et nécessairement indéchiffrable, en partie du moins, pour le spectateur.

Voyant sans réclamer d’être vue ou reconnue par Blaine¹, Aphra est le veilleur du roman. Cette fonction est tellement intrinsèque au personnage qu’elle devient l’un des repères du récit, et nous conduit, en marge du site de la performance, à ce qui sera son deuxième point focal. Réticent à se séparer d’Aphra à la fin d’une soirée, Adair décide de la suivre. Mais au lieu de prendre ce qu’il conçoit désormais comme son poste, elle poursuit sa route : « She walks *on*. She’s not heading for the nightwatch » (C, 244). L’usage du défini (« the nightwatch »), qui n’a ici rien d’étonnant pour le lecteur, est en fait réaffirmé par la suite : c’est un travail de veille plus vital dans son importance, et plus urgent, qui attend Aphra à l’hôpital où son mari se meurt. La routine qui la conduit à contempler le sommeil du performeur apparaît rétrospectivement comme le prolongement d’une habitude ancienne, lorsque Leyland confie à Adair : « ‘Bad diabetic’, by way of an explanation. ‘Who is?’ He points to his chest, ‘Me. Very Bad. *Drinker*...’ He mimes taking a quick shot. ‘Blood-sugar was erratic. She used to sit up at night and watch over me’ »

¹ C’est là un enjeu majeur de la performance, et Adair remarque à de multiples reprises la façon dont le public exige la reconnaissance du performeur, insiste pour se faire remarquer.

(C, 280). Après des années à veiller son mari, Aphra n'a plus la force de le voir mourir : si elle apporte tous les jours des plats préparés pour lui, elle n'est pas assez présente à l'hôpital, et tout l'entourage de Leyland lui reproche de ne pas assurer son tour de garde. Cependant à son contact Adair a appris à veiller, et ses visites à Leyland se font comme en écho à celles qu'elle rend à Blaine – plus tard, sur le chemin de l'hôpital, il l'aperçoit toute à sa contemplation : « I catch that brief (but so necessary) glimpse of Aphra (from the bridge), sitting quietly on her wall, chin up and cheeks shining, carefully overseeing the rumpled Blaine at his nightly slumber » (C, 276). L'attention prêtée au prestidigitateur endormi inspire le soin qu'Adair consacre au malade en lui prêtant ses yeux. S'ils ne sont pas fermés par le sommeil, en effet, les yeux de Leyland ont perdu cette fonction « propre » qu'est la vue : de même que le personnage se repose en partie sur la présence de ses visiteurs, de même son regard trouve un appui dans le leur.

Des yeux aveugles

La modalité la plus évidente selon laquelle le regard d'Adair soutient la vue défaillante de Leyland est liée à son statut en tant que lecteur : nous y reviendrons. Mais de façon frappante, et intéressante pour l'impropriété qu'elle manifeste au cœur du regard offert comme soin, la veille joue aussi un rôle crucial dans l'expérience gustative du mourant. C'est d'ailleurs à cet égard qu'Adair est, de manière immédiate, le relais d'Aphra : spécialiste des arômes, nez de son métier, cette dernière continue de préparer pour son mari une série de plats qu'elle dépose pour lui à l'hôpital, même lorsqu'elle ne trouve plus la force de passer toutes les nuits à le veiller. Lorsqu'il n'est pas occupé à faire la lecture, ainsi, Adair est chargé de *décrire* par le menu l'apparence, mais aussi les textures et les saveurs assemblées par Aphra :

'So we're looking at a strange, hollow *green* thing, like a tiny courgette. Seeds in the middle...' 'Okra, you *tit*.' [...] 'And in *here*... Uh... a strange kind of pink *slop*... Looks like...' 'Strawberry mousse,' he sighs. 'Try some.' I dip my finger in. 'Describe,' he whispers. And I'll describe it in the best way that I possibly can. Sometimes I'll tell him exactly which shoes she was wearing when she made the delivery (If I got close enough, at any point, to take a proper look), and he'll smile and he'll nod. (C, 315)

La veille est bien assistance ici : le travail du visuel y permet un partage malgré la cécité de Leyland. Centré, par opposition à l'effort intellectuel que constituent les lectures de Leyland, sur les besoins et les désirs les plus élémentaires du corps, ce travail apparaît immédiatement comme impropre, à la croisée de différentes aires sensorielles. Ainsi l'art de la « description », autour duquel se construit l'essentiel de la collaboration entre les personnages – de la demande de Leyland à l'effort déployé par Adair pour y répondre –, trace des lignes de continuité d'une modalité sensorielle à l'autre : de l'aspect visible (« we're looking at... ») à la texture

(« slop...looks like... » « dip my finger ») et au goût. Dans la façon dont elle est tracée, partagée, l'expérience gustative nous rappelle ainsi à la façon dont le corps désirant, loin de se prêter à une séparation réglée et disciplinaire des sens, jette des ponts entre différentes modalités du sensible, et contribue à désapproprier la sensation. Dès l'abord, les dégustations d'Adair et Leyland impliquent d'ailleurs un usage impropre des organes sensoriels eux-mêmes. C'est le cas plus tôt dans le roman, alors que le malade goûte encore lui-même, et avant qu'il ne perde la vue :

He can't *swallow*, obviously. So I prop him up, he takes off his mask, coughs for a while, reaches some sort of equilibrium, and I pass him a tub. He closes his eyes and inhales ('*Ah...*'). Coughs some more (I wipe his mouth clean with a tissue), he requests a small forkful. I do the honours. He holds the food – dead still, on his tongue (mouth shut), for a minute or so, then he chews, winces, screws up his face in an agony of desire, inhales (to gain strength), and spits it back out (into a plastic cup)./ He then cleans his palate with a rinse of water. (C, 283)

Les aliments ne pouvant plus assurer leur fonction nutritive, on pourrait s'attendre à assister ici à une expérience esthétique « pure », libérée du corps et de ses fonctions élémentaires. Mais c'est au contraire une esthétique impropre qui se dessine ici, qui loin de rechercher l'essence du goût à l'exclusion des autres sens, convoque l'œil de façon à la fois centrale et fonctionnellement impropre. Les yeux sont véritablement liés à l'expérience gustative : cette dernière dégustation marque ainsi la dernière soirée durant laquelle le personnage conserve l'usage de ses yeux.

Au terme de cette visite, en effet, Leyland est pris de vomissements, et Adair renvoyé chez lui. Lorsqu'il revient, le patient ne goûte plus lui-même les aliments, et il est devenu aveugle¹ : c'est Adair qui est désormais chargé de partager ces sensations. Associé au travail du goût, le regard remplit une fonction qui nous détourne de toute spécialisation sensorielle. L'usage qu'en fait Leyland est fondamentalement impropre, puisque s'il réclame une description de seconde main après avoir lui-même perdu la vue, il fermait les yeux lorsqu'il en avait encore l'usage (« closes his eyes and inhales »), ou les laissait se remplir de larmes : « Often his eyes fill with tears. 'Each taste,' he says afterwards, gasping for breath, 'each shape, each texture, crashes me into a whole new wave of memory...' » (C, 283-4). Se fermant, se brouillant alors qu'ils pourraient encore lui servir à observer les aliments, les yeux encore lucides de Leyland nous indiquent que la « description » qu'il réclame à Adair après être devenu aveugle n'a pas tant pour but de fournir une information sensorielle manquante, que d'assurer un lien malgré l'extinction du regard. Outre les connexions synesthésiques qui se dessinent à nouveau ici, entre goût, vue et toucher, le lien dont il s'agit ici est bien éthique, dans l'amitié qui émerge entre les deux

¹ Bien qu'Adair se soit conformé aux instructions de l'infirmière, qui lui enjoint de ne pas laisser Leyland avaler ce qu'il goûte, le malade est pris de vomissements à l'issue de la dégustation, et son visiteur est renvoyé chez lui pour le laisser se remettre. Quelques pages plus loin, l'infirmière lui apprend que Leyland est devenu aveugle : « He's blind [...] since that night I sent you home » (C, 314).

personnages. À cet égard, la contribution d'Adair à la description, qui se centre sur les chaussures d'Aphra, manifeste une autre façon dont le personnage s'efforce de partager, avec le malade qu'il a pris sous sa responsabilité, une expérience jamais tout à fait pure : objets visibles pour Adair, les chaussures intéressent Aphra pour leurs qualités olfactives, et correspondent pour Leyland à des souvenirs, la concordance de ces sensations produisant en dernière instance chez le personnage une réaction dans laquelle le visage « parle » visuellement, sans proférer un son – par un sourire et un hochement de tête. La reconnaissance que confirme Leyland nous rappelle enfin à cet autre lien qu'élaboraient ses yeux dans leur utilisation impropre, peu préoccupée de vision. Dans le regard brouillé par les larmes, c'est la rencontre de l'expérience présente et du souvenir qui devient possible. Le travail de la mémoire est lui-même associé à une métaphore liquide : celle des vagues (« wave ») dont l'écrasement (« crashes me ») nous éloigne aussi de l'eau claire, limpide et non salée, pour nous rappeler l'opacité de l'écume, et le picotement des embruns¹. Les sensations que Leyland recherche, si elles ne peuvent plus nourrir son corps mourant, lui permettent de renouer avec ses souvenirs : c'est là une expérience qui se partage, et qui s'offre au sujet vulnérable et pleurant.

L'affaiblissement des yeux, brouillés et finalement aveuglés, ne confère ainsi pas à la relation visuelle un aspect voyeuriste, dans lequel le regard serait perdu pour l'éthique et rendu à une fonction purement anxiogène. La rencontre avec un autre qui voit mal, ou qui ne voit plus, ne concentre pas le pouvoir du côté du sujet voyant mais contribue ici à défaire l'exclusivité visuelle : parce qu'avoir des yeux lorsqu'autrui n'en a plus, c'est pouvoir les lui prêter ; mais aussi parce que voir c'est aussi pouvoir communiquer avec l'autre à propos d'autres sens, et forger avec lui un lien éthique et esthétique.

Larmes. Des yeux brouillés

À l'approche de la mort, le regard voilé par les larmes n'est plus ni souverain, ni supérieur aux autres sens. Dans la perte de clarté, dans la défaite du privilège accordé au voir, ce sont d'autres sensations qui émergent, et d'autres fonctions, inattendues, pour l'œil. La veille comme soin s'adresse ainsi au corps impropre : parce qu'elle participe de tous les sens, mais aussi parce que, laissant échapper ces larmes qui ne sauraient plus être refoulées, elle nous présente des yeux qui cessent de voir pour se mettre à parler. Empêchant toute acuité du regard, l'effusion des larmes est renoncement à toute appropriation visuelle : elle détourne ce qui est couramment

¹ Formée par le retour des vagues qui se brisent sur elles-mêmes, l'écume est blanche. Enlevés à la crête des vagues, les embruns sont particulièrement riches en chlorure de sodium, et piquent plus les yeux que l'eau de mer.

conçu comme le « propre » de l'œil pour formuler un *aveu* de vulnérabilité, du sujet offert, déposé devant son interlocuteur¹.

C'est bien ainsi qu'il nous faut lire l'intervention des pleurs, dans le passage de *Gut Symmetries* où Alice veille, dans ses derniers moments, son père mourant. Dès l'abord le scandale neurologique subi par le corps de David semble pointer le caractère insuffisant, peut-être illusoire, de toute communication verbale : « I sat by my father's bed, holding his hand, thinking him, feeling, not knowing how else to communicate. [...] 'He won't know you,' said Granmother. Would he not? His brain and his body were speaking different languages now and there was no interpreter between. If I talked to him would he understand? » (*GS*, 154). La scission du sujet fait de lui une nouvelle Babel : dans la division de langues étrangères les unes aux autres (« different languages »), la compréhension et les facultés cognitives s'effacent. Dans cette disparition de la connaissance, c'est le lien avec l'autre qui menace de disparaître, ainsi que l'indique le choix par la grand-mère du verbe : « He won't know you ». La question d'Alice (« would he not? »), formulée des profondeurs de son impuissance (« no knowing how else... »), ouvre l'espace d'un doute : il y aurait dans sa présence aux côtés de son père, dans le contact de leurs mains et dans l'expérience affective quelque chose qui peut-être pourrait retracer des liens, malgré la distance qui sépare les êtres, malgré la force destructrice qui a commencé à défaire l'unité organique qu'est le corps de David.

Sans aucune garantie que le geste qu'elle amorce trouve son destinataire, Alice se lance dans un récit, et rapporte à son père l'ensemble de ce que nous avons lu, de l'histoire de sa rencontre avec Jove et Stella à la coïncidence qui voulut que Stella fût la fille d'Uta, la secrétaire dont David était tombé amoureux lorsqu'il travaillait à New York. Par sa forme confessionnelle, l'histoire souligne l'incertitude qui suspend l'idée même de communication. Alice indique : « It was a strange Confessional chamber. My father was as invisible and remote as a priest » (*GS*, 154). La distance du mourant se dit à la fois dans son silence et dans son invisibilité : le mourant se dérobe au regard de celle qui le veille. Il est possible que la mise à nu du sujet ne rencontre aucune réponse, ne trouve aucune reconnaissance chez celui dont c'est pourtant, aussi, l'histoire.

¹ En nous intéressant à l'aveuglement relatif que provoquent les larmes, nous sommes rappelés au propos que Derrida tenait sur la question dans *Mémoires d'aveugles* (Paris, Réunion des musées nationaux, 1990). La cécité absolue reconduit, en l'inversant diamétralement, le paradigme selon lequel le propre de l'œil réside dans la vue ; c'est ainsi que la cécité peut être la marque de héros dont elle ne remet nullement en cause la masculinité. L'aveuglement auquel l'auteur s'intéresse se décline dans sa version féminine, comme marque de vulnérabilité persistante et non comme obstacle à surmonter : il est causé par les larmes, qui n'annulent pas simplement le regard mais proposent de le penser autrement qu'en fonction de ce qui lui serait propre. Les larmes échappent à l'alternative binaire entre ténèbres et lumière, et occasionnent un brouillage qui produit une autre réalité du regard : leur apparition efface l'opposition entre voir et ne pas voir, l'œil se fait le lieu d'une imploration, d'un appel à l'autre.

Cependant le dysfonctionnement du regard, et la vulnérabilité qui l'accompagnent, sont justement ce qui rétablit un lien entre les personnages :

I poured my brimming heart into the huge space of him. Tears pressed under his closed eyelids and filled the gutters of his cheeks. His tears, fluid self. My father washed back into the river that had made him. The waters claiming him at last. *Rheingeld* [sic]. The gold in him unhardened as sun on the water. I thought we were hand in hand again, picking over the jetsam of the tide, able to speak, my father and I. [...]

He died in the oval of his tears. (GS, 155)

Circulant d'un sujet à l'autre, d'un plan ontologique à l'autre, l'eau rassemble Alice et son père : l'histoire qu'elle verse, avec tout l'affect qu'elle comporte, variation sur une formule métaphorique repérée (« poured my brimming heart ») se matérialise sous les paupières de David, eau bien réelle que le corps ne peut plus retenir. Dans la fluidité qui associe les deux moments, et qui amène les larmes à couler, c'est bien la confusion qui se dit et non la clarté ou la lucidité : la ligne claire qui séparait les deux sujets s'efface, et avec elle celle qui nous permettait de différencier un trope, simple image verbale, de pleurs réels, matériels.

Incarnant un affect qui bouleverse le sujet et transgresse les limites de son corps, l'apparition des larmes défait enfin l'enveloppe solide du personnage : c'est tout le sujet qui, devenu liquide, s'épanche (« fluid self »). Alors que David ne peut ni parler ni regarder sa fille, les larmes tiennent lieu de réponse, et permettent aux personnages de se retrouver (« hand in hand again ... able to speak »), alors même que le durcissement de David l'a longtemps séparé d'Alice. Dans la référence à la tétralogie de Wagner (« *Rheingeld* »), l'or du Rhin rejoint, à la faveur d'une lettre décalée, l'impératif financier qui pesa sur toute la vie professionnelle du personnage : « gold » serait l'or, « geld » désigne l'argent que l'on se doit de gagner lorsque, comme cet ancien enfant de classe laborieuse, on édifie une carrière à partir de rien. Renvoyant à une forme artistique qui ne recherche pas la hiérarchisation des sens, mais où la poésie, le théâtre et la musique se rencontrent, l'image de l'or durci désigne une parenté entre David et le Nibelung qui, dérochant l'anneau aux filles du Rhin, renonce à l'amour¹. La dissolution du métal (« unhardened »), qui n'est plus ici que jeu d'un reflet sur l'eau (« as sun on the water »), est ainsi

¹ Au début de l'*Or du Rhin* (*Das Rheingold*), premier volet de la tétralogie de Wagner, le Nibelung Alberich tâche de séduire les filles du Rhin, chargées de garder l'or conservé dans le fleuve. Ces dernières se moquent de lui, et répondent imprudemment à ses questions lorsque le nain aperçoit un éclat au fond de l'eau : seul celui qui renoncera à l'amour pourra s'emparer de l'or, en faire un anneau, et ainsi s'approprier la richesse du monde. En entendant ces mots Alberich maudit l'amour, et vole le métal qui servira à forger l'anneau magique. La combinaison de l'or et de l'eau et la tension entre ambition dévorante et ce qu'elle implique de renoncement sont thématiques plus tôt par Winterson à travers la référence à Wagner : « when I heard Wagner's *Ring* cycle I thought of the times when I had been a very little child and my father had taken me to watch the sunset on the estuary. He loved the gold light dabbling the water. His mind played in it. He and his images were still free but then the moving gold hardened around it and he began to count it. The stories agree that in the difficulty and the dream the hero should never count the cost » (GS, 69-70).

retour de l'amour filial, partage d'un affect épanou, fluide dans lequel les deux personnages, si leur regard voilé ne leur permet de se « connaître », se reconnaissent.

Dans l'image qui revient alors à Alice, d'une paire occupée à récupérer les débris de la marée, l'eau qui métaphorise l'amour retrouvé, l'eau versée d'un cœur trop plein dans des yeux éplorés, apparaît bien comme une eau de mer (« the tide »), eau salée. Ramenée, dans la dernière phrase, aux larmes versées par le mourant, elle prend une forme ellipsoïdale, dont la structure à deux foyers contraste à nouveau avec celle de l'anneau, cercle durci autour d'un centre unique. Malgré la fin, malgré l'impossibilité d'échanger véritablement un regard ou des paroles, malgré le scandale d'un corps qui se défait dans la mort, les larmes marquent bien le retour d'une scène à deux, d'un lien possible, aussi ténu qu'il fût, entre deux univers séparés : « What I could not have told him in life, I told him in this absence of life » (GS, 154). Dans la façon dont elles conjuguent eau et vision, les larmes sont l'incarnation fluide d'un sujet qui se dérobe à lui-même. En cela elles dessinent toute la tragédie de David, qui sur l'injonction interpellative de sa mère, « Be someone », répondait la veille de son attaque : « 'I am someone [...] But who?' » (GS, 146). Une réponse lui est offerte ici, dans le récit fait par Alice de son histoire d'amour – une histoire à deux foyers décalés dans le temps, de deux couples placés en regard l'un de l'autre. Une histoire partagée, enfin, alors que les yeux ne sont plus là pour voir ou pour saisir, mais pour parler, reconnaître, être reconnu.

Signalant la vulnérabilité du sujet, les larmes produisent une visualité impropre, défaite, dans laquelle se présente la responsabilité de soutenir le regard balbutiant, ou prêt à s'éteindre. Le narrateur de *Time's Arrow* nous le rappelle, qui affirme : « We cry at both ends of life », en ajoutant : « while the doctor watches » (TA, 129). Le début de la phrase nous renvoie à la douleur associée à notre finitude, la proximité avec le trope de la vie comme « vallée de larmes » nous enjoignant de nous faire témoins actifs, responsables, de la faiblesse qui fut et sera la nôtre, et que nous devons reconnaître dans nos semblables. La référence au médecin, en inscrivant la maxime dans une époque précise – celle, contemporaine, où la naissance et la mort ont pour cadre l'hôpital, et se font sous la garde du médecin – fait de l'éthique ainsi dessinée un système non métaphysique mais bien matériellement et historiquement situé. Face aux nouveaux-nés et aux vieillards, nous ne sommes pas simplement face aux figures éternelles de la naissance et de la mort promise : nous avons affaire à des êtres dont la visibilité fragile nous regarde, individuellement et collectivement, ici et maintenant.

Au moment où il se dénoue avec la mort de David, le lien qui unit les deux personnages nous renvoie à leurs premiers contacts, après la naissance d'Alice. Dans l'interaction du père et

de sa fille encore bébé, le regard trouble du nouveau-né engageait une situation symétrique à celle que nous venons de contempler au chevet du mourant. Déjà, la paire d'yeux encore mal aguerrie permettait la rencontre imparfaite de deux sujets mal définis, en quête d'autrui et d'eux-mêmes : « I seem to remember sitting solemnly on his level palm, trying to steady the out of focus vision of him, anxious, intent, gazing at me as if I could reveal to him what he was » (GS, 60). Dans le regard pas tout à fait échangé entre le nouveau-né et son parent, Alice pointe l'émergence d'un entrelacs éthique dans le cadre duquel le sujet est désapproprié, livré à l'autre (« as if I could reveal ») et rendu à lui même sous la forme d'une image nécessairement floue (« the out of focus vision »). Si les premières évocations de la naissance d'Alice semblaient présenter le visible comme champ d'interpellation, David cherchant désespérément à trouver en Alice un reflet de lui-même, la place faite ici au regard du nouveau-né renverse ce présupposé. Plus que l'adulte n'imposerait à l'enfant de se former en le plaçant face à des dispositifs optiques savamment concertés, c'est le nouveau-né qui, par le tumulte que produit son apparition d'être entièrement vulnérable, inachevé, trouble la capacité de l'adulte à s'auto-définir. Au stade du miroir se substitue un regard réciproque, dans lequel l'être en qui repose toute la force, et dont l'enfant par sa naissance prématurée¹ se trouve totalement dépendant, se livre à ce regard encore mal focalisé. Soutenant, de son corps (« his level palm ») et de ses yeux (« gazing at me ») le regard incertain de sa fille, David renonce à faire d'elle un reflet de lui-même. Recherchant ce que l'autre, dans sa vulnérabilité, ne saura pas lui donner (les efforts d'Alice sont vains, et l'image reste floue), il se laisse traverser par l'impropriété d'un regard qui ne le saisit pas, ne le définit pas, mais qui déjà le reconnaît.

De façon récurrente, *Gut Symmetries* nous ramène à la vue encore informe et floue d'enfants : ainsi au face-à-face d'Alice et de David répond une série de passages dans lesquels intervient le regard immature de Stella. L'intérêt du récit pour cette paire d'yeux encore imparfaitement voyants commence avec la fascination du fœtus pour les diamants : « I saw their light and pressed myself as close as I could to the membrane of my genial prison. The light struck through Mama's belly and fed me. [...] I did not think, turning in the weightless water, charmed by cut faces of light » (GS, 88). La vision intra-utérine, voilée par les paupières du bébé et la peau du ventre qui le porte, relève bien d'une forme de perception impropre : si elle engage un rapport

¹ Pour les espèces animales dont le niveau de développement à la naissance ne leur permet pas de suivre leur parent ou de s'accrocher à eux, et dont les petits dépendent ainsi entièrement des adultes pour leur survie, la biologie de l'évolution parle d'altricialité. Les espèces sont donc repérables sur un spectre allant des plus altricielles aux plus précocielles. Les bébés humains présentent un cas particulier par rapport aux autres primates, généralement précociels, en ce qu'ils naissent avec un cerveau déjà important, mais qui ne représente cependant qu'un tiers de la taille du cerveau adulte, et connaîtra ainsi encore un fort développement au cours de l'ontogénèse. On parle alors d'altricialité secondaire.

du sujet à la lumière, c'est pour convoquer d'autres sensations que la vue – du toucher (« pressed myself », « struck through ») au mouvement (« turning »), en passant par la satiété (« fed me »). Parvenant à l'œil du nouveau-né, la lumière ne lui offre pas d'image, précise ou non, à saisir ou comprendre : l'assimilation qu'elle suscite se pense à travers un paradigme nourricier (« fed »), et a pour contrepoint l'absorption fascinée du sujet lui-même (« charmed »). Le corps prématuré soustrait le voir au champ de la rationalité (« I did not think ») et le rend à des sensations organiques inarticulées, à des affects sans puissance d'analyse ou de compréhension. Le regard impropre du fœtus, être infiniment vulnérable, forme en ce sens un pendant phénoménologique au propos épistémologique du roman, en partie développé dans le discours de ses personnages physiiciens. La voix d'Alice, en particulier, s'attache à nous rappeler la façon dont les sciences contemporaines, associant matière et lumière, substituent au paradigme colonial d'un univers à découvrir et conquérir le modèle éthique d'un monde où toute « matière » est matière à penser et à sentir, où ce qui se manifeste compte et nous regarde, selon l'ambiguïté syntaxique du nom et verbe « matter »¹.

À la naissance de Stella, les implications esthétiques de cette phénoménologie du regard trouble apparaissent : « 'The child squints,' said Mama when I was born. 'She will be a poet,' said Papa » (*GS*, 77). Le rapprochement entre strabisme et prédisposition artistique est reformulé plus tard dans un contexte où la déformation du regard, repensée à partir d'un jeu étymologique impropre, rapproche différentes disciplines, différents formats, différents regards artistiques :

Into this unlikely blaze came their child. Squint-eyed. Poetical. The one defect of vision has corrected itself. And the other?

Defect of vision. Do I mean affect of vision? At the beginning of the twentieth century when Picasso, Matisse, and Cézanne were turning their faces towards a new manner of light, there was a theory spawned by science and tadpoled by certain art critics that frog-marched the picture towards the view that this new art was an optical confusion. Nothing but a defect of vision. The painters were astigmatic; an abnormality of the retina that unfocuses rays of light. That was why they could not paint realistically. They could not see that a cat is a cat is a cat.

Recently I heard the same argument advanced against El Greco. His elongations and foreshortenings had nothing to do with genius, they were an eye problem.

Perhaps art is an eye problem; world apparent, world perceived.

Signs, shadows, wonders.

What you see is not what you think you see. (*GS*, 81)

Louche, impropre à voir, l'œil du nouveau-né préfigure celui de l'écrivain, mais aussi celui du peintre. À nouveau, le regard est saisi selon des modalités concurrentes, l'approche épistémologique laissant la place à une compréhension en termes esthétiques et

¹ Pour une réflexion sur les enjeux de cette ambivalence quant à notre appréhension scientifique du monde et de la matière, voir Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway* (*op. cit.*).

phénoménologiques. La réaction courante consistant à juger le regard de l'enfant à l'aune de ce qu'il deviendra après avoir atteint une plus grande maturité, et à évaluer ainsi son incapacité comme un manque à être, pointe à nouveau pour Stella un lien entre les yeux du bébé et ceux de l'artiste. Dans un cas comme dans l'autre, le regard ne semble pas se conformer au standard supposé de perception visuelle chez un sujet aux facultés physiologiques et cognitives développées. Stella nous renvoie ainsi à un discours doublement positiviste sur l'art, à un discours scientifique qui tend à rabattre la création sur une disposition particulière de son auteur, et qui pense cette disposition elle-même en termes « purement » biologiques.

Ramenant l'essentiel de l'œuvre à la structure physiologique de son auteur, le discours médical réduit le caractère exceptionnel de l'œuvre, la façon particulière dont elle appréhende notre réalité et s'y inscrit, à l'individualité supposée propre et unique de celui qui l'a produite. En cela il soutient une compréhension de la création artistique qui repose avant tout sur l'auteur comme individu responsable et propriétaire¹, et ignore les structures collectives de perception, de pensée et d'affect qui sous-tendent tout processus de création. Ce déterminisme du propre est renforcé par le réductionnisme d'une démarche consistant à expliquer l'individualité du sujet en termes purement physiologiques, en rabattant ainsi la subjectivité même sur la réalité concrète et supposée scientifique du corps. Dans le diagnostic offert pour ces peintres qui auraient simplement souffert d'astigmatie, le corps est conçu comme une machine organique, dont les sensations seraient à appréhender en fonction d'une norme. Ainsi toute déviation par rapport aux règles d'un mimétisme visant au plus grand réalisme, ou à des pratiques d'ores et déjà reconnaissables et canoniques, n'apparaîtra pas comme un signe d'imagination ou de créativité perceptive, mais bien comme un défaut – ce même défaut de vision que l'on suppose aux nouveaux-nés, qui n'ont pas encore appris à accommoder. La tournure restrictive (« nothing but ») et le préfixe privatif (« de-fect ») désignent le cadre normatif en-deçà duquel on est condamné à se trouver, et que Stella entreprend de démonter ici. Pour ce faire la protagoniste ne s'attache pas à renverser l'argument scientifique, comme on pourrait le faire par exemple en notant que si la « déformation » était dans le sujet, les images qu'il produit devraient nous apparaître comme le font les objets réels, sous leur aspect normal. Plutôt que de déconstruire la

¹ Dans l'ensemble de notre corpus, la question du propre implique de s'interroger sur les liens entre identité personnelle ou collective et droit de propriété. L'étude conjointe de ces deux aspects de la question semble nécessaire en particulier dans la mesure où, dans les cultures occidentales, la personne juridique est essentiellement définie par ce qui lui est propre, d'un point de vue économique (le droit à la propriété est un principe fondamental), mais aussi ontologique (la vie et la liberté de la personne sont inaliénables, de sorte que personne ne peut « légalement » être esclave). Dans le contexte contemporain de l'industrie de la culture, la question du propre est pertinente pour penser des notions et figures en constante évolution. Elle implique ainsi d'envisager la figure de l'auteur en tant que cette dernière renvoie à la fois à la définition de l'individu, à l'exploration du lien entre identité et créativité, et à l'inscription de ce lien dans des problématiques économiques et commerciales de propriété intellectuelle.

thèse positiviste, la poétesse rouvre la question du corps et de sa place dans la perception, en particulier artistique, à partir d'un jeu de langue. En un tour de passe-passe étymologique, elle remplace *deficio* par *adficio*, la privation ou le défaut par un addendum, et un potentiel trop-plein – car si l'absence n'est pas ambivalente, la présence l'est : *adficere*, c'est aussi affliger, ajouter de l'affect qui est douleur. Fondant son jeu de mots sur une étymologie authentique, elle produit cependant dans la langue contemporaine une variation poétique, un glissement impropre : « affect » n'est pas l'antithèse de « defect », et alors que le « défaut de vision » relève d'une expression toute faite, l'« affect de vision » est le produit d'un rapiéçage, un retravail de l'expression après détournement de l'un de ses membres.

Réévaluer le défaut du corps à partir de la notion d'affect permet de repenser l'expérience artistique, non en fonction d'un défaut caractéristique d'un sujet et de sa constitution physiologique, mais à partir de ce qui le déborde, ce qui excède systématiquement la norme – c'est concevoir la perception à partir de ce qui n'est pas réductible à une série d'opérations rationnelles, pas explicable de façon positive. Privilégiant le « défaut de vision », Stella nous laisse entendre ce que nous perdons à penser l'œil uniquement pour la fonction « propre » que nous lui supposons, et qui consisterait à produire des impressions visuelles aussi précises, utiles et informatives que possibles. S'exprimant ainsi contre une norme ontogénétique, elle suggère que cette dernière trouve des corollaires dans une certaine histoire de l'art, dont l'ambition consisterait également à penser les sens en fonction d'un idéal de pureté, et à discipliner ainsi les sensations qui traversent le corps face à l'œuvre. Les noms d'artistes qu'elle mentionne prennent tout leur sens ici, puisqu'ils sont immédiatement associés par le lecteur au tournant moderniste, moment où, selon la tradition critique en particulier portant sur les arts visuels, chaque médium se lance à la recherche de sa propre essence, et tente de produire une œuvre qui incarne le médium dans sa forme la plus pure. Dans le rapprochement que propose Stella entre le regard de Picasso, Manet ou Cézanne et celui de n'importe quel nouveau-né, c'est une autre histoire de l'art qui nous est proposée, et une autre histoire du regard, selon laquelle ce dernier ne peut, précisément, se concevoir en termes de pureté ou de propriété de la sensation.

À penser la peinture moderniste uniquement à partir de son médium, et à attribuer à ces artistes l'ambition de produire une sensation visuelle « pure », il semble que l'on rejoigne paradoxalement le positivisme scientifique qui, en dernière instance, s'interdit de produire sur l'art un discours en quelque façon productif, en le réduisant à une vision personnelle et incommunicable, mais aussi en excluant de l'œuvre tout ce qui relève de son interprétation par quelqu'un qui n'est pas son auteur. C'est l'impropriété, et non la pureté de la sensation visuelle,

qui fait la richesse de l'expérience esthétique. On peut ainsi lire comme le deuxième volet d'un diptyque, ouvert avec le face-à-face d'Alice et David, l'excursion lors de laquelle Ishmael emmène sa fille voir une exposition d'art moderne :

1947. The year I was born and the year that strange Wyoming-born Pollock exhibited his Action Paintings in New York. Papa took me to the opening and it was no disadvantage that my eyes could not yet focus. In his long black coat and deep hat he carried my head over the crowds, little body dangling beneath. We were at a Shabbat of rioting light. (*GS*, 123)

Dans chacun des deux passages, un dispositif visuel s'organise autour du regard d'un nouveau-né, soutenu par l'adulte qui le porte vers ce qu'il a à voir – qu'il s'agisse du visage de son père, dans le cas d'Alice reposant dans la main de David, ou du tableau dans le cas présent : « he carried my head over the crowds ». Dans un cas comme dans l'autre, le regard flou du bébé (« out-of-focus vision », « my eyes could not yet focus ») n'est pas traité comme un défaut de perception, mais engage une profonde transformation, pour le lecteur et pour l'adulte qui accompagnent l'enfant, de ce qui lui est présenté.

Mettant en jeu le visage du père, le face-à-face de David et Alice revisitait la tradition psychanalytique et celle du matérialisme historique ; il puisait dans ce que ces traditions nous apprennent quant à la formation du sujet, et quant aux dispositifs optiques qui la conditionnent. Face aux toiles de Pollock, la paire de spectateurs formée par Stella et Ishmael nous invite à revenir sur un moment particulier dans l'histoire des arts visuels, et sur le récit dominant qui en a été fait. Elle permet ainsi d'appréhender le versant esthétique d'une question présentée, plus tôt dans le roman, sous son aspect idéologique et ontogénétique. Ce retour de la fiction sur l'histoire de l'art apparaît de façon d'autant plus nette que Jackson Pollock compte parmi les proches de Clement Greenberg, figure critique qui contribua de façon majeure à théoriser l'art moderne à partir de sa recherche supposée d'une impression visuelle ou « opticalité » pure. Cependant l'expression « action painting » nous oriente, par référence au travail de Harold Rosenberg¹, vers une compréhension concurrente de l'expressionnisme abstrait, laquelle convoque l'ensemble du corps comme interface sensorielle. Ici le regard hésitant de Stella tend à défaire l'exclusivité visuelle supposément inscrite dans cette tradition picturale. Le mouvement par lequel elle est maintenue en l'air, suspendue au-dessus de la foule, et le balancement libre de son petit corps tout entier investi dans sa contemplation, nous renvoient au mouvement intrinsèquement associé dans cette pratique picturale, à la matérialité et à la visibilité de la peinture. Le « Shabbat de lumière » n'est pas à regarder dans l'oubli des autres sens – à la fin de cette visite, lorsqu'Ishmael achète une toile qu'il lègue plus tard à Stella, les différentes apparitions de ce support, roulé, déplacé,

¹ Voir Harold Rosenberg, « The American Action Painters », *Art News*, vol. 51, 1952, p. 22-23 et 48-50, et sa riposte à Clement Greenberg, « Action Painting: a Decade of Distortion », *Art News* vol. 61, 1962, p. 42-44.

déroulé, évoquent la façon dont il convoquait déjà le geste dans la genèse de l'œuvre – déroulé au sol, puis roulé, exposé, roulé à nouveau². Associés à la lumière, les termes de « Shabbat » et de « rébellion » déconstruisent d'emblée toute idée selon laquelle la peinture rechercherait ou toucherait le visible dans sa forme pure, détachée de tout référentiel culturel ou politique. Face au désordre d'un médium en pleine révolte, comme l'indique le participe passé, le corps du nouveau-né, dans sa motricité encore mal maîtrisée et son défaut/affect d'acuité, se fait figure spectatorielle indisciplinée. Son regard impropre et immature, qui n'entrave pas l'appréhension des images qui s'offrent à lui, renverse l'usage sentencieux qu'en fait la doxa, lorsque l'invocation d'un enfant a pour but de décrédibiliser l'artiste ou son travail³.

Convoquant des appareils oculaires « impropres à voir », brouillés, incapables d'accommoder, le récit de fiction nous engage à déconstruire le discours normatif fondé sur la notion de regard, et l'idée d'un usage « propre » à faire de nos yeux. Elle nous invite en cela à repenser les regards que nous échangeons avec nos semblables, et à prêter une attention nouvelle à la façon dont leur corps, en ce qu'il se manifeste parfois sous un aspect dérangent, déchirant, indiscipliné, nous regarde. Cette exploration phénoménologique trouve également des résonances dans le domaine artistique, lorsqu'elle nous rappelle la façon dont les images, dans l'expérience esthétique, sollicitent autre chose que notre capacité à les voir, ou à les percevoir avec la plus grande acuité. Pour mieux rendre compte de ce que l'exercice de regards indisciplinés suggère ainsi, à la fois quant à notre rapport phénoménologique aux formes de l'art, et quant aux échanges constants entretenus par les médias artistiques au-delà de leur séparation disciplinaire ou de leur spécialisation sensorielle, il nous faut maintenant examiner des moments dans lesquels le récit se lance spécifiquement dans l'évocation des arts visuels.

IV. A. 3. Des images qui nous regardent : ekphraseis, ou l'impropre de l'art.

Au cœur de notre corpus, deux romans semblent explorer plus directement le rapport de la narration aux arts et aux médias visuels, et examiner ainsi à travers le récit le lien phénoménologique qui s'établit entre un spectateur et l'œuvre qu'il contemple. Ainsi *Cloud Atlas* ne prête pas seulement une attention particulière aux supports visibles, parfois spécifiquement

² « Mama wanted Papa to sell the painting, still rolled up, never framed, but he refused, and kept it from her. When I came back to New York in 1970, it was with the rest of his property, left to me, in the fading old offices of his attorney. We unrolled it together and even the dust shone » (*GS*, 23).

³ Roland Penrose rapporte qu'en examinant des dessins d'enfants, Picasso aurait identifié son œuvre d'artiste à une longue entreprise de désapprentissage, affirmant : « Quand j'avais leur âge je dessinais comme Raphaël, mais il m'a fallu toute une vie pour apprendre à dessiner comme eux ». Voir Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work* (1958, Oakland, University of California Press, 1981) : « "When I was their age I could draw like Raphael, but it took me a lifetime to learn to draw like them" », p. 307.

visuels, du récit : par le biais d'une référence à l'*Enéide*, Mitchell inscrit explicitement son roman dans une tradition littéraire développée à partir du trope antique de l'ekphrasis. *Clear* semble également jouer avec les conventions du genre, puisqu'il organise l'essentiel de la narration autour de l'évocation et de la description d'une œuvre d'art éminemment visuelle. En prenant pour point de départ l'intérêt porté par ces deux romans au rapport qu'entretiennent les mimésis verbale et visuelle, nous proposons de comprendre l'ekphrasis telle que la définissent la plupart des études critiques contemporaines, comme « représentation verbale d'une représentation visuelle »¹. Il semble important, dans un souci de rigueur, de situer d'abord cette orientation terminologique. Dans une étude intitulée « Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre »², Ruth Webb replaçait dans son contexte scientifique l'évidence apparente selon laquelle l'ekphrasis était directement pertinente pour la revue dans laquelle son article devait paraître : *Word & Image*. Revenant sur ce consensus des années 1980 et 1990, elle pointait le contraste entre cette définition contemporaine de l'ekphrasis comme genre, et celle dont elle se servait couramment dans son travail sur la rhétorique antique. De son point de vue de classiciste, elle déconstruisait ainsi la stabilité supposée de l'ekphrasis comme objet intermédial. Situait dans les années 1950 l'association explicite du trope à la question des arts sœurs, elle expliquait son succès par la pertinence toute particulière qu'elle présentait pour différentes théories contemporaines des arts et de la représentation³. Érigeant le trope en genre pour mieux appréhender des questions qui leur étaient chères, ses collègues avaient ainsi produit une redéfinition qui rattachait rétrospectivement la figure rhétorique ancienne à la question du *paragone*. Webb rappelait par contraste que le *Laocoon* de Lessing, texte majeur de l'histoire théorique consacrée à cette question, n'employait pas en ce sens le terme d'ekphrasis⁴. De façon

¹ C'est là la définition fournie par James Heffernan dans *Museum of Words: A Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 3), et reprise par W. J. T. Mitchell dans le chapitre cinq de *Picture Theory* (op. cit., p. 152) consacré à l'ekphrasis : « Ekphrasis and the Other ». C'est aussi le critère essentiel de définition pour Murray Krieger dans *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore, the Johns Hopkins University Press, 1992), pour Grant Scott dans *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts* (Lebanon, University Press of New England, 1994), Peter Wagner (éd.) dans *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlin, Walter de Gruyter, 1996), et Valérie Robillard et Els Jongeneel (éds.) dans *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (Amsterdam, VU University Press, 1998).

² Ruth Webb, « Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre », *Word & Image*, vol. 15 n°1, 1999, p. 7-18.

³ Dans un article intitulé « Ekphrasis as a Shield: Ekphrasis and the Mimetic Tradition » (*Word & Image*, vol. 22 n°4, 2006, p. 372-378), Shahar Bram identifie la tension entre art verbal et arts visuels, et la volonté de « dépasser » leur opposition, comme une structure fondamentale de l'imaginaire mimétique. C'est parce que nous héritons de théories associant art et représentation que le rapport entre différents médias prend une place si centrale dans notre réflexion sur l'art : « The story of ekphrasis [...] as written anew by modern critics, is a story of affinity told in the language of struggle; behind it is the ongoing theoretical concern with different kinds of representation [...] My aim here is to show that the understanding of "art as mimesis" establishes this modern concept of ekphrasis » (*ibid.*, p. 372).

⁴ « Gotthold E. Lessing, for example, did not use the term [ekphrasis] in the *Laokoön*, the discussion of the relationship of poetry to painting in which the Shield of Achilles, now considered the grandmother of all

très intéressante, ce débat philologique lui permettait de dévoiler les présupposés idéologiques présidant à cette récupération, et de les déconstruire à partir de systèmes de pensée qui ne les partageaient pas. Ainsi l'intrication supposée de l'ekphrasis et du motif de l'*ut pictura poesis*¹, préjugé contemporain, manifestait selon Webb l'ancrage de la mimésis moderne dans une série d'opposition binaires – entre narration et description, temps et espace, voix et œil, action et passivité² – étrangères à l'expérience poétique telle qu'elle se concevait dans l'Antiquité. Soulignant l'importance, pour la pensée contemporaine, de ces propriétés ou caractéristiques essentielles de chaque médium, Webb remettait en question leur pertinence pour la tradition rhétorique, antique, de l'ekphrasis, et suggérait qu'il serait peut-être plus approprié d'avoir recours à d'autres termes, dont celui, récemment créé, d'intermédialité³, pour évoquer le rapport entre les arts. Quinze ans plus tard on constate que si ce travail de recontextualisation terminologique est très souvent convoqué, et a permis aux critiques de se montrer plus prudents dans leur appréhension du genre, ce dernier constituait un outil de pensée trop utile pour être écarté par souci philologique. Au lieu d'avoir été rendue à sa définition originelle dans le champ des études classiques, l'ekphrasis continue ainsi d'exister dans sa forme « moderne », objet privilégié de la pensée sur l'intermédialité. Dans l'introduction d'un numéro spécial de *Word & Image* consacré à cette figure⁴, Mario Klarer rappelle également le moment théorique particulier, tout entier préoccupé par les modes et formes de représentation, qui préside à la réinvention de l'ekphrasis comme objet interartistique⁵, avant d'enjoindre la communauté scientifique à

ekphraseis, features prominently ». Webb, « Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre », *op. cit.*, p. 10.

¹ L'expression, il faut le noter, n'était d'ailleurs pas destinée par l'auteur latin à pointer une analogie ou une rivalité entre médias. Voir Gérard Dessons, *RemBrantt, l'odeur de la peinture* (Paris, Laurence Teper, 2006) : « Le problème est ancien. La question de la distance comme métaphore du point de regard, du point de lecture, était la question même d'Horace dans le passage de son *Art poétique* où figure la formule célèbre : *ut pictura poesis*, que les classiques ont déplacée pour lui faire signifier cette équivalence générale entre la poésie et la peinture, qu'elle désigne encore aujourd'hui. Horace disait, en fait : "Il en est d'une poésie comme d'une peinture : telle, vue de près, captive davantage, telle autre vue de plus loin ; l'une veut le demi-jour, l'autre la lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; l'une a plu une fois, l'autre, si l'on y revient dis fois, plaira encore." Le point de regard est aussi un point critique. [...] Face à l'idée d'un point de vision universel, celui du vrai et du beau, la question du regard, et de la lecture, abordée à partir de l'art, de la littérature, s'affirme comme un point de vue critique » (*ibid.*, p. 80-81).

² Ce sont par exemple les catégories que Murray Krieger semble convoquer dans *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, lorsqu'il justifie le choix de décrire une œuvre d'art visuelle : « If the author is seeking to suspend the discourse [...] is he not better off – instead of describing the moving, changing object in nature – to describe an object that has already interrupted the flow of experience with its spatial completeness, that has already been created as a fixed representation? » (*ibid.*, p. 8). Dans *The Colours of Rhetoric* (Chicago, University of Chicago Press, 1982), Wendy Steiner proposait une analyse de l'ekphrasis reposant sur les mêmes schémas d'opposition binaire entre médias.

³ Webb fait ici référence à l'ouvrage de Peter Wagner, *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, *op. cit.*

⁴ Mario Klarer, « Introduction », *Word & Image*, vol. 15 n°1, 1999, p.1-4.

⁵ Rappelant l'intérêt croissant de la théorie pour les études sur la représentation et ses modalités, de l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss à la déconstruction de Derrida, de la théorie de la simulation chez Baudrillard au Nouvel Historicisme, Klarer affirme : « In a theoretical climate that privileges representation over

considérer cette dernière comme un prisme permettant d’appréhender les paradigmes représentatifs d’une époque donnée¹. Pour nous, ce travail de contextualisation, qui tendrait à interroger par le biais de l’ekphrasis un état de la réflexion sur la représentation et le travail du médium, nous renvoie justement à l’époque contemporaine et à son intérêt pour la question intermédiaire. Avec la distance critique dont témoigne l’article de Ruth Webb, le contexte contemporain dans lequel nos romans sont publiés et lus nous replace face au dilemme moderne – puisqu’il ne se posait pas en ces termes dans l’Antiquité – du *paragone*. Il relance ces catégories et modalités essentielles à partir desquelles se définiraient peut-être le terrain propre et les qualités intrinsèques des médias. Dans ce moment particulier de l’histoire littéraire et théorique où nous nous trouvons, il semble qu’il nous faille arriver à ménager l’écart terminologique qui sépare l’ekphrasis comme figure rhétorique antique et comme genre moderne – et ce d’autant que David Mitchell propose explicitement, à travers la référence à Virgile, une relecture contemporaine de l’héritage antique. Examinant la question à partir d’études critiques contemporaines, il s’agit ainsi pour nous de privilégier celles de ces études qui permettraient de revenir sur leurs propres prémisses théoriques, et peut-être de retrouver les éléments les plus productifs de la définition rhétorique ancienne.

Il semble, ainsi que Webb et nombre d’autres commentateurs l’indiquent, que la pensée moderne de l’ekphrasis manifeste une certaine anxiété dans son appréhension du rapport entre les arts, entre analogie et lutte. L’ekphrasis, comme lieu de la rencontre entre texte et image, est ainsi appréhendée en termes de propriété, et inscrite dans un discours héritier de Lessing, où la théorie de la mimésis participe d’une spécialisation analytique des sens, et produit à cet égard une esthétique disciplinaire². Pourtant il arrive aussi qu’elle soit pensée comme lieu de négociation entre médias, que certains critiques s’intéressent à la dynamique du rapprochement qu’elle occasionne plutôt qu’aux distinctions qu’elle esquisserait entre médias. Pour ces critiques, le rapprochement du mot et de l’image traduit une certaine impureté, une incapacité des médias à se définir sans ou par opposition pure et simple aux autres. C’est là, en particulier, l’un des enjeux majeurs du travail entrepris par W. J. T. Mitchell depuis les années 1990. Dans le chapitre de *Picture Theory* consacré à l’ekphrasis, ce dernier part de la redéfinition contemporaine du genre

the alleged “real thing,” it is not surprising that a rhetorical figure such as ekphrasis should have received considerable attention » (« Introduction », *op. cit.*, p. 2). En effet l’ekphrasis met en jeu une représentation seconde – elle est d’autant plus intéressante pour des universitaires préoccupés de théories de la mimésis.

¹ « Ekphrasis as a seemingly postmodern word-and-image hybrid, therefore, needs to be wrenched away from the conceptual frameworks of late twentieth-century theorizing and examined, instead, as a vehicle through which we can reconstruct dominant concepts of representation in specific cultures and historical periods » (Klarer, « Introduction », *op. cit.*, p. 2).

² Voir Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön* (1766, Paris, Klincksieck, 2011), et la lecture qu’en offre W. J. T. Mitchell dans *Iconology: Image, Text, Ideology*, *op. cit.*

comme « représentation verbale d'une représentation visuelle », et souligne notre fascination particulière pour cet objet à la frontière entre voir et dire. Loin d'oublier les paradigmes théoriques qui guident cette perception, son travail s'appuie sur celui effectué quelques années auparavant par *Iconology*, ouvrage entièrement consacré à l'exploration du discours sur le rapport entre mots et images, et des fondements idéologiques de ce discours. En tant que lieu rapprochant les arts, l'ekphrasis constitue ainsi pour le lecteur et spectateur contemporain un lieu spécifique où se déploie la lutte supposée entre deux médias conçus selon une logique du « propre » – de leurs caractéristiques essentielles au territoire qui leur revient dans le champ de la représentation :

The dialectic of word and image seems to be a constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself. What varies is the precise nature of the weave, the relation of warp and woof. The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming for itself certain *proprietary* rights on a “nature” to which only it has access.¹

Pointant le rôle cognitif fondamental de cette relation supposée antagoniste, qui permet selon lui de relayer un ensemble de paires dichotomiques sans cesse convoquées dans notre compréhension de la nature et de la culture, Mitchell proposait dans *Iconology* d'historiciser cette rivalité perçue des arts, pour montrer comment elle plaçait certaines contradictions fondamentales de la culture occidentale au cœur du débat théorique lui-même. Lessing, suggérait-il, aurait raison de voir dans la poésie et la peinture des modes de représentation différents, mais il aurait tort de figer leur différence pour en faire l'analogie d'une antithèse entre nature et culture, espace et temps. *Picture Theory* construit précisément une alternative à ce modèle, une approche qui évite volontairement d'essentialiser la différence entre image et texte pour mieux en appréhender l'histoire. La question de l'« image-texte » et de ses formes lui offre ainsi l'occasion d'examiner l'hétérogénéité des structures représentatives dans le champ du visible et du lisible, travail dicté selon lui par les pratiques de représentation telles qu'elles se déploient dans un contexte historique concret². Il présente alors l'ekphrasis comme cas d'étude, l'une de ces formes de l'écrit qui impliquent de penser le lien entre médias visuel et verbal comme inhérent à la pratique représentative.

Incarnation de l'image-texte, l'ekphrasis est à envisager comme figure de la rencontre avec l'autre, avec tous les sentiments que cette dernière peut susciter. Son ambition fondamentale, ce dépassement de l'altérité (« the overcoming of otherness »³) qui permet

¹ Mitchell, *Iconology*, *op. cit.*, p. 43.

² « a literal, material necessity dictated by the concrete forms of actual representational practices ». Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 89.

³ *Ibid.*, p. 156.

l'élaboration d'un lien, peut nous laisser indifférent, mais inspire plus couramment des sentiments contradictoires, un conflit entre l'espoir d'une union ou d'une synthèse avec l'autre, et l'anxiété face à la menace d'une absorption ou d'une assimilation dans l'autre¹. « The ambivalence about ekphrasis, then, is grounded in our ambivalence about other people, regarded as subjects and objects in the field of verbal and visual representation »². La peur et l'espoir ekphrastique reflètent notre rapport ambivalent, nos anxiétés face à l'idée d'une fusion avec l'autre. C'est dans le cadre de ces émotions conflictuelles, et conscient des enjeux de pouvoir qu'implique l'idée même de la rencontre, que nous sommes parfois tentés de définir les frontières « propres » de chacune des parties, pour mieux les saisir dans leur essence : « the most basic pictures of epistemological and ethical encounters (knowledge of objects, acknowledgement of subjects) involve optical/discursive figures of knowledge and power that are embedded in essentialized categories like “the visual” and “the verbal” »³.

La première différence essentielle que nous traçons entre mots et images oppose le sujet, parlant et voyant, à un autre conçu comme objet, muet et visible. Il semble justement que notre corpus s'ingénie à déconstruire, par les ekphraseis qu'il crée, le fonctionnement unilatéral de ces rapports de pouvoir, et travaille à défaire les dispositifs de domination culturelle et disciplinaire séparant un sujet actif qui parle, d'un sujet réifié, objet passif de discours, visible et silencieux. Il s'agit pour nous de voir que les objets ekphrastiques de notre corpus interrogent explicitement, à travers la rencontre des arts visuels et de la narration, les enjeux politiques et esthétiques du lien entre mot et images, et nous rappellent en quoi ce lien et les objets culturels impropres qui l'incarnent nous regardent, nous concernent. Faisant de l'ekphrasis une figure de la rencontre avec l'autre, nos romans nous invitent à considérer plus largement l'intrication des modalités de la représentation, et l'impossibilité de penser le voir et les médias visuels à partir de ce qu'ils auraient de propre. Cette émergence de l'impropre, dans notre rapport à l'un comme à l'autre médium, est bien à nouveau à penser comme outil indisciplinaire, qui permet le retour par lequel les images, comme les livres, nous lisent et nous regardent. Rompant avec le modèle d'une confrontation séparant action et passivité, vision et visibilité, la rencontre nous invite à penser le rapport à l'œuvre d'art à partir de l'entrelacs phénoménologique ; elle nous engage à concevoir dans le regard du spectateur le mouvement dialectique par lequel ce que nous voyons nous

¹ « If ekphrastic hope involves what Françoise Meltzer has called a “reciprocity” or free exchange and transference between visual and verbal art, ekphrastic fear perceives this reciprocity as a dangerous promiscuity and tries to regulate the borders with firm distinctions between the senses, modes of representation, and the objects *proper* to each ». Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 155, je souligne.

² *Ibid.*, p. 163.

³ *Ibid.*, p. 162.

regarde¹. Elle rejoint la question de l'impropriété et de l'indiscipline dans la mesure où elle permet un échange de regards : d'emblée, dans les ekphraseis dont il sera question ici, l'autre est sujet qui nous regarde.

IV. A. 3. a. Quand les images pleurent : les ekphraseis paradoxales de Cloud Atlas

Parmi les motifs qui circulent et font retour dans le roman de Mitchell, le lecteur averti reconnaîtra une citation de Virgile. Le fragment de phrase, « sunt lacrimae rerum », parmi les plus connus de l'*Enéide*, nous renvoie au premier moment ekphrastique de l'épopée². Pointant explicitement son caractère itératif, et s'offrant à lire en latin pour au moins l'une de ces occurrences, le motif semble vouloir saisir tout à la fois la tradition rhétorique au sein de laquelle l'ekphrasis apparaît comme figure, et le discours critique moderne développé autour de la « représentation verbale d'une représentation visuelle ».

Dans le passage du Premier Livre dont est tirée la citation, Énée vient de débarquer à Carthage et attend dans le temple de Junon d'être officiellement reçu par Didon. Sur l'ordre de la reine, les murs du lieu sacré ont été ornés de grandes fresques narrant la chute de Troie aux mains des Grecs. Confronté à ces images de la patrie, des amis et des proches qu'il a perdus, le héros verse des larmes : larmes de chagrin, comparables à celles que le monde verse pour une humanité souffrante, mais aussi larmes de joie, dans la reconnaissance que Carthaginois et Troyens partagent une même faculté humaine à se laisser émouvoir par l'idée et l'image de la mort. Nombre de commentaires ont souligné la fonction ambivalente de cette expérience. Énée pourrait bien se tromper sur les intentions qui ont fait commanditer les fresques : à la merci de celle qui exerce un pouvoir absolu dans cette Cité étrangère, il ne trouve peut-être de compassion dans les images que dans la mesure où il attend un signe que sa douleur et son deuil sont entendus, compris³. Son regard brouillé, aveu de faiblesse, nous laisse espérer la réunion des contraires –

¹ En cela l'examen de l'ekphrasis comme figure de la rencontre coïncide avec le cadre phénoménologique établi plus haut à partir de l'œuvre de Merleau-Ponty, mais aussi avec la phénoménologie dialectique de l'image élaborée par George Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (op. cit.). Nous serons amenés à voir plus bas que ce déplacement des problématiques, de questions centrées sur les différences entre formes artistiques vers une compréhension du lien phénoménologique entre œuvre et spectateur, rejoint la thèse principale développée par Ruth Webb à propos de l'ekphrasis antique et de sa fonction pragmatique.

² Virgile, *Enéide* I, v. 462. Pour une interprétation du passage, voir Michael C. J. Putnam, *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid* (New Haven, Yale University Press, 1998), en particulier le premier chapitre intitulé « Dido's Murals ». Voir également D. P. Fowler, « Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis », *Journal of Roman Studies*, n°81, 1991, p. 25-35, en particulier pour la deuxième section de l'article, p. 31-3.

³ Dans « Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis », op. cit., Fowler souligne l'ambivalence de ce passage ekphrastique, qui prête à des interprétations concurrentes. Certains critiques insistent sur l'incompréhension d'Énée face à des fresques qui célèbrent en fait la bravoure des Grecs ; pour d'autres le héros n'est pas dans l'erreur, et les fresques sont bien un hommage aux Troyens tombés au combat. Horsfall, dans « Dido in the light of history » (*PVS*, vol. 13, 1973-4, p. 1-13) souligne l'erreur du héros, ce qui lui permet de mettre en avant la duplicité de Didon et de justifier, selon Fowler, le traitement qui lui est finalement réservé. Pour Eleanor Leach, la posture du protagoniste face aux fresques, et l'ambiguïté qui préside à la réception, est au contraire très proche

Troyens et Carthage, homme et femme – reflétée par l'émergence de l'objet intermédial. Pourtant nous savons que cet espoir sera démenti par l'abandon et le suicide de Didon¹, dont le destin rejoint en quelque sorte celui des victimes représentées dans le temple. L'ambiguïté qui préside à cette scène est remise en jeu dans le traitement qu'en offre Mitchell. Citant la phrase en anglais, puis en latin, ce dernier brouille les pistes pour son lecteur, tout comme les larmes voilent les yeux du héros. Suspendant toute maîtrise visuelle, les pleurs créent des liens éthiques – ils indiquent l'infortune commune à la condition humaine –, mais aussi intertextuels – dans le rapport à Virgile –, intratextuels – ils créent un écho entre deux protagonistes –, interlinguistiques et interartistiques. Cependant ces liens sont complexes, ambivalents : la vue est brouillée par l'absence de ceux avec qui le héros se sentait en communion, et la confusion qu'elle indique pourrait bien être confirmée par l'interprétation erronée que le spectateur fait de l'œuvre.

Dans le contexte offert par l'*Énéide*, il semble bien que le cadre d'appréhension le plus productif qui nous soit offert, pour comprendre le travail de l'ekphrasis dans *Cloud Atlas*, soit celui que propose W. J. T. Mitchell. L'ambiguïté à l'œuvre dans l'épisode des fresques de Didon nous rappelle le statut ambivalent et émotionnellement complexe qui échoit à l'ekphrasis en tant que figure de la rencontre et du rapport à l'autre. Il offre en cela une résonance toute particulière à un roman contemporain lui-même très préoccupé de cette question, et de ses implications politiques et historiques, éthiques, mais aussi esthétiques. Nous l'avons dit plus tôt : l'ekphrasis suscite des émotions contraires suivant qu'on voit en elle la promesse d'une union qui dépasse les différences entre médias, ou la menace que l'un d'eux disparaisse, avalé par l'autre ou plié à ses lois. L'enjeu de pouvoir qui apparaît ici a été maintes fois décliné par la critique, et étudié en particulier sous l'angle post-colonial ou sous celui des rapports de genre. Replacée dans le discours critique de l'*ut pictura poesis*, en effet, l'ekphrasis semble désigner un moment où le médium verbal qui décrit l'œuvre visuelle lui prête une voix², lui porte assistance et manifeste en

de notre expérience de lecteurs contemporains : « [it] will not appear foreign to the contemporary reader who understands that meaning is not the inherent property of a text but is instead created in variant forms through variant experiences of reconstructing the work as text [...] [Azneus's] deeply sentimental misreading of the frieze shows the process of perception as one of selection, amplification, and reordering, and thus it casts doubt upon the reliability of factual communication through pictorial narrative » (*The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 323-3). Fowler lui-même avance que l'ouverture interprétative constitue justement l'essentiel de ce qui est entrepris par l'ekphrasis. Cette ambivalence concorde selon lui avec l'expérience artistique et la critique au temps d'Auguste : « Misreading and cross-reading are not necessarily modern critical inventions: and the ekphrasis in Aeneid I with its stress on the complexity of interpretation cannot be entirely isolated from its time » (*ibid.*, p. 33).

¹ L'épisode est d'autant plus connu d'un public anglophone qu'il inspire l'un des arias les plus célèbres de l'opéra britannique : « When I am laid in Earth », extrait du *Dido and Aeneas* de Henry Purcell.

² C'est là ce que semble indiquer l'étymologie du terme ekphrasis, « speak forth », proférer, dire à haute voix. Pour Jean Hagstrum dans *The Sister Arts* (Chicago, University of Chicago Press, 1958), le nom du trope relève d'un jeu de mots : son étymologie offre une indication de sa fonction : l'œuvre doit parler. C'est également ainsi que Grant Scott interprète le préfixe « ek- » à la première page de *Sculpted Words* (*op. cit.*).

somme sa supériorité dans le champ de la représentation. Capturant un objet visible, muet et passif, le texte accroît sa puissance d'expression. Dans un cadre de compréhension post-colonial, un tel mode d'interaction manifeste l'exercice d'un pouvoir politique et culturel hégémonique, l'un des médias impliqués dans la transaction s'appropriant ce que proposait l'autre, et s'imposant ainsi sur un territoire qui n'est pas le sien¹. Cette approche présente des affinités toutes particulières avec le roman de Mitchell, dont nous avons montré à quel point il s'attache à penser l'histoire coloniale, ses formes et ses conséquences². Dans les récits qui nous mènent des Îles Chatham à l'archipel de Ha-Why, nous avons rappelé à quel point la représentation visuelle, mise au service du discours, permettait à certains personnages d'asseoir leur autorité et d'exercer un pouvoir quasi absolu sur des populations privées de voix et vouées à disparaître. Lorsqu'elles nous engagent à appréhender la rencontre de l'autre et la différence, les ekphraseis de *Cloud Atlas* ne contribuent pas à souligner la domination d'un médium par rapport à l'autre. Là où l'idée de lutte entre langue verbale et langue visuelle suggère que toute rencontre rechercherait pour issue la soumission idéologique et politique de l'« autre », le roman semble écarter le modèle pugilique, pour s'intéresser aux modalités selon lesquelles mots et images interagissent, et pour susciter une lecture « impropre » du mot comme image, et de l'image comme mot.

Mélancolie ekphrastique : hégémonie paradoxale de la représentation verbale

La première ekphrasis rencontrée dans *Cloud Atlas* semble faire de la rencontre entre objet visuel et art de la narration un miroir, dans lequel vient se refléter la violence coloniale à l'œuvre dans les Îles Chatham. L'espoir ekphrastique de la rencontre est ainsi repensé en fonction des rapports de pouvoir qu'il met nécessairement en jeu. Le passage met en présence le représentant réticent d'une culture occidentale qui a lancé le processus de colonisation en Nouvelle Zélande, et les dendroglyphes³ typiques de la culture moriori. Lorsqu'Adam découvre

¹ Pour W. J. T. Mitchell, l'ekphrasis met en évidence la façon dont les pratiques représentatives ont partie liée à des rapports de pouvoir : « [ekphrasis exposes] the social structure of representation as an activity and a relationship of power/knowledge/desire – representation as something done to something, with something, by someone, for someone » (*Picture Theory, op. cit.*, p. 180). Dans « Ekphrasis and Textual Consciousness » (*Word & Image*, vol. 15 n°1, 1999, p. 76-96), Elizabeth Bergmann Loizeaux rappelle les valeurs historiquement attribuées à l'image dans le cadre des discussions sur le paragone : « the values attributed to the image that Mitchell and others have so persuasively traced across the last few centuries (presence, female, body, corrupt, insurgent) » (ibid., p. 94).

² La question des rapports de genres jouera également un rôle ici, dans la mesure où les deux protagonistes qui citent Virgile sont une clone « femme » et un personnage bisexuel, mais aussi parce que les passages ekphrastiques que nous allons analyser soulignent la place, dans la suspension d'un rapport autoritaire, des questions liées au genre : le colon se trouve féminisé, le revenant qui réclame l'attention du protagoniste et du lecteur est une « fille-fantôme ».

³ Voir Christina Jefferson, « The Dendroglyphs of the Chatham Islands », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 64, n°4, Décembre 1955, p. 367-441, ainsi que D. R. Simmons, « Some Dendroglyph Styles in the Chatham Islands », *Records of the Auckland Institute and Museum*, vol. 17, Décembre 1980, p. 49-63.

au hasard d'une promenade le mausolée indigène, il a d'ores et déjà entendu l'histoire de ce peuple, dont le territoire fut envahi par les Maoris selon l'exemple et par des moyens fournis par les Occidentaux¹. Colonisés par une population elle-même colonisée, les Morioris sont par excellence l'« autre » d'Adam, et le récit s'ingénie effectivement à mettre le protagoniste en contact avec cette culture, de sa rencontre avec Autua à sa découverte des gravures sur troncs. Cependant le journal nous rappelle de façon récurrente que la population moriori a presque entièrement disparu lorsque le roman s'ouvre : l'« autre » aborigène échappe ainsi à Adam, exterminé par les Maoris dès avant son arrivée dans les Chatham. Dans ce contexte, le rêve ekphrastique d'une rencontre avec l'« autre » sémiologique semble détruit par la violence dont la rencontre procède en effet : il semble que l'une des parties en présence soit vouée à être éliminée, anéantie par l'autre. Si l'ambition de l'ekphrasis est de « dépasser » ou de « vaincre » l'altérité, le paradigme colonial suggère qu'elle n'est jamais véritablement atteinte : comme la narration tâchant de saisir les images, le personnage qui tâche d'appréhender l'autre s'avère avoir causé, indirectement, sa disparition. Pour W. J. T. Mitchell, l'image ekphrastique est comparable en ce sens à un trou noir, une absence qui creuse le discours : « The ekphrastic image acts [...] like a sort of unapproachable and unpresentable 'black hole' in the verbal structure, entirely absent from it, but shaping and affecting it »². Cherchant à faire apparaître une image qui lui échappe toujours de justesse, le moment de l'ekphrasis se fait mélancolique : il se construit sur le désir de ce qui est toujours déjà perdu³, par notre faute ou avec notre complicité.

La rencontre de l'Occidental et des images moriori, et le compte-rendu qu'en offre Adam, se caractérisent bien par leur tonalité mélancolique : le récit lui-même semble moins établir un pont entre mot et image, colon et colonisé, qu'il ne nous rappelle la distance toujours croissante qui les sépare. L'ekphrasis échoue systématiquement dans ses efforts pour unir le mot et l'image, à produire une véritable rencontre : l'absence inhérente à l'idée même de représentation nous rappelle que l'autre est évanescent, qu'il serait vain d'essayer de saisir. L'épisode présente pourtant toutes les caractéristiques de l'ekphrasis classique. Il est notamment isolé par ce que

¹ Le récit de Mr d'Arnoq rappelle comment les Maoris, expropriés par l'arrivée des Occidentaux en Nouvelle Zélande, entreprirent de conquérir les Îles Chatham avec la complicité des colons : « The tattooed Maori *conquistadores* found their single-barked armada in Captain Harewood of the brig *Rodney* who, in the dying months of 1835, agreed to transport nine hundred Maori and seven war-canoes in two voyages [...] Cpt Harewood returned from New Zealand with another four hundred Maori. Now the strangers proceeded to lay claim to Chatham by *takahi*, a Maori ritual transliterated as 'Walking the Land to Possess the Land'. Old Rēkohu was thus partitioned & the Moriori informed they were now Maori vassals. In early December, when some dozen Aborigines protested, they were casually slain [...] The Maori proved themselves apt pupils of the English in the 'dark arts of colonization' » (CA, 14).

² Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 158.

³ Voir Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* (1917, Paris, Payot, 2013). Une analyse remarquable de l'essai, publié à l'origine dans l' *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, figure dans l'ouvrage de Giorgio Agamben, *Stanze : Parole et fantasme dans la culture occidentale* (1977, Paris, Bourgois, 1981).

Liliane Louvel désigne comme « l'effet de cadre »¹ : vignette soustraite au temps du récit, il se détache de la narration comme un tableau sur un mur. Le « cadre » est ici fourni par la chute d'Adam dans le cratère de Conical Tor, qui instaure un ordre nouveau. Après avoir perdu l'équilibre, puis perdu conscience, le personnage revient à lui dans un lieu sacré, en marge de l'espace habité et cartographié par les hommes : « I do not doubt, I was the first White in that mausoleum since its pre-historic inception » (CA, 20). L'adjectif « pré-historique » arrache le lieu au passage du temps et à son inscription chronique. C'est bien dans ce suspens du temps, cette éternité immobile, que la confrontation visuelle avec l'autre a lieu, comme le suggèrent également les adjectifs « frozen » et « perpetual » : « My eyes adjusted to the gloom & revealed a sight at once indelible, fearsome & sublime. First one, then ten, then hundreds of faces emerged from the perpetual dim, adzed by idolaters into bark, as if Sylvan-spirits were frozen immobile by a cruel enchanter » (CA, 20). L'inscription explicite de ce moment dans cette économie visuelle, de la mention des yeux (« my eyes... ») à l'apparition des visages, constitue un topos de l'ekphrasis, tout comme l'impression produite par l'expérience : sous les yeux du spectateur, les images prennent vie et suscitent à leur tour une forte émotion, elles sont empruntées d'*energeia* – « Only the inanimate can be so alive » (CA, 20).

Pourtant cette découverte des dendroglyphes n'accomplit pas la vocation synthétique de l'ekphrasis. Elle déçoit l'espoir d'un trope destiné à prêter une voix aux images, et à offrir réciproquement au médium verbal la permanence d'un moment arraché à la narration, tout à la description d'une œuvre visuelle inscrite non dans le temps mais dans l'espace, et qui se laisserait appréhender immédiatement. Ici les allusions à la fixité des images (« frozen immobile ») célèbrent moins leur caractère éternel qu'elle ne fait émerger un conflit entre durée et permanence, cette dernière constituant un châtement, une forme de mort. Le choix du médium nous rappelle au reste que la représentation visuelle n'est en fait pas soustraite au temps et ses aléas : gravés à même l'écorce des arbres, les dendroglyphes changent avec leur support. Leur perception est d'ailleurs elle-même inscrite dans la durée : loin de se faire en un instant, elle est progressive, et n'est permise qu'à partir du moment où le regard s'est accoutumé à la pénombre qui règne dans le mausolée – son effet est ainsi différé. Loin de faire de la forme visuelle, sculptée dans la matière, un bouclier contre la finitude², la rencontre de Ewing avec l'autre nous rappelle que la culture et les images moriori sont irrémédiablement perdus³. Lorsque l'Américain

¹ Liliane Louvel, *L'Œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998).

² Dans l'article de Shahar Bram, « Ekphrasis as a shield: ekphrasis and the mimetic tradition », *op. cit.*, le motif du bouclier renvoie à la protection que l'image, par sa permanence, serait supposée offrir par opposition à un récit inscrit dans le temps, et ainsi évocateur de notre finitude.

³ Lors de l'enquête menée par Christina Jefferson sur les dendroglyphes, toutes les personnes interrogées

voit les dendroglyphes, la mémoire de ceux qui les ont dessinés lui apparaît déformée, méconnaissable : « the elders, grown distended as the trees matured, were incised by heathens whose very ghosts are long defunct » (CA, 20). L'inscription des images dans une logique générationnelle n'indique pas seulement leur participation à la finitude qui est notre lot : elle signale une forme de disparition hyperbolique, qui continue de fonctionner dans l'au-delà (« ghosts are long defunct »). Les fantômes ne sont que des présences spectrales, des traces des disparus : ici, la mort semble nous avoir dérobé les Moriori et leurs gravures, non pas une mais deux fois. L'hyperbole paradoxale privilégiée par Adam suggère une arrivée après-coup, incapable de reconvoquer ceux qui déjà se sont abîmés dans les profondeurs du temps, et nous renvoie en cela au décalage temporel qui confirme, entre le moment de cette découverte et celui de notre lecture, l'extinction totale des Moriori. Publié de façon posthume par le fils de Ewing, le journal précise dans une note d'édition que le récit ne risque plus d'exposer ces derniers au moindre danger – « the Moriori of Chatham Island are a race over extinction's brink » (CA, 21)¹.

Si l'autre se dérobe irrémédiablement, l'ekphrasis ne peut qu'échouer. La référence à des temps « pré-historique » offre un avertissement en ce sens : tout se passe comme si ces images avaient été gravées avant même l'invention de l'écriture, avant que les mots ne viennent trouver sur la page leur forme visuelle. Elles échappent ainsi à la langue, et lorsqu'Adam affirme : « no adjective may properly delineate that basilisk tribe » (CA, 20), ce n'est pas à proprement parler une prétérition – la description qu'il entreprend ensuite ne nous fournit aucune indication claire quant aux traits de ces visages ou au grain de l'écorce. S'il évoque une apparition « indélébile, effarante et sublime », il ne nous promet pas l'exercice d'un pouvoir verbal masculin sur des images muettes et féminines, selon le cadre genré qui l'emporte dans la tradition du paragone². Bien au contraire, le sublime de la scène empêche le protagoniste de décrire ce qu'il voit avec précision. Il ne lui permet pas d'adopter la distance nécessaire à tout effort de représentation : au lieu de triompher d'une beauté féminisée et réifiée, Adam est fasciné, et menace d'être figé, par le regard de ce peuple à qui il reconnaît les pouvoirs du « basilic ». Privé du don masculin de l'éloquence, il recourt au toucher : « I traced my thumbs along their awful visages » (CA, 20). Dans ce dérapage impropre d'une description faite « à l'aveugle », du bout des doigts, tout projet

confirment que la pratique consistant à graver les troncs précéda l'arrivée des Maoris, et n'aurait plus eu cours après la colonisation (voir Jefferson, « The Dendroglyphs of the Chatham Islands », *op. cit.*, p. 377-9).

¹ Voir Jefferson : « the Moriori [...] were occupying the [Chatham] islands in 1791, when they were discovered by Lieut. Broughton, captain of the H.M.S. Chatham. The last of the race, Thomas Solomon (Tame Horomona Te Rangi-tapua), died in 1933 » (« The Dendroglyphs of the Chatham Islands », *op. cit.*, p. 367).

² Mitchell examine, dans *Iconology* (*op. cit.*) cet aspect du paragone tel qu'élaboré par Lessing : « Paintings, like women, are ideally silent, beautiful creatures designed for the gratification of the eye, in contrast to the sublime eloquence proper to the manly art of poetry » (*ibid.*, p. 110). Il relève en outre un précédent explicite de cette idée chez Burke, qui associait beauté, peinture et féminité d'un côté, sublime, poésie et masculinité de l'autre.

d'appropriation des images est nié : leur aspect nous échappe, et l'expérience du toucher elle-même n'apporte aucune précision qui nous permettent de les faire nôtres. Plus tard, l'abandon de tout espoir ekphrastique accentue encore le processus de féminisation du narrateur. Renonçant à raconter ce qu'il a vu, Adam refuse de contribuer à la destruction de la culture moriori, décision dans laquelle il reconnaît lui-même l'effet d'une faiblesse, et peut-être d'un excès de sentiment : « My initial resolve to report all I had seen [...] *weakened* as I approached Ocean Bay [...] The prospect of Walker & his ilk felling the trees & selling the dendroglyphs to collectors offends my conscience. A *sentimentalist* I may be, but I do not wish to be the agent of the Moriori's final *violation* » (CA, 21, je souligne). On l'a dit plus tôt : la publication du journal n'est effectuée que de façon posthume. En respectant la promesse qu'il s'était faite, Adam a en dernière instance renoncé à ce qui l'aurait désigné comme le père et garant de son texte : c'est le travail de son fils qui lui a attribué, après coup, le statut d'auteur.

La tentation et la réticence qui marquent la première ekphrasis de *Cloud Atlas* en font une figure fondamentalement mélancolique de la rencontre avec l'autre, culturel et sémiologique. Nous laisser voir ce qu'il a vu par son récit apparaît au personnage comme une forme ultime de violence coloniale exercée contre l'autre, une violation de son absence et de son mystère. Au lieu de prêter une voix aux images, le spectateur se laisse réduire au silence. L'ekphrasis ne peut trouver de lecteur que lorsque tout ce qui devait être préservé est irréparablement perdu : elle est mélancolique en ce qu'elle désire et espère ce à quoi elle a d'emblée renoncé. Présentant l'autre dans ce qu'il a d'insaisissable, l'ekphrasis mélancolique ne prétend pas renverser pas la logique coloniale, mais nous donne à voir son absurdité. Par son échec programmé, elle dément quoique bien trop tard, l'idée qu'une appropriation violente de l'autre est possible, que l'altérité peut, sans être perdue, se subsumer dans le même.

Paroles visibles et images loquaces : impropriété de l'ekphrasis

L'incapacité d'Adam à mener à bien le rêve ekphrastique, et à conserver les images moriori tout en les décrivant à ses futurs lecteurs, est confirmée par la référence à Virgile : le roman ne s'essaye pas seulement à la représentation verbale de représentations visuelles, mais nous renvoie explicitement à la tradition rhétorique et littéraire dans laquelle de telles tentatives viennent s'inscrire. Le fragment de vers, que Robert Fagles traduit par « The world is a world of tears »¹, apparaît à deux reprises dans le roman. Cité en anglais dans une traduction plus littérale, et en lettres capitales, c'est un mot de passe fourni à Sonmi ~451 pour lui permettre de

¹ Virgil, *The Aeneid*, trans. Robert Fagles, Bernard Knox (éd.) (New York, Viking Penguin, 2006). Je fournis la traduction en anglais, plus pertinente pour un texte et un lecteur anglophones.

reconnaître d'autres membres de la résistance anti-corpocratique : « [Hae-Joo warned me] not to answer the door or fone unless it was him or Apis with this code-line : he wrote the words THESE ARE THE TEARS OF THINGS on a scrap of paper, which he then burnt in the ashtray » (CA, 354-5). Cent-cinquante pages plus loin, la citation réapparaît en latin, au bas de la dernière lettre envoyée par Robert Frobisher à Rufus Sixsmith. Les mots « *Sunt Lacrimae Rerum* », qui précèdent immédiatement le paraphe par lequel le jeune compositeur signe toutes ses lettres, sont les derniers qu'il adresse à son amant et ami avant de se suicider – la lettre, datée du 12 décembre à 4 heures et quart du matin, s'ouvrait ainsi : « Shot myself through the roof of my mouth at 5 a. m. this morning... » (CA, 487).

La citation semble d'abord suggérer, comme le faisait l'échec d'Adam à nous faire voir les dendroglyphes, que les mots obscurciront toujours les images. Elle nous renvoie à un passage dans lequel la fonction de l'ekphrasis, qui consiste en partie à nous signaler l'absence réelle de l'image visuelle, est confirmée par la réception même de l'image décrite. Les fresques rappellent à Énée la disparition de ceux qu'il a perdus. Pour le lecteur de Virgile, la représentation au deuxième degré souligne cet éloignement : l'absence des fresques décrites dans le texte met en abyme l'absence des Troyens qu'elles évoquent. Dans le roman de Mitchell, l'apparition de la citation reconduit et amplifie la perte exprimée par le héros antique, d'autant qu'elle apparaît dans des contextes où la scène originale est occultée, et avec elle ce retour de disparus réapparaissant sous les yeux des vivants. Les quelques mots qui subsistent du passage ne nous livrent qu'une formulation fragmentaire de l'émotion éprouvée par Énée, sans allusion au fait qu'il réagit là à une peinture plutôt qu'à une scène réelle, ou à une idée mélancolique sans support visuel. L'échec de la langue à produire son autre sémiologique semble ainsi d'autant plus patent que la citation ne constitue qu'une chaîne de signes verbaux sans prise directe avec la moindre image, qu'elle soit mot de passe ou signature. La référence intertextuelle potentiellement illisible, difficilement reconnaissable à qui ne serait pas familier des épopées antiques, voire de la langue latine elle-même, devient ainsi véhicule essentiel de l'ekphrasis en l'absence de toute image, et court le risque que l'allusion au genre et à ce qu'il implique de rencontre avec l'autre du médium verbal passe inaperçue.

Pourtant cette néantisation de l'image par la langue fonctionne de façon paradoxale : plus est manifeste l'absence de toute représentation visuelle, plus il semble que la citation se fasse visible, et que nous soyons invités à y réagir, face au péril potentiel de son illisibilité, comme nous percevrions une image. La formule elle-même est convoquée d'une façon qui accentue son caractère visuel tandis que sa dimension proprement verbale semble passer au second plan. Son

usage comme mot de passe, inscrit sur un morceau de papier et lu à travers les yeux de Sonmi, nous laisse attendre sa réapparition comme signe distinctif, qui associe deux protagonistes – en l’occurrence Sonmi et Frobisher. Notre lecture dépasse alors une appréhension sémiotique de la citation : les mots n’y constituent plus des unités de sens significantes, pas plus que la peinture ou la sculpture ne peuvent se concevoir comme des compositions de signes discrets¹. Il ne s’agit plus de comprendre leur sens à chacun, mais de les reconnaître comme une chaîne emblématique, un indice visuel. On notera enfin que chacune des deux occurrences tend à souligner la matérialité visuelle de la citation, à faire apparaître le signifiant comme médium visible. Dans un cas comme dans l’autre, les trois mots se détachent du reste du texte, en majuscules d’abord, puis en italiques. Sous le regard d’un lecteur qui ne connaît pas nécessairement son origine, la citation prend ainsi la forme d’une image textuelle plutôt que d’une chaîne verbale presque immédiatement signifiante. Ceci est encore accentué par le passage au latin, langue « morte » dans laquelle tout sens pourrait bien nous échapper : l’image visuelle et auditive du signe l’emporte sur son pouvoir signifiant.

Alors même que l’allusion à l’ekphrasis antique semble dénoncer l’hégémonie du *logos*, et son incapacité à prêter une voix à la représentation visuelle, les images font ainsi retour, et manifestent la persistance obstinée du visuel dans le texte. Nous sommes alors confrontés au refoulé de la représentation verbale : la visibilité typographique du mot implique une pratique de lecture impropre, qui n’appréhende pas la langue à partir des caractéristiques supposées essentielles au médium verbal par opposition aux images, mais se laisse prendre à l’aspect du message au moment même où son sens pourrait se dérober. Ce retour de ce qui semblait devoir rester inaperçu fait de la langue un lieu où réapparaissent, de façon privilégiée, nos revenants : dans le texte, ce sont nos disparus, peuples, êtres chers et langues inusitées, qui se représentent à nous. Comme les images des Troyens représentés sur les murs du temps à Carthage, le portrait de Sonmi ~451 la désigne comme présence spectrale, manifestation d’une absence. En effet son « Orison », témoignage audio-visuel, fait de la clone un fantôme, une image persistante, figure mythique autour de laquelle la culture des Valleysmen se reconstruit après l’effondrement de la corporatie.

Figures paradoxales de l’origine : rouvrir le « rapport infini »²

Nous avons examiné plus haut la façon dont *Cloud Atlas* associe à sa structure narrative

¹ Voir Nelson Goodman, *Languages of Art: An approach to a theory of symbols* (Indianapolis, Hackett publishing, 1968). Pour un commentaire sur les catégories de « densité » et d’« articulation », voir Mitchell, *Iconology*, *op. cit.*, en particulier « Goodman’s Grammar of Difference » (p. 63-74).

² Voir Foucault : « Le rapport du langage à la peinture est un rapport infini », *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 25.

emboîtée un processus récurrent de mise en abyme, de sorte que chaque nouveau protagoniste se trouve confronté au support matériel de la section qui la précède immédiatement dans le récit. Si le journal d'Adam et les lettres de Frobisher engagent un rapport réflexif du médium textuel à lui-même, une transition s'amorce avec *Half-Lives*, manuscrit auquel Cavendish reproche sa forme, trop proche d'un script de film. Les mémoires de l'éditeur atrabilaire achèvent le passage ainsi amorcé, pour la narration, de l'écrit vers différentes formes de médias visuels : c'est sous forme de film que Sonmi découvre les aventures de Cavendish, et son propre témoignage consiste également en un enregistrement audio-visuel. C'est aux côtés de Zachry, occupé à fouiller les affaires de Meronym parce qu'il la soupçonne d'espionnage, que nous découvrons l'objet imaginaire qui porte cette trace enregistrée, et la forme exacte que prend cette dernière. L'orison est un objet de forme ovoïde qui, au contact de la peau, libère l'enregistrement qu'il contient¹. Apparaissant sous les yeux du protagoniste et sous les nôtres, le portrait de la clone offre, au cœur du roman, un nouveau moment ekphrastique. Sa description de l'orison insiste de façon répétée sur les particularités visuelles de l'objet : « the egg vibed warm till a ghost-girl flickered'n'appeared there! Yay, a ghost-girl, right 'bove the egg, as truesome as I'm sittin' here, her head'n'neck was jus' floatin' there, like 'flection in moonwater an' she was *talking!* » (CA, 276-7). L'attelage de « flickered'n'appeared » et la comparaison avec un reflet dans l'eau soulignent le tremblé de l'image, tandis que le verbe « float » et l'indication de cadrage « head'n'neck » expliquent la promptitude avec laquelle Zachry désigne cet être, dont la visibilité contraste avec celle des vivants, comme un « fantôme ». Si nous reconnaissons d'emblée la protagoniste de la section précédente, Zachry n'est pas familier des technologies contemporaines, et hésite un moment face à l'enregistrement. C'est lorsque Sonmi ne répond pas à ses questions qu'il comprend qu'il n'a pas affaire à un interlocuteur comme les autres, et ne peut établir avec la fille-fantôme les liens qui permettent d'avoir une conversation ordinaire : « I murmed, *Sis, are you a lost soul?* Ignored me she did, so I asked, *Sis, can you see me?* Fin'ly I cogged the ghost-girl weren't talkin' to me an' cudn't see me » (CA, 277).

Cette représentation verbale d'une représentation visuelle a pourtant un statut particulier en ce qu'elle parle d'elle-même, et fonctionne à cet égard comme un agent narratif à part entière, ainsi que nous l'a démontré la section précédente du roman. Zachry inclut cette caractéristique dans son évocation, niant en ce sens la distance qui sépare habituellement l'objet visuel du

¹ « One big silv'ry egg is was, sized a babbitt's head, with dents'n'markin's on it what fingers rested in. Its fat weight was eery an' it wouldn't roll. I know that don't sound senseful, but yarns 'bout Old'un Smart an' flyin' dwellin' an'growin' babbitts in bottles an' pictures zoomin' cross the Hole World ain't senseful neither but that's how it was, so storymen an' old books tell it. So I cupped that silv'ry egg in my own hands, an' it started purrin' an' glowin' some, yay, like it was livin'. Quicksharp I let go the egg, an' it died dull. Was my hands' warmness makin' it stir? » (CA, 276).

spectateur amené à le décrire : « What did she do? Nothin' but talk'n'talk, like I am to you » (CA, 277). Dans l'ordre de lecture, en outre, l'image s'est mise à parler avant même d'être perçue comme telle : l'orison n'avait pas besoin d'être décrite pour s'adresser à nous dans le cadre du récit. Le principe ekphrastique, qui consiste à offrir une voix à un objet visible et muet, semble confirmé, à moins qu'il ne soit renversé ? En effet la description n'arrive qu'après coup, et peine ainsi à fournir un cadre à notre perception de l'orison comme objet visuel ; au reste, la structure du roman fait que c'est l'histoire de Sonmi qui encadre celle de Zachry, et non l'inverse. L'image semble non seulement précéder les mots, mais les produire et se présenter ainsi comme leur origine, tout comme la fille-fantôme incarne la pré-histoire de Zachry et de son peuple¹.

À la fin de ce chapitre central du roman, l'orison inverse le sens de narration, et lance le mouvement qui va nous conduire à rebours jusqu'au journal d'Adam Ewing. Le fils de Zachry, qui a hérité de l'orison, prend le relais de la première personne narrative et s'adresse à un interlocuteur anonyme. Il l'invite à tendre la main pour activer cet objet magique, dont la langue et la fonction se sont perdues dans l'oubli. Tournant la page, nous retrouvons le monde de Sonmi, et ainsi de suite. En tant qu'objet visuel ainsi, l'orison contient l'ensemble de la narration. En ce sens son aspect ovoïde emblématise une fonction souvent remarquée du moment ekphrastique : il opère une mise en abyme². L'intégralité du roman s'offre à nous grâce à l'éclosion d'une image, à l'ouverture d'un objet visuel qui se présente comme un œuf. Pourtant l'idée même d'origine, ou d'un rapport de préséance entre mot et image, est remise en cause ici³. Ainsi la mise en abyme du roman nous confronte à un paradoxe : du fait de la structure emboîtée, le récit n'a pas de point origine, ou il en a trop – au début, à la fin, au milieu du roman. Par son caractère problématique, l'œuf produit par les narrations emboîtées (et « couvé » par elles selon le terme anglais, « nested ») mais qui les ouvre en retour évoque un autre corollaire visuel paradoxal, impropre, de la narration : il est la matriochka dont la plus petite poupée contiendrait la plus grande. Le paradoxe inhérent à ce traitement ekphrastique de la mise en abyme nous rappelle que la question quant à ce qui précède, du mot ou de l'image, ne peut être départagée : il relance le « rapport

¹ Le nouveau moment de référence des Valleysmen, point origine, est la Chute de la corpocratie (« the Fall ») – que précède l'existence de Sonmi. Cette dernière est ainsi projetée dans un temps mythique.

² Le lien entre ekphrasis et mise en abyme est particulièrement manifeste lorsque l'on constate que le livre de Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977) constitue l'une des références récurrentes de l'ouvrage de Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (op. cit.). Krieger note que l'objet ekphrastique incarne, sous une forme indépendante et clairement délimitée, l'ensemble du récit. Selon lui les boucliers des épopées antiques, et les vases anciens qui trouvent leur place dans la poésie ekphrastique moderne, offrent la forme close recherchée par le texte lorsqu'il se met en abyme. Voir également Putnam, *Virgil's Epic Designs*, op. cit., selon lequel le moment ekphrastique offre l'occasion d'une réflexion sur l'ensemble de l'épopée, dont il constitue en quelque sorte une métaphore.

³ En cela notre réflexion rejoint ici celle que nous développons dans notre troisième chapitre, à propos des régimes disciplinaires du regard : il ne s'agit pas de renverser diamétralement un rapport de pouvoir supposé, mais le défaire au moyen d'outils indisciplinaires.

infini » que Foucault mettait en lumière dans le cadre de son analyse des *Ménines*, après avoir fourni lui-même un effort ekphrastique considérable. En cela le fonctionnement de l'ekphrasis rejoint celui d'outils visuels dont nous avons montré qu'ils ne renversaient pas purement et simplement un rapport de pouvoir existant, mais déconstruisait la structure de domination elle-même par ses stratégies dé-disciplinaires. Ici le pouvoir indisciplinaire de l'image a partie liée à son caractère impropre. L'orison produit, certes, une image qui parle – mais il s'agit là d'une image « écrite » plutôt que peinte ou sculptée : son scintillement tremblé, « hov'in'n'shimm'rin » (CA, 325) la désigne comme hologramme, étymologiquement « écriture du tout ».

Objet mis en abyme, outil métalectique, l'orison participe de différents médias et différents plans d'immanence : sa place dans l'entreprise ekphrastique du roman suggère que notre engagement affectif et éthique vis-à-vis du récit dépend de sa capacité à troubler les catégories censées définir l'appréhension appropriée des mots ou des images – ces critères disciplinaires qui assurent que nous percevions chaque médium comme il faut, proprement. Dans le temple de Junon déjà, en l'absence des images ayant inspiré l'ekphrasis, nous étions confrontés à la réaction impropre du héros : à travers ses larmes, il était bien possible qu'il fit des fresques une interprétation fautive. La remise en question du propre par l'objet intermédial semble d'autant plus cruciale, dans le contexte ouvert par la référence à Virgile, que l'ambiguïté de l'expression « lacrimae rerum » repose sur l'indétermination du génitif. La traduction privilégiée par Mitchell reprend et laisse en suspens cette hésitation entre génitif objectif et subjectif : lorsque les personnages disent « tears of things », s'agit-il là des larmes que les choses-mêmes versent sur notre infortune, ou de celles qu'elles inspirent par leur évocation des destinées humaines ?¹

D'un discours pris en charge par l'image à une image écrite, *Cloud Atlas* rouvre un rapport infini en ce que chaque médium sera nécessairement incapable de saisir l'autre, de s'associer à lui de façon parfaitement adéquate : c'est ainsi que W. J. T. Mitchell rend compte de l'introduction des *Mots et les choses* : « We must forego the “adequate” language of the anecdote and the proper name, the language that tells us who's who and what's what in *Las Meninas* and confine ourselves to a language that knows its inadequacy to the “visible fact” »². Pour lui cependant cet infini rapport à l'autre, et la nécessaire inadéquation de la représentation au sens

¹ Par « impropre », nous entendons bien ici quelque chose qui ne se fait pas, mais qui à cet égard ne sera jamais achevé – l'expression anglaise « not done » est particulièrement claire à cet égard, puisque c'est le participe passé de l'action, accomplie, qui est nié. Dans la rencontre du mot et de l'image au cœur de l'expérience de lecture les jeux ne sont jamais faits d'emblée : la question du rapport se repose dans le moment de notre appréhension.

² Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 61.

qu'elle recherche, ne reste pas confiné à l'entreprise interartistique : il n'est pas seul ressort des études intermédiales. Bien au contraire, le rapprochement entre médias manifeste l'impropriété qui traverse chacune des parties en présence. Ainsi l'ekphrasis souligne moins la différence entre médias que les effets de différence qui président au fonctionnement de chacun d'entre eux¹. Pour Mitchell, le « don » réciproque de la transaction ekphrastique, don d'une forme de permanence spatiale d'un côté, de l'éloquence de l'autre, est particulier en ce qu'il remet en cause la notion même de propriété : « neither of these “gifts” is really the exclusive property of their donors »².

Etudier l'ekphrasis comme ouverture vers l'autre, c'est voir en dernière instance qu'elle nous invite à appréhender les formes de la représentation au-delà des propriétés qui tendent à leur être couramment attribuées, notamment dans le cadre disciplinaire des champs universitaires³. C'est envisager les médias pour les réactions impropres⁴ qu'ils suscitent au regard de la séparation disciplinée des sens et des formes artistiques⁵, et reconnaître à quel point notre expérience de lecteur est habitée, hantée par notre histoire en tant que spectateur, et vice versa. Ainsi parce qu'elle s'offre à nous sous forme de texte, l'ekphrasis nous engage à penser l'intermédialité, non comme une catégorie nécessaire à l'appréhension d'objets culturels hybrides, mais comme un principe d'impropriété, qui ouvre un espace de différence dans le même, un espace de doute dans l'évidence sensorielle et esthétique. Figure non hybride, emblème de l'impropre dans la rencontre entre altérités, l'ekphrasis nous engage à concevoir cette dernière

¹ « [Ekphrasis is] one of the keys to the difference *within* language (both ordinary and literary) » (Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 180).

² *Ibid.*, p. 160. Voir également : « This book is not a history of visual and verbal culture, but a theory. It offers the figure of the image/text as a wedge to pry open the heterogeneity of media and of specific representations » (*ibid.*, p. 100).

³ On se souvient que le développement d'un champ qui ne respecte pas strictement les limites d'extension des études littéraires ou de l'histoire de l'art représente aussi tout l'enjeu de l'exercice dé-disciplinaire selon Mitchell.

⁴ Avant *Picture Theory*, Mitchell avait déjà entrepris dans *Iconology* de déconstruire l'idée selon laquelle certaines représentations visuelles seraient des images « à proprement parler » (« images proper ») tandis que d'autres ne le seraient que de façon dérivée, impropre. Une première impression suggère une opposition entre les images supposées réelles et des images mentales et verbales appelées ainsi de façon abusive, métaphorique. Le doute portant sur ces dernières porte sur trois spécificités principales. Elles sont instables, sujettes à une forme de relativisme subjectif (les images du rêve, par exemple, ne sont jamais accessibles qu'au dormeur), et enfin font appel aux sens de façon également imprévisible. Ainsi les images mentales convoquent tous les sens plutôt que la vue comme le feraient des images « réelles », et les images verbales peuvent faire de même ou n'impliquer la participation d'aucun sens, comme le font les allégories abstraites. Pour Mitchell ces trois éléments de contraste et de définition sont suspects dans la mesure où ils laissent entendre que les « vraies » images solliciteraient une expérience visuelle stable et pure. Ils oublient que l'image, dans son fonctionnement, est nécessairement impropre : « contrary to common belief, images “proper” are not stable, static, or permanent in any metaphysical sense; they are not perceived in the same way by viewers any more than are dream images; and they are not exclusively visual in any important way, but involve multisensory apprehension and interpretation » (*Iconology*, op. cit., p. 13-4).

⁵ Mitchell, *Picture Theory*, op. cit., p. 83. Voir également la conclusion d'Elizabeth Bergmann Loizeaux à « Ekphrasis and Textual Consciousness », op. cit. : « ekphrastic theory [...] has tended to participate in [...] dualistic thinking by posing word and image as always in oppositional relation and by abstracting categories of word-image relation that are, in practice, less clean and more complex » (*ibid.*, p. 96).

en évitant le schéma binaire d'une confrontation entre entités bien définies, pour mieux appréhender l'altération à l'œuvre au sein des parties en présence¹. C'est là ce qu'affirme plus généralement Mitchell à propos de l'image-texte :

it should be obvious that the subject of the image/text is just as unavoidable and necessary with these "unmixed" media as it is with mixed, composite forms [...] Interartistic comparison has always had an intuition of this fact, without really grasping its implications. The image/text problem is not just something constructed "between" the arts, the media, or different forms of representation, but an unavoidable issue *within* the individual arts and media. In short, all arts are "composite" arts (both text and image) ; all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes.²

Jetant des ponts par-delà les frontières disciplinaires, l'économie des sens, des désirs et des affects demande que nous prenions la mesure de l'impropriété à l'œuvre dans le travail de la représentation. La nécessité de déconstruire les lignes de partage établies par les formes de l'expérience est directement liée à notre réticence ou à notre incapacité, en tant que sujets voyants-parlants, à compartimenter notre appréhension du mot ou de l'image. Sans cesse, nous sommes émus par des textes qui semblent nous regarder, des objets visuels qui paraissent nous lire ou nous parler. En appréhendant ainsi le fonctionnement impropre du médium sous l'angle de la réception, nous rejoignons en partie les définitions anciennes de l'ekphrasis, avant la relecture et la réinscription de cette dernière dans l'histoire des « arts sœurs » comme rivales. Rappelant que le trope antique n'était en rien réservé à la représentation d'un objet d'art, Ruth Webb offre pour critère fondamental son *energeia*³. Principe actif, l'*energeia* désigne la vivacité qui anime la description – que celle-ci se focalise sur une chose ou sur une scène⁴ –, mais aussi l'émotion qui nous saisit à la lecture. Pour la classiciste, le fait d'avoir privilégié la question interartistique, au détriment de cette énergie vive à l'œuvre dans la figure rhétorique, indique la tendance de lectures contemporaines à concevoir les pratiques représentatives à partir d'objets⁵ morts, ou du

¹ Chez Mitchell ce travail passe notamment par le fait de concevoir la pratique représentative selon un schéma ternaire. Ainsi l'ekphrasis ne repose pas sur un schéma à deux pôles simplement, sa structure sociale doit être pensée autrement à partir du moment où on la pense selon la modalité d'un lien entre énonciateur de l'ekphrasis et public : le poète, comme un *terzo incommodo*, se tient entre l'objet qu'il décrit et le sujet qui l'écoute : en ce sens « Ekphrasis is stationed between two "othernesses" » (*Picture Theory*, *op. cit.*, p. 164).

² Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 94-5.

³ Voir Ruth Webb : « Simonides' often-quoted dictum that "painting is mute poetry and poetry speaking painting" is quoted by Plutarch to illustrate a discussion of *energeia* ». « Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre », *op. cit.*, p. 14-5.

⁴ Ruth Webb indique que le critère le plus constant pour définir la figure antique de l'ekphrasis est la façon dont elle présente un tableau vivant de son sujet. Le choix d'une œuvre d'art visuel est ainsi sans importance. Tandis que dans la critique contemporaine la description est définie par rapport à son objet, et la narration par rapport à l'action qu'elle dépeint (c'est l'approche que propose Mieke Bal dans son ouvrage de 1985, *Narratology*), l'ekphrasis est conçue pour émouvoir un public, et peut dans la tradition antique avoir pour sujet privilégié une bataille. Dans ces moments où la narration n'est pas suspendue par la description, où l'ekphrasis ne nous écarte pas de l'action mais en intensifie l'effet, la distinction moderne entre récit et description ne joue aucun rôle.

⁵ Ruth Webb associe à l'insistance contemporaine sur les objets (par opposition aux actions, *pragmata*) la redéfinition de l'ekphrasis comme définition d'un *objet* d'art. Elle renvoie, comme exemple de ce biais, au tour de passe-passe par lequel Barthes, en citant la définition rhétorique de l'ekphrasis dans son article sur « L'Effet

moins inanimés. Elle souligne l'opposition entre une pratique critique qui traite la littérature comme un objet d'étude, plutôt que comme une forme discursive susceptible de produire un effet, et le statut de l'épopée antique comme praxis, offerte au public par le biais d'un exercice déclamatoire. Ainsi l'oubli de la vitalité comme premier critère, et le recentrement sur des interrogations intermédiaires, sur la capacité des médias à composer les uns avec les autres, est un oubli de l'expérience artistique en tant que performance, déployée dans un moment unique. Se désintéresser de l'effet produit sur le public, c'est s'interdire de penser la phénoménologie de la rencontre avec l'œuvre.

En soulignant la place occupée, dans la tradition rhétorique, par un corps bien vivant, proférant et dramatisant le contenu poétique, s'offrant comme espace théâtral pour le déploiement du texte, il ne s'agit pas pour nous d'oublier la conscience contemporaine du médium, ou de prétendre que la présence du performeur ouvrirait un moment communiel, une expérience affranchie des cadres culturels du public¹. Sans revenir entièrement à l'ekphrasis telle que la concevait la rhétorique classique, il semble cependant intéressant de voir ce qui dans nos œuvres modernes, lues majoritairement dans l'intimité d'une lecture silencieuse, renoue avec l'*energeia* antique, et oublie pour un moment la séparation réglée des sens et des arts. Nous proposons, en particulier, d'explorer ces questions dans le cadre d'un roman qui thématise la lecture à haute voix et dont la narration particulièrement orale invite à lire certains passages tout haut ; un roman, enfin, centré sur la description d'une performance, forme d'art vivante qui met face-à-face une œuvre et un public voyants et visibles.

IV. A. 3. b. David Blaine : The Artist is Absent

Dans *Cloud Atlas*, l'allusion à l'ekphrasis antique permet de réexaminer la fonction du genre dans le cadre des études intermédiaires : au lieu de nous orienter vers les notions concurrentes d'une lutte ou d'une synthèse rêvée entre formes artistiques, la représentation verbale d'une représentation visuelle nous rappelait au fonctionnement impropre de médias dépendant, pour leur réception, de notre sensibilité de lecteurs et spectateurs. Elle faisait en ce sens du trope un outil indisciplinaire qui, en remettant en cause les frontières supposées séparer différentes modalités sensorielles, et différentes formes artistiques, renouait avec une poétique

de réel », fait disparaître ce qui relève de l'action.

¹ Webb remet également en question cette interprétation de l'ekphrasis dans le cadre antique. Si les ekphraseis recherchaient la vraisemblance en produisant une impression forte, cette vraisemblance elle-même était définie dans ses contours par les cadres culturels du public : « theirs is an imagination bounded by cultural tradition, by the collective memory of an educated elite » (« Ekphrasis ancient and modern: The Invention of a Genre », *op. cit.*, p. 18).

antique plus incarnée, moins préoccupée de dompter le corps que d'éveiller l'imagination et de susciter l'affect. À sa manière, le roman de Barker propose également un traitement particulier de l'ekphrasis, mal compatible avec le rôle qu'elle est amenée à jouer lorsque le rapport entre formes de la mimésis est appréhendé par le biais des caractéristiques propres à chacune de ces formes. Dans la description qu'il offre d'une œuvre visuelle, *Clear* semble ainsi jouer avec et contre les critères et considérations que Ruth Webb attribue à un discours contemporain très conscient des formes et du fonctionnement des médias. La première de ces irrégularités tient au couple supposé antithétique que forment narration et description. Si l'ekphrasis dans son acception moderne est souvent présentée comme un moment de suspens narratif, un passage circonscrit, détachable et qui ferait « tableau » précisément de ce fait, *Clear* ne se conforme pas à ce modèle, mais étend l'ekphrasis à l'ensemble du roman. Ainsi les divagations et écarts pris par rapport au principal fil narratif sont précisément les moments dans lesquels Adair s'éloigne de la performance pour rencontrer d'autres personnages, en particulier Aphra et Leyland : le récit intervient de biais, comme une digression. À la faveur de cette inversion de la proportion entre narration et description, l'ekphrasis remet en question les caractéristiques supposées propres à ces différents moments textuels. Ainsi l'essentiel de la narration semble résider dans une histoire pour le moins minimale – celle d'un homme enfermé dans une boîte, et qui finit par en sortir après un peu plus d'un mois. Si elle ne multiplie pas les péripéties, l'aventure de Blaine dans sa cage en plexiglas a tout de même un début, un milieu et une fin ; elle nous confronte en outre à une expérience de la durée et de la finitude qui entre en résonance avec les derniers jours de Leyland. Loin de se soustraire au temps, la performance nous rappelle que notre existence, d'être inscrite dans le temps, est nécessairement mise en récit, succession d'un début, d'un milieu et d'une fin.

L'autre aspect sous lequel l'ekphrasis d'*Above the Below* remet en cause les rôles supposés des représentations verbale et visuelle tient au choix de la performance elle-même. Là où l'objet visuel s'inscrit explicitement dans une temporalité éphémère, l'écriture vient ancrer l'image dans une forme plus durable, qui ne disparaît pas. La performance n'est pas sculpture, forme spatiale inscrite dans le marbre : volontairement fugitive, destinée à disparaître, elle est présence creusée par une absence à venir. Dans la rencontre du travail de Blaine et de l'écriture de Barker, la performance comme le récit sont façonnés par cette dialectique du temps et de l'espace, de la présence et de l'absence : ils ne sont pas complémentaires, chacun voué à sa tâche particulière, mais se confrontent ensemble à la tension que produisent les corps vivants, trop vivants, de Blaine et Leyland, entre immédiateté et distance.

Dans la rencontre paradoxale de la performance et du récit, l'ekphrasis nous engage à

nouveau à appréhender la représentation pour ce qu'elle a d'impropre. Le démontage organisé qu'elle propose d'une représentation visuelle « propre » a d'abord à voir avec l'impropriété de la performance elle-même. Nous l'avons dit, cette dernière convoque justement le corps sale, indiscipliné de Blaine – corps des besoins et des désirs, offert sans interruption au regard au lieu d'y être soustrait selon certains rituels sociaux, et qui multiplie les images irrévérencieuses. La performance ne s'offre pas, en outre, comme un spectacle où le voir l'emporterait sur les autres sens : elle convoque, de biais, d'autres modalités sensorielles auxquelles le récit est amené à prêter une attention particulière. De l'odorat au toucher et au goût, les sens se rencontrent et interviennent dans notre expérience du visible : toute séparation disciplinée des modalités sensorielles est écartée. Le caractère impropre de la performance comme œuvre visuelle est d'autant plus central au récit que le roman nous renvoie sans cesse au soupçon du public convaincu qu'on le trompe, qu'il ne s'agit pas là, à proprement parler, d'une performance. Partant de cette remise en cause systématique de Blaine, qui ne serait pas un performeur « comme il faut », nous pourrions proposer pour titre alternatif à *Above the Below* une variation sur le titre d'une œuvre emblématique de la performance comme forme artistique institutionnelle, et réalisée par une artiste dont la légitimité ne saurait être remise en cause. Du 14 Mars au 31 Mai 2010, Marina Abramović offrit au public New Yorkais l'occasion de s'asseoir un moment en face d'elle, dans le cadre d'une performance intitulée *The Artist is Present*¹. Le film qui documente la conception et réalisation de l'œuvre² montre que Blaine, alors en contact avec Abramović, lui proposa de collaborer avec elle, ce qu'elle refusa sur les conseils de son agent, par peur de l'ambiguïté associée à ce magicien professionnel. En contrepoint à la « présence » de celle que l'on surnomme couramment « mère de la performance », et en réponse à la confirmation de sa légitimité artistique dans l'espace muséal du MoMA, *Clear* semble nous suggérer *Blaine: The Artist is Absent*.

Pour tenir compte, comme le fait le roman, du statut marginal d'*Above the Below* par rapport à la performance comme genre artistique, nous proposons d'étudier le fonctionnement impropre de l'ekphrasis en partant des lieux paradoxaux du texte dans lesquels Blaine s'absente : lorsqu'Adair se détourne du dispositif visuel auquel est consacré l'essentiel de son récit, et se trouve un moment confronté à d'autres images d'art, d'autres formes de représentation visuelle. En résonance avec la dialectique qui se joue dans la performance, entre présence et absence, le récit propose des moments ekphrastiques inattendus, dans lesquels l'objet central à la narration

¹ Marina Abramović: *The Artist is Present*. La performance se tint au MoMA du 14 Mars au 31 Mai 2010 (<http://www.moma.org/calendar/exhibitions/964?locale=en>, consulté le 2 juin 2016).

² Matthew Akers et Jeffrey Dupre, *Marina Abramović: The Artist is Present*, op. cit.

n'apparaît pas. Il propose en ce sens de penser les modalités selon lesquelles personnages et images font retour, selon une logique visuelle impropre – qui réinscrit le voir dans une plus large économie des sens, et qui fait surgir cela même qui a disparu, ou est voué à disparaître.

La reconnaissance symbolique et son ratage : réagencer le partage

Parmi les espaces digressifs du récit dans lesquels Adair s'éloigne de la performance, l'un en particulier se distingue par la place qu'y occupent les arts visuels. À l'hôpital, la chambre de Leyland a été aménagée à partir d'éléments de sa collection privée. Lorsqu'Adair y fait irruption pour la première fois, il en offre une description qui se prolonge en ekphrasis. Parti d'une observation générale sur l'atmosphère de la pièce (« *Wow. It's nice in here. Very nice. Homely. Swanky. Flower displays everywhere ...* », C, 245), il laisse son regard circuler de photos de famille à une sculpture de minotaure, pour s'arrêter sur plusieurs toiles :

This *amazing* Ben Nicholson (swear to God, it's the real deal – I touch the paint with my thumb); something brilliant and abstract which just *must* be by Howard Hodgkin; and some very strange but rather magnificent work by the Chapman Brothers (which I saw – or something very like it – I'm pretty certain) at a recent exhibition. (C, 246 ; le placement de la parenthèse est celui de l'original)

En contrepoint à la scène de Potters Fields Park, c'est ici un autre lieu de l'art qui se donne à voir. Fermé et intime alors que le lieu de la performance est public, l'espace de la chambre fait aussi l'objet d'une ekphrasis en apparence plus conventionnelle, circonscrite et élaborée en marge de la ligne narrative principale, mais qui se présente aussi comme une mise en abyme. Dans son décalage par rapport à l'ensemble du récit, cette description fonctionne ainsi comme son reflet partiellement déformé. Le choix des œuvres mentionnées, qui la rapproche de la tradition ekphrastique¹, lui permet de faire écho au discours sur le travail de Blaine, voire d'en amplifier les enjeux. C'est en particulier le cas en ce qui concerne la propension de l'art à s'inscrire dans des hiérarchies de valeurs symboliques et financières, et à produire des partages qui institutionnalisent, dans le champ esthétique, des rapports de domination culturelle. Dans le cadre restreint de cette expérience ekphrastique, la mise en scène de cette fonction de l'art semble étroitement liée à la notion de propriété : parce que nous avons là affaire à des œuvres plus immédiatement reconnaissables comme telles, parce que ces œuvres relèvent d'un dispositif visuel plus commun et en apparence plus simple, mais aussi parce que leur valeur esthétique semble intrinsèquement liée au nom de leur auteur. Le mouvement de transition, qui nous a conduit d'un performeur au statut artistique incertain vers des noms connus et reconnus,

¹ Le caractère plus récent de la performance en tant que forme artistique explique d'emblée le caractère plus familier de ces ekphraseis, consacrées à des toiles.

s'accompagne d'un resserrement du dispositif : les bords de la Tamise étaient accessibles à tous, mais la chambre abrite une collection privée. Ici la tendance du partage à inclure et exclure fait jouer une dialectique du propre et du commun dans le cadre de laquelle les systèmes de domination semblent se conforter réciproquement. Ainsi le nom d'artiste ne fonctionne comme indication d'un privilège culturel et symbolique que dans la mesure où il a sa place dans l'institution, et peut ainsi être reconnu par le public – d'Adair, qui fréquente les expositions, au lecteur lui-même. De la même façon le statut financier du propriétaire des toiles est indiqué par le fait que sa chambre n'offre justement pas l'aspect d'un lieu privé, mais s'apparente à un musée, avec le système de hiérarchie spatiale et esthétique qu'implique un tel espace. La culture dessine un commun, mais aussi des lignes de fracture et de privilège – ce qui explique les efforts déployés par Adair pour prouver qu'il maîtrise les codes du milieu où il se trouve plongé.

Cependant le fonctionnement du partage, et l'aspiration qu'il est censé provoquer vis-à-vis d'un personnage au quotient culturel important, sont minés par l'échec relatif de l'ekphrasis. L'enthousiasme d'Adair et sa promptitude à essayer de marquer qu'il « en est » minent ses efforts pour décrire ce qui s'offre à lui. L'ekphrasis offre très peu de détails véritables quant au contenu des tableaux, et ni les adjectifs mélioratifs multipliés par le narrateur (« amazing », « brilliant », « magnificent »), ni l'insistance signalée par les italiques (« *amazing* », « *must* ») ne parviennent à occulter ce manque d'indications et de contenu sensoriels. Toute information quant au style des images s'efface au profit d'allusion très vagues – « abstract » est l'adjectif le plus précis, et Adair se cantonne dans l'ensemble à noter des ressemblances sans pouvoir les fonder sur des critères spécifiques (« something very like it »), et les laisse en partie en suspens (« I'm pretty certain »). Son travail de description se réduit à une identification par le nom propre, sans aucune garantie. Ainsi l'authenticité de la peinture en tant que matière, si elle est vérifiable au toucher, semble bien loin de l'expertise qui permettrait d'attribuer la toile à Ben Nicholson – et l'expression « the real deal » nous rappelle à cet égard à quel point le jugement d'Adair est celui d'un amateur, auquel on ne peut se fier. De façon similaire, l'accent mis sur le modal « must » n'en fait pas un équivalent du verbe « être » (« *must* be by Howard Hodgkin »), et le sentiment oxymorique que pointe la combinaison hésitante de « rather » et de « magnificent » pourrait être sollicité par à peu près n'importe quelle toile des Chapman Brothers, mais aussi par le travail de nombreux autres artistes contemporains.

Un peu plus bas, Adair attribue un dessin à « Tracy Emin » [sic] selon la même méthodologie douteuse, la graphie fautive du nom offrant un contrepoint ironique à la satisfaction de celui qui le cite. La description que le protagoniste offre de l'image, « a scruffy, hand-drawn

cartoon, which looks like the work – if I’m not *very* much mistaken – of no less an individual than serial Brit-Art sex-kitten, Tracy Emin » (C, 246), ouvre à nouveau sur des indications visuelles minimales, et vagues (« hand-drawn cartoon », « scruffy »), pour se focaliser très vite sur la faculté d’Adair à reconnaître son auteur. Ici encore, l’usage de la locution « look like » met d’avance en suspens le jugement du protagoniste en tant que connaisseur, et nous fait questionner la réticence affectée, quasi litote, par laquelle il modalise son avis (« if I’m not *very* much mistaken »), ainsi que la familiarité avec laquelle il qualifie le nom, comme pour mieux se l’approprier. L’effet d’annonce produit par la syntaxe disjonctive (« no less an individual than... ») et l’usage stratégique par Adair de ce principe linguistique selon lequel l’anglais privilégie la fin des phrases¹, paraissent d’autant plus vains qu’aucun élément visuel précis ne nous permet d’accorder la moindre crédence au jugement du personnage. La suite du roman confirmera au reste le potentiel de confusion que présente le nom propre : invité à s’asseoir, Adair introduit ici le fameux siège « Philippe Stark » dont nous apprendrons plus tard qu’il est en fait signé Mies Van der Rohe. Rétrospectivement, la simple convocation du nom n’apparaît pas seulement comme insuffisante, mais trompeuse : en l’espace d’une phrase nominale – « ‘Take a chair,’ she scowls, and points. I take the chair. Nice chair. Philippe Starck. » (C, 248) – le protagoniste nous a lancés sur une image mentale erronée, qui nous suivra presque jusqu’à la fin du roman.

Ainsi l’évocation par le narrateur de la chambre-musée nous amène à remettre en cause le partage que dessinerait la faculté à s’approprier l’art symboliquement, et à reconnaître derrière l’œuvre le bon nom propre : l’effort d’attribution d’Adair est invérifiable et, dans la précipitation avec laquelle il accumule les grands noms, fondé sur une absence d’observation réelle. En dernière instance, le cadre dans lequel la collection est installée nous amène à interroger le partage défini par l’art en tant qu’il est possédé en propre, d’un point de vue non plus symbolique mais matériel. Leyland rappelle immédiatement à Adair qu’il lui faudra, dans la mort, laisser tous ces signes de son statut financier et culturel privilégié derrière lui². Ce travail de renoncement commencera d’ailleurs quelque temps avant son décès : lorsque l’avancée de la maladie fait perdre la vue au personnage, c’est au milieu d’une collection désormais inaccessible qu’il nous faut l’imaginer, entouré d’un musée qui reste en sa possession, mais dont il est en fait privé.

Éthique de la rencontre : tisser des liens impropres

Par la place marginale qu’elles occupent au regard de la performance de Blaine et par la

¹ La recherche en linguistique désigne ce phénomène par le terme « end-weight ».

² C’est l’usage de l’expression proverbiale « you can’t take it with you », que nous avons commentée plus haut.

façon dont elles jouent avec les attentes et la frustration d'un lecteur amateur d'art, par le contraste qu'elles établissent entre le privilège temporaire qu'assure le propre et la dissolution finale du corps dans l'impropre, les ekphraseis élaborées en l'absence du performeur nous engagent à envisager autrement la fonction de l'œuvre d'art. Des conversations indéfinies sur ce que serait le propos de Blaine aux heures passées par Adair au chevet de Leyland, il ne s'agit pas tant de s'approprier l'objet d'art que d'en faire l'occasion d'une rencontre avec l'autre. Ainsi l'évocation ekphrastique de Blaine aura peut-être uniquement servi à mettre Adair sur la route d'Aphra et de son mari, personnages dont la rencontre le conduit à vivre plus pleinement des sensations moins couramment évoquées dans un cadre esthétique, et qu'il semblait ignorer. Au contact d'Aphra, par exemple, le narrateur jusque là avant tout attentif aux détails visuels est amené à envisager le monde d'un point de vue olfactif – c'est par exemple le cas pour ses descriptions minutieuses des multiples paires de chaussures achetées d'occasion par la protagoniste. Lors de ses visites à Leyland, comme nous l'avons indiqué plus haut, il est initié à partager et à communiquer l'expérience du goût. Par leur exploration de ces sensations moins esthétisées, moins immédiatement associées à la sphère artistique et impliquées dans la praxis mimétique que l'ouïe et la vue, les moments de partage avec Leyland semblent vouloir renouer avec une forme plus nue de l'expérience, en dépit d'un cadre qui rappelle la domination symbolique et financière que peut offrir l'art. En ce sens ces moments où Blaine s'absente retrouvent par leurs ekphraseis contre-productives, et dans le contrepoint entre esthétique du propre et expérience du corps impropre, la vulnérabilité que recherchait, au milieu du star system et dans un lieu de visibilité prestigieux, le dispositif visuel de la performance. La durée limitée d'*Above the Below*, et la disparition programmée du prestidigitateur, prennent un autre sens lorsque les aléas de la narration nous mettent en présence d'une vie en train de s'éteindre, et nous rappellent ce qui reste du lien entre les sens avant le passage de la mort.

Offrant une résonance paradoxale avec le projet de Blaine dans les moments même où il semble l'oublier, le roman ne se conforme pas au partage binaire censé présider à la confrontation entre art du temps et art de l'espace, médium visuel et médium verbal. Au contraire, il offre en marge de l'ekphrasis principale consacrée à *Above the Below* des épisodes ekphrastiques secondaires qui s'inscrivent véritablement sous le signe de la rencontre. Lorsque Blaine disparaît un moment, des objets visuels interviennent ainsi qui nous renvoient à l'interaction des personnages, et mettent en jeu l'interpolation de modalités sensorielles, mais qui plus largement nous rappellent le rapport dialectique que la présence entretient avec l'absence, et l'immédiateté du contact avec la représentation. C'est là en particulier ce qui caractérise le moment

épiphanique, fragile mais réel, qu'Adair finit par connaître dans son appréhension de la performance. Après avoir accompagné Leyland dans ses dernières heures, le personnage regagne son appartement :

I fall asleep. And when I awaken, it's early evening. The TV's still on. It's an ad-break. There's an advert for shampoo, then one for car insurance, then an image of Blaine flashes on to the screen.

Blaine.

In his box.

From the front – from the side – from the front again.

'Staying *in* this autumn?' the voiceover enquires coyly, then proceeds to reel off a choice selection of programmes from the channel's autumn schedules.

But I'm not listening. I'm staring at Blaine. Blaine on *TV*. I fall off the sofa and draw closer to the screen. Must be old footage. Because he's so much *fatter*. And I'm seeing all the buildings around him, *locating* him, between the trees, and the sky and the river.

I'm feeling the bridge (I am), I'm *feeling* it – that huge, overmediated landmark, that monolith...

And suddenly it just ... it just *resonates*.

It does.

It sings to me.

Because it's not great or old or grand or historical any more. It's just ... just *there*. It's *real*. It's *dimensional*. And I *own* it. I've landed. I've taken *hold*.

I'm shaking all over, my eyes are tearing up, I'm gasping and laughing ...

And in the *heart* of all this leaf, this sky, this masonry? Slap bang in the middle of them? One man, one ridiculous man, so *transformed*.

I reach out my hand to the screen and feel the stiff buzz of static there. And suddenly I'm crying. Weeping uncontrollably. Because I've fucking *arrived*. I understand. I'm *there*.

Then Solomon walks in and finds me.

Hand on the screen, weeping, the whole sordid *deal*.

Oh *yeah*.

'Adair?'

This is worse than when he caught me wanking over a muted-out Judge Judy. (C, 324-5)

La suspension de cet instant par rapport au reste du récit, le cadre du poste de télévision, la double distanciation qu'offrent l'image télévisuelle et le caractère publicitaire de l'extrait vidéo – par opposition à la retransmission en direct qui a couvert tout l'événement – font de cette expérience épiphanique un moment ekphrastique. Blaine n'est pas seulement absent et représenté à distance, étymologiquement, par le médium ; il fait retour par le biais d'images qui semblent effacer les signes visibles de son épreuve, et écarter ainsi le corps souffrant : Adair nous fait remarquer que l'enregistrement est ancien, que le performeur y est considérablement moins amaigri qu'il ne l'est à l'heure actuelle. La rencontre qui se produit pourtant, dans la distance même d'un dispositif visuel extrêmement médiatisé, s'exprime sous la forme paradoxale d'une présence différée à l'autre – le déictique « *there* » s'opposant en italiques, dans « I'm *there* », à l'immédiateté plus évidente de « *here* » par rapport à la situation d'énonciation. La rencontre

enfin permise avec l'œuvre, la reconnaissance de Blaine et de son travail ne passent pas par l'abolition des filtres culturels ou médiatiques dont le roman s'est employé à démontrer qu'ils étaient incontournables : elle se fait à travers ces filtres mêmes, et dans l'expérience impropre que ces derniers suscitent. Cette impropriété est liée, pour une grande part, à l'irruption qu'elle implique d'une vie irrespectueuse des frontières supposées entre modalités sensorielles, entre présence et absence. Plus tôt dans le roman Adair comparait le paysage urbain, ranimé par la présence du performeur et l'atmosphère de foire qu'il suscitait, à un monstre reconstruit à partir de cadavres ou à une momie éveillée. Ici l'impropriété du corps vivant se lit dans l'intersection synesthésique que produit l'image, entre vision et ouïe : le pont, d'être vivant et présent, chante, l'écran produit une électricité statique que l'on entend du bout des doigts (« feel the stiff buzz of static there »). Il ne s'agit plus pour Adair de porter sur le panorama un regard dont la discipline et la rationalité garantirait la clarté et promettrait une forme de savoir détachée des autres sensations. Le corps du téléspectateur ne se conforme pas à la fonction sensorielle exclusive qu'implique son nom : face au poste de télévision Adair « sent » et « ressent » (« feel ») – le terme est assez vague pour désigner à la fois les différentes modalités des sens et les émotions qui interviennent ensemble dans la rencontre de l'autre. La compréhension (« I understand ») est affaire d'affect et ne s'atteint que dans l'exercice intégré des sens. En reconnaissant que le pont s'adresse à lui, Adair lui reconnaît l'*enargeia*, la vie que l'ekphrasis met en scène. S'il y répond en s'approchant du poste de télévision, ce n'est pas pour s'appropriier l'objet de façon unilatérale, mais pour redéfinir le verbe « own » en se laissant prendre à l'entrelacs d'un lien impropre et éthique avec ce qui le regarde. Touchant l'écran, le protagoniste se dit et se montre touché, ému par l'image mouvante, et sa vulnérabilité se lit, à nouveau, dans le trouble d'un regard voilé de larmes : s'il a saisi quelque chose, « taken hold », c'est presque par antithèse, parce qu'il s'est laissé saisir.

La réaction d'Adair, saisi comme le veut la tradition ekphrastique par un spectacle émouvant, n'est pas simplement impropre en ce qu'elle n'observe pas les frontières catégorielles entre médias, et semble ainsi répondre de façon intempestive à ce que l'objet – en l'occurrence le poste de télévision – réclamerait. Elle est aussi déplacée par rapport au matériau visuel en ce qu'elle indique un investissement affectif disproportionné – on ne pleure pas devant une publicité –, et anarchique – on ne pleure pas devant un spectacle comique (« one ridiculous man »). L'embarras qu'elle suscite en tant que telle est mesuré à l'aune d'une comparaison grotesque : pleurer devant un spot publicitaire consacré à *Above the Below* serait pire que de se masturber devant Judge Judy. L'irruption d'un autre – Solomon – dans ce moment de plus grande

vulnérabilité menace d'introduire un contrepoint ironique, et potentiellement antagoniste. Bien au contraire, l'ekphrasis fait de cette expérience esthétique impropre l'occasion de rencontres dans lesquelles le souci de l'autre répond à sa fragilité. Solomon ne surprend pas Adair : il le « trouve », tout comme Adair venait de trouver Blaine. Dans le choix de ce verbe, le regard renonce à une confrontation agonistique : la rencontre de l'autre n'est pas rapport de pouvoir, mais déploiement d'un lien éthique, exercice volontaire d'une attention qui se fait partage et soin. Au lieu de lancer le commentaire sarcastique qu'on attendrait de lui, Solomon se laisse toucher par la détresse d'Adair : « He purs me a stiff bourbon. He runs me a bath. He makes me dinner. He hires *Amores Perreros* [sic] on video and makes me watch it with him » (C, 326).

Lorsque le dispositif d'*Above the Below* est enfin démonté quelques dizaines de pages plus loin, la disparition désormais définitive de Blaine est l'occasion d'une ultime ekphrasis paradoxale. Description en négatif, construite autour d'un vide, cette description d'une présence devenue absence engage, à nouveau, un dialogue impropre entre les sens. Elle pense la rencontre différée du public et de l'œuvre comme un entrelacs synesthésique et éthique, et nous présente un public mû par la performance après sa disparition même – un public affecté par une absence qui le regarde :

when I get to the point on the bridge where I caught my first glint of him – that initial sighting, that seductive perspex glimmer – there's just this huge *hole* in the sky. [...] And when I get to the far end, where all the cars used to honk their horns at him, I see every driver, turning and staring. I see their heads turn, one after the other. And all they see now are clouds and the tops of trees. And seagulls. But their heads *still* turn, and they look. Car after car after car. And it's a ballet of I Miss You David.

A symphony of He's Gone. (C, 344-5)

Dans la contemplation du ciel, la persistance fantomatique de la sensation produit une image négative. Rappelant le moment initial de la rencontre, et le prolongement de son effet dans un présent qui a pourtant vu disparaître l'une des parties, l'ekphrasis prend acte du fait que l'absence n'est pas simplement l'opposé de la présence : dans le travail de la mémoire elle devient principe actif, quantité négative. Le ciel n'est pas rendu à son uniformité originelle ; pour un public qui un mois durant fut ici spectateur, il est troué, et attire l'œil depuis ce lieu d'où le performeur s'est absenté. Paradoxalement dédiée à une œuvre désormais invisible, l'ekphrasis déploie une esthétique qui, à nouveau, engage une phénoménologie de l'impropre. Dans l'absence de l'artiste, le public est mis en mouvement, pris dans une chorégraphie (« I see their heads turn... », « their heads *still* turn », « it's a ballet of... ») : au moment où la performance semble s'effacer, l'*energeia* qui fait le fond du projet ekphrastique défait la frontière supposée entre spectacle et spectateur. Elle nous rappelle que le public *en est*, qu'il participe d'une œuvre qui sollicite tout le

corps, tourné pour voir le vide qui le regarde. Ici la performance que constituent la perception et la remémoration d'une œuvre défait, avec les lignes censées départager présence et absence, celles qui pourraient séparer la vue des autres sens¹. C'est bien une expérience synesthésique qu'Adair décrit, lorsque sous ses yeux impressions visuelles fragmentaires (clouds, tops of trees, seagulls) et sonorités spectrales (the cars used to honk their horns) font du public un corps de ballet ou un orchestre. Loin d'être retranchés dans un rôle de spectateurs passifs, les passants se font interprètes d'une l'absence reconnue (« a symphony of he's gone »), et investie d'affect : dans l'apostrophe indirecte « I miss you David », l'expression d'un attachement contrarié par la disparition se combine avec l'usage exceptionnel du prénom du performeur, préféré à la marque déposée que constitue son nom de famille.

Entre l'apostrophe à Blaine (« I miss you ») et la constatation partagée de son absence (« he's gone »), les titres qu'Adair conçoit pour la chorégraphie urbaine qu'il observe nous renvoient à une phénoménologie du regard qui ne recherche pas la présence sous une forme supposée immédiate, ne postule pas une expérience des sens débarrassée de toute médiation ou du filtre de la langue. La rencontre de l'autre, qui nous précède et sans lequel nous ne sommes pas, se dit dans un entrelacs du visuel et du verbal. C'est d'être « là » de façon problématique – pas encore tout à fait, ou déjà presque plus – que l'autre nous regarde et demande à être reconnu, et ce travail de reconnaissance implique d'investir l'interstice qui nous sépare de lui de tout notre corps : à la recherche de l'autre, prêt à le voir resurgir, les spectateurs s'animent et se mettent à danser. L'interrogation de la disparition, qui paradoxalement nous regarde et fait retour pour nous, est ainsi cruciale pour penser le moment par lequel l'œuvre vient à la rencontre de son public. Dans le cadre de l'ekphrasis, elle signale le caractère tensionnel de l'*energeia* qui circule de l'image au spectateur, du récit au lecteur : la faculté du spectacle à toucher, la capacité du spectateur à être mû et ému se déploient malgré l'absence qu'implique la représentation, malgré la distance qui nous sépare nécessairement de l'autre. De façon essentielle, l'ekphrasis conçue comme rencontre de l'autre nous conduit à concevoir ensemble la dialectique d'absence et de présence qui anime tout travail de représentation, et le rôle d'interprétation qui revient au spectateur ou au lecteur. Le besoin manifeste d'interpréter constitue selon Fowler l'un des traits caractéristiques de l'ekphrasis en tant que représentation seconde² ; et en effet dans *Clear* le

¹ Plus tôt le travail de désappropriation marquait déjà la fin de la performance, et manifestait le degré de contagion apparu autour de Blaine. Lorsque ce dernier est libéré de sa boîte, ainsi, Dizzee Rascal profite des caméras pour tourner une vidéo musicale promotionnelle : arrivé en bateau par la Tamise, il s'approprie le dispositif médiatique depuis les marges, et pour produire un objet où voir et entendre se rencontrent. Il remet en cause l'occupation exclusive de l'espace visuel par la performance, de la même façon que Blaine remettait en question la propriété patrimoniale du lieu.

² Montrant les apories auxquelles conduisent des réflexions tâchant d'appréhender l'ekphrasis comme moment narratif ou descriptif, Fowler propose de revenir à sa définition en tant qu'outil rhétorique, dont la fonction

public londonien, le narrateur inventé après coup pour offrir un cadre fictionnel à la performance, et enfin le lecteur, se font interprètes en l'absence de ce qui a été là. Il ne s'agit pas en ce sens pour le regard de faire jaillir un sens supposé présent et caché, d'expliquer ou de déplier l'objet visible et lisible¹, mais bien de prêter tout son corps à une interprétation qui produit le sens dans et par la rencontre avec l'œuvre qui nous regarde.

L'absence et l'interprétation, en tant qu'elles travaillent la représentation, impliquent ainsi de repenser notre rapport au médium dans la mesure où elles pointent vers une théorie de la signification qui privilégie une approche pragmatique. Elles nous invitent à concevoir le sens, non comme une partie ou un versant du signe, mais comme ce qui naît de notre rencontre avec un contenu visuel et verbal. Se faire lecteur et spectateur interprète, en ce sens, c'est apprendre à être présent à l'œuvre comme nous sommes présents pour autrui, et prêt à être vu et lu par ce que nous voyons et lisons, plutôt que de le manipuler comme si nous étions sujet face à un simple objet. Ainsi reconnaître que l'œuvre nous regarde implique que nous concevions notre relation à elle selon le schéma d'interaction linguistique est au cœur de la pragmatique. Les modalités de la réception, telles qu'elles y sont définies, s'avèrent éminemment impropres, impures : c'est ce qu'indique W. J. T. Mitchell lorsqu'il affirme que le point de vue sémantique n'appréhende pas le médium à partir des caractéristiques qui lui seraient supposées propres : « “speech acts” are not medium-specific, are not “proper” to some medium or other »². De façon intéressante ainsi, la conscience théorique aiguë du médium, que Webb suppose responsable de l'appréhension contemporaine de l'ekphrasis comme objet intermédial, ouvre également une approche qui renoue, au contraire, avec les critères fondamentaux du trope antique. Pour penser les actes illocutoires, la production d'un sens dans et par l'interprétation, et la sollicitation d'une réaction chez le spectateur, éléments fondamentaux de l'ekphrasis selon Webb, il n'est pas lieu d'envisager des différences essentielles entre médias, et inhérentes à eux. Mitchell affirme qu'on est confronté à l'impropriété des pratiques représentatives dès lors que l'on cesse de penser la représentation selon une approche structurale, dès lors que l'on renonce à l'abstraction de médias conçus comme pur système de relations internes, et que l'on examine la façon dont ils prennent forme dans notre paysage culturel. C'est là, en particulier, ce qui se produit lorsque l'on prend en compte le support matériel des discours et récits qui se présentent à nous. Tenir compte de la forme des textes auxquels nous sommes exposés, refuser l'abstraction d'une langue pensée uniquement comme

essentielle serait d'inspirer au lecteur un fort désir d'interprétation – « [it possesses the reader] with a strong need to interpret » (« Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis », *op. cit.*, p. 27).

¹ Nous renvoyons ici à la distinction proposée par Ricœur dans son article « Signe et sens », *op. cit.*, entre explication et interprétation.

² Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 160.

système et envisager son apparition concrète dans notre champ de vision, c'est penser l'impropriété du médium verbal :

suppose that language itself were not *langue*, that its deployment as a medium of expression and discourse inevitably resulted in its contamination by the visible? That is what it means, in my view, to approach language as a medium rather than a system, a heterogeneous field of discursive modes requiring pragmatic, dialectical description rather than a univocally coded scheme open to scientific explanation.¹

L'écriture comme manifestation visible de la parole déconstruit l'antithèse avancée par Lessing, entre art du temps et art de l'espace : *espacement* du temporel², matérialisation de l'immatériel, elle est l'une des figures de l'image-texte. L'outil conceptuel désigne bien ainsi le fonctionnement impropre des médias et non leur combinaison ; il n'est pas réservé à l'analyse d'objets culturels spécifiquement hybrides ou composites :

it is [...] a fact that "pure" visual representations routinely incorporate textuality in a quite literal way, insofar as writing and other arbitrary marks enter into the field of visual representation. By the same token, "pure" texts incorporate visibility quite literally the moment they are written or printed in visible form. Viewed from either side, from the standpoint of the visual or the verbal, the medium of *writing* deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between the "literal" (letters) and the "figurative" (pictures) on which it depends. Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the "imagetext" incarnate Ibid.³

C'est dans cette perspective, selon laquelle l'écrit suscite nécessairement une appréhension impropre, qu'il nous faut envisager la lecture comme pratique interprétative, moment performatif dans lequel nous avons affaire à un texte mis en scène, à des images inscrites ou décrites.

En explorant le traitement que notre corpus propose de l'ekphrasis, nous en sommes arrivés à penser la réception comme une performance face à la disparition de l'œuvre. L'image comme le mot signalent l'absence, imminente ou actuelle, de l'autre, mais le vide qu'ils désignent accroche l'attention, et réclame d'être investi par une performance devenue celle du spectateur lui-même. Ce travail d'interprétation, s'il substitue à l'impératif de compréhension et d'appropriation un paradigme esthétique fondé sur la reconnaissance phénoménologique de l'autre, sur l'ouverture éthique à la différence, ne forme pas le projet utopique de produire une expérience immédiate ou brute : il compose avec la distance qu'impliquent, dans toutes les formes de la représentation, les signes visibles de l'absence. Penser le fonctionnement impropre

¹ Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 97.

² Penser la matérialité de l'écriture comme *espacement*, c'est aussi s'efforcer de penser l'imbrication du dicible et du visible, du verbal et du visuel, du mot et de l'image. Dans le cadre de sa réflexion sur l'intermédialité W. T. Mitchell est amené à définir l'écriture comme « spacing », selon une formule évocatrice de Derrida : « writing [is] a visible representation of speech, a "spacing" of the temporal » (*Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 109).

³ Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 95

de l'écrit, c'est envisager l'interprétation comme pratique indisciplinaire, non inhérente au médium mais déployée dans sa relation avec un lecteur qui est aussi spectateur, qui tous les jours lit des images, regarde des textes, et se sent lui-même lu, vu, touché. C'est dans cette perspective que nous nous proposons à présent d'aborder l'optique réciproque de la fiction contemporaine : lorsque, convoqués par le texte, nous reconnaissons une voix qui parle en nous et des images qui nous regardent, et qu'enfin la lecture se fait ainsi performance de soi sous le regard du livre.

IV. B. Des romans qui nous regardent : phénoménologie de la lecture et pragmatique de l'interprétation

La reconnaissance semble ici offrir un nouveau paradigme sous lequel appréhender l'expérience visuelle. Au cœur de notre corpus elle constitue un outil dédisciplinaire, qui nous rappelle à l'impropriété sensorielle du corps et à la désappropriation qu'implique la rencontre de l'autre – ce moment où dans l'aller-retour d'un regard nous émergeons comme sujet. Dans le cadre de notre travail, qui s'attache à rendre compte d'expériences de lecture, la question de la reconnaissance se présente sous un aspect particulièrement crucial lorsqu'elle intervient dans notre rapport à l'écrit, médium de la fiction verbale, visible mais aussi bel et bien visuel¹, puisque dans le moment où il s'offre à nos yeux nous comprenons qu'il nous regarde. Il est des passages de nos romans dans lesquels la reconnaissance se manifeste dans son caractère littéraire ou à travers le rapport d'un personnage à l'écrit. Dans ces moments, la mémoire intervient face à un médium dont la présence signale, en creux, l'absence de l'autre – le scripteur – ou d'autres – les personnages dont il est question. S'attardant un moment à penser l'acte de lecture, ces passages relancent la question linguistique, pragmatique, de la *forme* sous laquelle la langue se manifeste à nous, et du statut que notre expérience accorde au verbe, entre parole et inscription.

Tirés de *Cloud Atlas* et de *Gut Symmetries*, les deux scènes de reconnaissance sur lesquelles nous proposons de nous pencher associent un geste de lecture et une méditation sur la question du souffle. En cela elles interrogent la langue en tant qu'elle s'incarne, prend forme et vie dans le texte. Le souffle, en effet, est appréhendé ici de façon profane : il ne représente pas une substance éthérée ou idéale, un esprit divin ou désincarné. Pris dans la chair du monde, il nous rappelle que la voix, le sens et la vue, comme l'air qui nous fait vivre, participent d'une

¹ Nous renvoyons ici au concept de visuel développé par Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, *op. cit.*, ainsi que de *Images malgré tout*, *op. cit.* Voir également chapitre 3, « Modalités inéluctables du visuel : visualités et réciprocité du regard ».

matérialité inscrite dans le corps. Les deux passages qui nous intéressent mettent ainsi en scène une phénoménologie de la lecture qui est pragmatique du rapport à l'écrit. Sur leur invitation, et puisqu'il s'agit d'envisager notre rencontre avec le texte comme un moment pragmatique, il semble opportun de prêter à ces deux passages un œil attentif, afin de voir les outils conceptuels qui pourraient émerger de ce travail de lecture.

Dans le premier de ces passages, Luisa lit les lettres adressées par Frobisher à Rufus Sixsmith, et songe un instant aux molécules qui, préservées depuis Zedelghem, ont pu parvenir à elle. Dans l'autre, Ishmael répond à l'interrogation d'Alice, non pour décliner sa propre identité mais pour pointer le caractère composite de celle qui lui a posé la question. Convoquant comme Luisa, sur un modèle atomiste, la persistance de particules conservées par-delà l'effondrement d'organismes individuels, le revenant décrit Alice comme un vaste centre de recyclage, et conclut « History is in your nostrils ». Il propose en cela une réécriture profane – proche, à certains égards, de Lucrèce¹ –, mais aussi historique du motif du souffle tel qu'il se présentait dans la Bible. Dans chacun des deux cas, la respiration, comme fonction organique élémentaire mais aussi comme besoin associé à un sens non noble, et convoquant un appendice rarement privilégié pour sa beauté², joue un rôle crucial dans l'appréhension d'une écriture, des écritures. C'est bien comme lecteurs que Luisa comme Ishmael catalysent pour nous reconnaissance et mémoire, et nous amènent à interroger le caractère impropre d'un médium qu'il s'agirait de respirer autant que de lire.

Pour Luisa, les lettres de Frobisher ont provoqué dès la première lecture un effet de reconnaissance, qui ne conforte pas la jeune femme dans une identité familière, mais emprunte, pour la ramener à elle-même, ce détour qu'est autrui : « Luisa has reread Sixsmith's letters a dozen times or more. [...] They disturb her deeply. [...] It is [...] the dizzying vividness of the images of places and people that the letters have unlocked. Images so vivid she can only call them memories » (*CA*, 122). Les images nées de la lecture sont vues pour la première fois, et pourtant reconnues comme « souvenirs ». Elles ne sont pas, en cela, appropriées par le personnage, mais travaillent à produire une identité non tautologique et non autarcique, construite sur la mémoire et l'altération. Dans le roman de Winterson, l'apparition d'Ishmael implique d'emblée une forme de reconnaissance inscrite dans le cadre de notre rapport à l'écrit : personnage de grand lecteur, étudiant de la Kabbale, Ishmael ne parle pas seulement comme un

¹ Présentant l'univers et l'histoire comme un règne de particules circulant sans cesse, échangeant et se remplaçant, le discours d'Ishmael rappelle le *De Rerum Natura*, dans lequel Lucrèce proposait une cosmologie atomiste.

² Parmi les classiques qui peuvent venir à l'esprit, de la pièce d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* (1897), au roman de Patrick Süskind, *Le Parfum* (1985), le nez est monstrueux. Prodigieux, trop visible, il n'est pas ce qu'on attend d'un nez, à savoir passer inaperçu dans sa visibilité même, au milieu du visage.

livre, comme le Livre – il fait partie, comme tous les personnages de *Gut Symmetries*, d'une constellation intertextuelle. Lorsqu'Alice lance l'expédition qui finira par retrouver Stella et Jove, perdus en mer, elle évoque un équipage composé de multiples explorateurs fictionnels : « The Ship of Fools will be sailing tonight. On board: Captain Alluxia Fairfax. A cabin boy who speaks no English and wears a tag around his neck that reads 'Friday'. The third, a gentleman who stood behind me as I roped the boat and said 'Call me Ishmael' » (*GS*, 203). Les références évidentes à *Robinson Crusoe* et *Moby Dick* mettent en marche la mémoire littéraire du lecteur, amené à reconnaître dans le nom d'Alice le patronyme d'un autre capitaine de Melville, personnage de *Billy Budd*. Ici la mémoire des textes rappelle, en une mise en abyme de l'entreprise en jeu dans le récit, l'intime proximité de la recherche et de l'absence. Lecteurs pris au jeu d'une représentation palimpsestueuse, nous sommes lancés à la poursuite de créatures qui hantent notre souvenir, mais ne semblent pas devoir se laisser saisir¹. Comme les corps de Stella et Jove, comme la baleine, les personnages qui apparaissent ici n'ont pas la solidité qu'on pourrait en attendre : entités indécises, fantômes ou locataires tout droit revenus d'autres textes, ils sont de ceux que l'on cherche indéfiniment à trouver sans jamais véritablement y parvenir².

¹ On sait la multiplicité d'approches et d'ouvrages qui composent le champ dédié à l'étude de l'intertextualité. La richesse et l'instabilité relative de la notion elle-même ne nous permettent pas d'espérer en proposer une synthèse exhaustive en quelques lignes ; cependant il paraît possible de nous situer en quelques mots par rapport à elle. Utilisant le terme d'intertextualité, nous héritons de la définition étendue qu'en offre Julia Kristeva. Dans *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Paris, Seuil, 1969), l'intertextualité est présentée comme un élément central du travail de la langue dans le texte – ainsi le propos n'est pas de repérer des références spécifiques, mais de reconnaître que tout est intertextuel. L'étude de la langue littéraire fait ainsi écho au travail de Derrida sur les notions d'écriture et d'itérabilité, qui fournit un repère théorique essentiel dans notre démarche, et en particulier dans ce chapitre. Dans le champ bibliographique qui s'esquisse autour des notions d'écriture et de citation, certains travaux entreprennent alors une analyse plus fonctionnelle des modes opératoires propres à l'intertextualité. Antoine Compagnon dans *La seconde main, ou le travail de la citation* (Paris, Seuil, 1979), ou encore Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris, Seuil, 1982) font écho à l'idée selon laquelle l'intertextualité est le *modus operandi* de toute littérature ; dans leur étude des textes cependant ils proposent une phénoménologie de la citation qui la traite, plus concrètement, comme outil, et appréhende les modalités suivant lesquelles elle opère. Dans le sillage de ce double mouvement, qui définit très largement l'intertextualité puis observe de façon plus restreinte les formes sous lesquelles elle se manifeste, deux aspects de la question semblent se dégager, qui entrent en résonance avec notre démarche de différentes façon. Le premier désigne la dimension pragmatique d'un phénomène d'abord considéré sous un angle linguistique. Sur ce point, notre démarche trouve de nombreux points de proximité avec celle que développe Michel Schneider dans *Voleurs de mots* (Paris, Gallimard, 1985). Ce dernier, rapprochant théorie littéraire et psychanalyse, insiste sur la vocation des mots à être empruntés et à circuler ; il pointe l'inefficacité du concept de propriété dans un contexte où les mots se déploient toujours entre plusieurs locuteurs. L'autre aspect qui retient notre attention est celui qui tend à associer l'étude de l'intertextualité à une phénoménologie de la lecture centrée sur la mémoire. De l'ouvrage de Michael Riffaterre, *La Production du texte* (Paris, Seuil, 1979) à l'essai de Judith Schlanger *La Mémoire des œuvres* (1992, Paris, Verdier, 2008) et à l'ouvrage de Samoyault *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature* (2001, Paris, Armand Colin, 2005), de nombreuses analyses précèdent la nôtre dans leur intérêt pour la mémoire capricieuse du lecteur, et le traitement particulier qu'elle réserve au temps. Appréhendant la figure du lecteur sous l'angle de cette imperfection relative, nous nous démarquerons ainsi, nous le verrons plus bas, du modèle qu'en présente Umberto Eco dans *Lector in Fabula*.

² En cela notre étude de l'intertextualité adoptera une approche sensiblement différente de celle qu'on peut trouver dans d'autres travaux portant sur notre corpus. On pense par exemple à l'article que Jean-Michel Ganteau consacre au rapport entre *Time's Arrow* et l'une de ses sources, *The Nazi Doctors* (voir « De l'allusion au commentaire : le travail de la citation », *op. cit.*), ou encore à l'analyse par Martin Eve du lien intertextuel qui

Dans ces confrontations à l'écrit, ainsi, la présence sans cesse différée que désigne le processus de représentation affecte, en un tournant inattendu, le personnage du lecteur lui-même. Déterminée à comprendre qui était Frobisher, Luisa est interrogée par sa lecture, partagée entre l'instant dans lequel elle a découvert les lettres et la vie antérieure qui s'est rappelée à elle. De même Alice demande à plusieurs reprises à Ishmael d'expliquer qui il est. Son interrogation quant à l'identité de l'autre, question de lectrice puisque ce dernier s'est d'emblée présenté à elle comme l'héritier d'un personnage de fiction, est renvoyée vers elle. Dans un cas comme dans l'autre, le texte dresse du lecteur un portrait qui associe histoire, mémoire du corps et mémoire de la littérature en une même image – celle d'une *respiration* :

The package contains the final eight letters Robert Frobisher wrote to his friend Rufus Sixsmith. Luisa uses a plastic knife to slit the package open. She removes one of the yellowed envelopes, postmarked 10 October 1931, holds it against her nose, and inhales. *Are molecules of Zedelghem Chateau, of Robert Frobisher's hand, dormant in this paper for forty-four years, swirling in my lungs, now, in my blood? Who is to say?* (CA, 453)

Les lettres font ici leur réapparition – il s'agit de la deuxième liasse, et la lecture de Luisa, ouvrant la section suivante, permettra la nôtre et nous rendra à l'univers de Zedelghem. Dans la découverte de ces documents, la lisibilité de la lettre laisse place à une insistance sur sa matérialité. La visibilité de l'écrit signale avant tout une forme d'anachronisme (le papier est jauni, le tampon ancien), et oriente la réception vers une forme d'approche impropre, attachée à ce que la correspondance comporte de matière invisible – celle des molécules emprisonnées dans ses plis. Humant le papier, la protagoniste semble rechercher vis-à-vis de l'écrit une forme de communion qui passerait outre le voir, une sorte d'assimilation immédiate qui ferait fi de la médiation symbolique. Cependant ici encore une forme de visibilité persiste : dans le mouvement de tourbillon imprimé aux molécules par l'inspiration, dans la cartographie intérieure du corps, entre poumons et système sanguin, l'imagination offre une forme visuelle à ce que les yeux ne sauraient percevoir.

La visibilité paradoxale qui se maintient, non empirique, caractérisée par un glissement vers d'autres modalités sensorielles, et suspendue entre concrétude du corps vécu et imaginaire de ses parties les plus secrètes, intervient de façon plus claire encore dans la réponse d'Ishmael à Alice. Le monologue joue sur le détournement burlesque d'une expression populaire, elle-même déjà préoccupée des fonctions corporelles les moins nobles. Dans le discours du fantôme, l'affirmation « You are what you eat »¹ devient « You are what you breathe » (GS, 211) : la figure

rapproche *Cloud Atlas* de Riddley Walker : « “some kind of thing it aint us but yet its in us” David Mitchell, Russell Hoban, and Metafiction After the Millennium », *op. cit.*

¹ Dans sa *Physiologie du goût, ou méditations de gastronomie transcendante* (1826, Paris, Gabriel de Gonet, 1848), Anthelme Brillat-Savarin citait déjà parmi une série d'aphorismes « Dis-moi qui tu manges, je te dirai ce

d'assimilation et de synthèse est déplacée du goût vers la respiration.

What tales would they tell, those compressed mites whom neither name nor influence nor jewels nor obscurity can save from the merciless vacuum of your nostrils? What do you not know that there is in you now, a Caesar, a Raphael, a tear of Mozart, the ended bowel problems of Napoleon at Waterloo? Breathe, all powerful one, and vanquish kingdoms as you do. Your idiot nose has sucked up Rome. Your open mouth has spewed out the Thames.

What Rome? What Thames? The flaking sone, the crumbles of bread, the dirt on the feet of St Peter, the patina of the Basilica, petals from Easter Sunday 1603, the drift of barges, tar of warships, twists of sheep wool, quick of eel. The tallow, felt, oil, food, intestinal belch of matter breaking down, breaking up, passing on, passing into you, star-dust that you are, dust to dust.

The dead are laughing at last. Hold your nose, and you become them, sinking airless to the tomb. Dive your lungs with clean, fresh air and you must feed upon their plankton, whale-like.

Call you Pantagruel? What Fe Fi Fo Fum do the giants plan? Call yourself a lady, taking fingers and toes like snuff? The circuits of your air are a nightmare out of Bosch. Potentates and pig farmers fertilise your nasal scrub. Call yourself upright, uncorrupted, when your very life depends on history's compost?

Sneeze? After all I've told you, you are going to sneeze? Call yourself Vesuvius? Your larval eruptions have shattered the room into a Pompeii of time's wreckage. You have strewn the table-top with palaces.

Ashes to ashes, dust to dust, breath to breath.

'And the Lord God scooped up the clay of the earth and made of it a manikin and breathed into it His own breath...'

[...]

Breathe in, breathe out. You breathe time and time's decay. Matter disposing of itself, still imprinted with its echo, the form it took, the shape of its energy for a little while.

The mediaevals thought that the damned lived in Satan's belly, but damned or saved, what we were continues in the lungs of each other. Nitrogen, oxygen, tell-tale carbon.

Do not mistake me. This is not the afterlife. This is no after life. There is life, constantly escaping from the forms it inhabits, leaving behind its shell. Ashes to ashes, dust to dust. History is in your nostrils. (GS, 210-12)

Dans la répartition d'Ishmael, le retour de l'histoire coïncide avec celui de corps indisciplinés, recyclés et ramenés à la vie par un organisme lui-même impropre. En effet la respiration, besoin élémentaire, défait la frontière entre dedans et dehors, et remet en cause la possibilité même de distinguer nettement, dans la circulation de molécules organiques, entre mon enveloppe propre et celle d'autres personnes, d'autres temps. Pensée de façon synesthésique, entre indications olfactives gustatives et visuelles (« you breathe [...] time's decay. Matter disposing of itself, still imprinted with its echo »), elle remet également en question la séparation claire de l'expérience perceptive en différents champs d'application. Après l'eau et ses tourbillons, l'air en constante interaction avec l'organisme figure une autre forme de temporalité fluide et cyclique, non simplement linéaire. Son aller-retour constant, synonyme de vie, nous renvoie au retour de l'histoire et de ses disparus, selon une logique impropre et indisciplinée, mais aussi grotesque.

que tu es ». Dans *Diets and dieting: A Cultural Encyclopedia* (New York, Routledge, 2008), Sander L. Gilman consacre un petit encadré à cette affirmation, dans l'article « Medical Use of Dieting » (p. 176-8). Il y attribue sa popularisation, suite à sa interprétation littérale dans le cadre de la diététique naissante, au nutritionniste Victor Lindlahr, qui publia *You Are What You Eat: How to Win and Keep Health with Diet* (1942).

Loin de servir un discours privilégiant et isolant un sens, l'apparition du nez convoque des impressions synesthésiques ; le texte va plus loin cependant, et refuse au nez toute spécialisation fonctionnelle. Ainsi il n'est même plus avant tout un organe sensoriel, inscrit dans l'ordre esthétique du corps. Sous nos yeux il respire, ce qui n'est pas sa prérogative – la respiration se fait par bien d'autres moyens –, et se présente dans des postures peu distinguées, éternuant (« sneeze ») ou prisant (« snuff »). La référence olfactive, lorsqu'elle intervient, est particulièrement déplaisante et tend à opérer un renversement burlesque des valeurs. Napoléon, figure du héros ou conquérant moderne, est réduit à sa digestion contrariée (« bowel movement »), et la poudre d'étoile qui compose la matière selon Winterson (« star-dust that you are ») est associée aux déchets de différentes industries, du goudron au pétrole, en passant par des matières animales – graisse, peau. L'air qui, circulant, marque le retour de l'histoire, est un air fétide (« belch »), qui porte l'odeur d'une matière fermentée, en décomposition. Jusque dans ses ruines, l'histoire n'a plus la solidité de la pierre : elle est matière effondrée sur elle-même, vouée au recyclage le plus grotesque. Le jeu des correspondances entre sens défait bien les hiérarchies, et dans cette phénoménologie de la respiration un nivellement se produit qui est immédiatement politique : tous sont aspirés, potentats et porchers.

La circulation constante de la matière organique produit une forme d'entrelacs en ce qu'elle nous inscrit dans un rapport vital avec nos semblables : définir l'être, c'est d'abord reconnaître que nous ne vivons que sur des molécules empruntées. La matérialité organique de la mémoire se dit dans ce travail d'inscription : nous appartenons à une forme de sédimentation du monde, ne serait-ce que dans la mesure où notre organisme se nourrit de particules qui ont appartenu à d'autres. Il s'agit bien ici d'inscription au sens fort : le recyclage de matière ne désigne pas seulement un processus organique, qui se jouerait à un niveau d'existence si élémentaire que les formes de la représentation n'y jouent aucun rôle. La transformation constante des formes de vie convoque des références culturelles complexes, qui affirment le lien immédiat de la vie, dans son aspect le plus « brut », avec les pratiques humaines du récit. Ainsi le discours de la science apparaît dans la mention de trois éléments – nitrogène, oxygène, carbone –, dont le dernier, révélateur, associe la recherche en physique à une découverte des « histoires » que la matière nous livre (« tell-tale »). Art de la narration, associée à l'invention de l'écriture, l'histoire apparaît également, de l'héritage antique (« what Rome? », « Pompeii ») aux formes modernes de l'Empire (« Napoleon ») et au développement de l'industrie (« drift of barges, tar of warships, twists of sheep wool »), ainsi que l'histoire de l'art, lorsque le fonctionnement du corps d'Alice est comparé à un tableau de Bosch (« The circuits of your air are a nightmare out of

Bosch »).

L'empreinte artistique et symbolique se fait enfin sentir dans la référence au Livre, et à la relecture qu'en offre le Book of Common Prayer anglican¹. L'expression « ashes to ashes, dust to dust », incluse dans la liturgie funéraire, est inspirée de plusieurs passages de la Genèse, du livre de Job et de l'Ecclésiaste dans lesquels l'enveloppe humaine est dite avoir surgi de la poussière et des cendres, et être destinée à y retourner dans la mort. La citation, si elle pointe vers l'expérience du sacré, affirme son caractère résolument profane lorsqu'elle oppose à cette persistance de la vie la notion de vie éternelle (« Do not mistake me. This is not the afterlife. This is no after life »). Le passage joue sur la frontière entre les deux tonalités : s'il se donne à lire sous forme de versets, ce n'est pas pour évoquer le souffle divin – ce même souffle qui, au début de la Genèse, plane sur les eaux – mais pour décrire une respiration humaine, très voire trop incarnée : non délivrée de la matière, mais en prise directe avec l'odeur putride de ce qui sans cesse se décompose. Dans ce mouvement du sacré vers le profane, le travail d'inscription, de l'insubstantiel vers le corporel, manifeste aussi la médiation nécessaire d'une vie toujours déjà prise dans le politique. Le corps ne peut se concevoir comme organicité brute, tablette rase dans laquelle le politique viendrait se graver : respirer, c'est reconnaître que nous sommes de l'histoire et par l'histoire, qu'à chaque inspiration c'est l'histoire qui continue de s'inscrire dans nos cellules – « History is in your nostrils » (*GS*, 212)². La matière elle-même, dans son cycle de vie, est empreinte, imprimée (« imprint »). Ainsi notre existence incarnée est inscrite, non seulement en ce qu'elle a part au règne organique, mais en ce qu'elle est indissociable de cette autre forme d'incarnation qu'est l'écrit, parole inscrite – dans l'histoire, le récit, le Livre.

Ainsi l'entrelacs du voir et des autres sens dans le fonctionnement du corps impropre – corps qui se souvient des autres et trouve sa propre matière dans la mémoire d'époques défunctes – ne va pas de pair avec une disparition du médium visuel. Il le rappellerait plutôt au contraire : le nez se fait en effet outil de transfiguration, puisqu'il sert à transformer une image en une autre, de la majesté des palais à la répugnance qu'inspire la fange (« intestinal belch »). En outre le passage entier s'offre comme un tissu intermédiaire et intertextuel, conduisant notre imagination des architectures antiques aux scènes de cauchemar peintes par Bosch, en passant par les débordements physiologiques caractéristiques des géants de Rabelais, et l'assimilation d'Alice à

¹ La citation « ashes to ashes, dust to dust », tirée du Book of Common Prayer, est inspirée de différents passages de la Genèse (3, 19 et 18, 27), du livre de Job (30, 19), and du livre de l'Ecclésiaste (3, 2), toutes fondées sur l'idée que, poussière, nous serons rendus à la poussière.

² Il convient de rapprocher ce passage de ce que nous avançons au chapitre 3 quant à la question de la nuée : ici la présence de strates de temps, cohabitant invisibles dans l'atmosphère, font de la respiration une praxis politique, qui convoque notre responsabilité face à l'histoire.

une autre créature de proportions monstrueuses – une baleine (« you must feed upon their plankton, whale-like »). Enfin si la référence à la liturgie repose sur un rappel du corps dans sa matérialité périssable, le motif du souffle, repris un peu plus bas dans la formule biblique (« The wind bloweth where it listeth »¹, *GS*, 211), rapproche cette corporéité de ce que le texte sacré présente de plus spirituel, de moins ancré dans la chair. Le passage interroge ainsi à nouveau un texte dans lequel l'apparition de la forme humaine est conçue comme première œuvre de représentation. Dans sa matérialité déchue, l'espèce humaine est à l'image de Dieu, et son souffle, éminemment profane, est celui que lui offre son créateur alors qu'il le façonnait. C'est que nous rappelle la seule citation explicitement signalée par des guillemets : « 'And the Lord God scooped up the clay of the earth and made of it a manikin and breathed into it His own breath...' ». Pour évoquer cette origine mythique d'une poïésis pensée comme mimésis, d'une création qui serait d'emblée représentation, le roman revient donc sur un livre qui est le Livre – un texte éminemment citable, en particulier pour Winterson, qui raconte que c'était dans son enfance le seul livre admis chez elle, et qu'elle fut amenée à en apprendre de longs passages par cœur.

Dans ces deux moments narratifs, le médium semble examiner ses propres conditions de matérialité, et se regarder en somme tout en nous prenant à témoin, nous qui reconnaissons les références internes (dans le cas de *Cloud Atlas*) ou externes (dans celui de *Gut Symmetries*), et les assimilons comme nous assimilons les molécules de l'objet lisible que nous avons en main. À travers la référence à la Genèse, et dans la conjonction d'une réflexion sur l'écrit et d'une pensée du souffle, c'est une question fondamentale de la linguistique qui se pose ici – celle du lien entre le verbe et sa forme visible, son inscription. Dans le texte biblique, le Verbe précède tout, et il est esprit, détaché de la chair. Lorsque Derrida entreprend une critique de la tradition linguistique ouverte par Saussure, dans la *Grammatologie*², c'est précisément en référence à cette forme

¹ La phrase est tirée de la conversation de Jésus avec Nicomède, dans l'Évangile de Jean (3, 8) : le Pharisien ne comprend pas comment suivre le précepte de Jésus, qui invite ses auditeurs à « naître ». Jésus lui explique que cette seconde naissance est naissance dans l'esprit et non plus dans la chair. À cette occasion il associe l'esprit au vent, dont on entend la voix sans pouvoir déterminer d'où il vient, ni où il va.

² Derrida, *De la grammatologie* (*op. cit.*). Il semble intéressant de noter ici les rapprochements qui s'esquissent entre phénoménologie et déconstruction, et le lien qui s'établit entre expérience sensible et linguistique, dans la non-coïncidence sans cesse reconduite du voyant au visible, de l'écrit au dicible. Principe différant sans cesse le moment du contact, l'écart qui caractérise le fonctionnement de l'entrelacs évoque les notions de « différance » et d'« espacement », telles que Derrida les convoque dans sa critique de la linguistique traditionnelle, et du statut que cette dernière accorde à la langue parlée, « parole vive » (*De la grammatologie, op. cit.*, p. 59), comme forme originaire du langage. La parole est pensée par Saussure comme « nature » du langage, « indépendante de l'écriture » (*Cours de linguistique générale*, cité p. 61), la graphie n'étant qu'un outil de notation extérieur à elle. L'espacement emblématise, par le travail qu'il met en jeu, la non-obéissance de l'écriture à la voix : par l'écriture, « la nature est affectée – du dehors – par un bouleversement qui la modifie en son dedans, qui la dénature et l'oblige à s'écarter d'elle-même » (*ibid.*, p. 61). Cet écart creusé par l'écriture était annoncé quelques pages plus haut, manifestation du fait que l'écriture ne représente pas mais informe bien le langage : « ce modèle particulier

originnaire et métaphysique de la langue. La tendance de la linguistique classique, structurale, à conceptualiser le langage comme système, à considérer toute instanciation linguistique, tout acte de langage comme des cas particuliers, et à ignorer comme contingente ou accessoire l'inscription de la langue, manifestent un attachement puriste à une forme linguistique qui demeurerait esprit, et ne serait pas lestée par le poids de la chair. Dans le travail de déconstruction proposé par le philosophe, comme dans les passages que nous venons d'éclairer, il n'est pas au contraire de rapport dichotomique entre souffle et écriture. La respiration elle-même, loin d'être image d'un Verbe purement spirituel, est inscription. Le souffle est mémoire – mémoire historique et mémoire de la littérature –, et manifeste l'inscription du corps en regard de l'écrit. Il entretient à ce titre un rapport problématique au voir, non qu'il écarte la visibilité sur la base d'un argument scientifique ou empirique – ce qui serait invisible à l'œil nu ou inobservable serait irrecevable – mais parce qu'il remet en jeu d'autres formes de visibilité, imaginaires et mémorielles. Envisagée comme écriture, la respiration engage le retour de formes de visibilité impropres qu'il s'agit pour nous de reconnaître, et elle a partie liée à l'écriture et aux formes d'itérabilité auxquelles cette dernière se prête. Ainsi les romans de notre corpus ne nous donnent pas à penser le caractère unique et exclusif de l'instance linguistique – le Verbe ou Dieu, pensés comme être unique et incarnés à l'échelle de l'œuvre dans la figure de l'auteur. Ils substituent au souffle inspiré de celui qui parle la respiration de celui qui écoute et lit : dans les deux passages que nous avons cités, le dispositif discursif ne donne pas le privilège à la troisième personne, non astreinte à la situation d'énonciation. Elle en fait plutôt, entre le duo composé par « je » et « tu » – Frobisher s'adressant à Sixsmith, Ishmael à Alice –, un outil d'indirection, un signe de la déhiscence nécessairement ouverte entre entités linguistiques : Luisa n'est pas la destinataire de la correspondance, et le dialogue entre Alice et Ishmael est signalé par un couple didascalique dissymétrique, ME – HE¹. Comme ce tiers incommode, les mots inscrits, sur la page mais aussi

qu'est l'écriture phonétique *n'existe pas* : aucune pratique n'est jamais purement fidèle à son principe. Avant même de parler, comme nous le ferons plus loin, d'une infidélité radicale et a priori nécessaire, on peut déjà en remarquer des phénomènes massifs dans l'écriture mathématique ou dans la ponctuation, dans *l'espacement* en général, qu'il est difficile de considérer comme de simples accessoires de l'écriture. Qu'une parole dite vive puisse se prêter à l'espacement dans sa propre écriture, voilà qui la met originellement en rapport avec sa propre mort » (*ibid.*, p. 59). Comme écartement, espace-ment qui travaille la langue, l'écriture ne constitue pas un principe spatial opposé diamétralement au principe temporel d'une parole vive qui serait présence de soi à soi, conscience divine affranchie de l'étendue. Elle est manifestation d'un lien entre temps et espace, ces derniers ne constituant plus des catégories séparées et propices à classer les disciplines artistiques (voir à cet égard infra, « Des images qui nous regardent : ekphraseis, ou l'impropre de l'art. »). Elle est également incarnation improprie, sollicitant différentes aires sensorielles – du voir au toucher et à l'ouïe –, ce qui la rapproche de l'incorporation complexe envisagée par Merleau-Ponty.

¹ Dans le prélude à *La Carte postale* (Paris, Flammarion, 1980) de Jacques Derrida, version expurgée des envois adressés par l'auteur à son épouse alors en déplacement à Oxford, la graphie, le genre épistolaire et le dispositif de la Poste tout entier signent la nécessité, d'un détournement, d'un espacement qui empêche la rencontre des deux correspondants dans la lettre : « [à] l'intérieur de chaque signe déjà, de chaque marque ou de chaque trait, il y a l'éloignement, la poste, ce qu'il faut pour que ce soit lisible par un autre, une autre que toi ou moi, et tout est

dans d'autres livres, et dans la mémoire du lecteur, creusent et marquent l'espace qui sépare locuteur et destinataire au moment où ils tâchent de se trouver – et ce d'autant que les scripteurs, Frobisher comme Ishmael, ne sont jamais que des fantômes.

Par sa réinterprétation profane, par son inscription dans le corps du lecteur et dans le corps du texte, le souffle se manifeste, selon le concept proposé par Derrida, comme espacement, écart actif que dicte le balancement syntaxique de la phrase : « Breathe in, breathe out ». À ce titre il marque la façon dont le vivant existe en différence constante avec lui-même, toujours déjà tendu vers sa disparition dans la mort¹. Emblématique de la non-obéissance de l'écriture à la voix, de la chair à l'esprit, l'espacement offre l'occasion d'un rapport au texte qui soit pleinement conscient de sa matérialité, et refuse d'y voir un simple prétexte, un support du sens ou d'une spiritualité supérieure au support lui-même. L'espacement nous invite à investir l'écriture comme espace théâtral, mis en scène, comme c'est le cas pour le monologue² d'Ishmael. La réplique, qui s'étend en une tirade de plusieurs pages, s'inscrit ainsi dans le cadre d'un dialogue décroché de la narration, introduit par des indications minimales (ME et HE), et dont les contours sont visuellement marqués par des marges élargies. Au cœur de cet apparent soliloque, les retours à la ligne et sauts typographiques isolent autant de versets qui confirment le ton du personnage : la réplique se fait cantique. Dans un glissement, la deuxième personne à laquelle le texte s'adresse n'est plus seulement Alice, mais pas non plus la figure divine, « tu » générique de la prière. C'est le lecteur qui est convoqué par ce « you » insistant, alors même que le dispositif visuel de la page invite une appréhension particulièrement consciente du texte, qui saisisse ce qui joue, et se joue, dans son apparition contingente. Face au texte, nous sommes comme Alice face à Ishmael, qui se présente comme « a temporary imprint in a temporary space » (GS, 209) : spectateurs ou lecteurs pris dans un processus qui est performance du regard, et conscience du décalage constant à

foutu d'avance, cartes sur table. La condition pour que ça arrive, c'est que ça finisse et même que ça commence par ne pas arriver. Voilà comment ça se lit, et ça s'écrit, la carte de l'adestination » (*ibid.*, p. 34-5). Le lien entre cet espacement mis en jeu par la poste et la notion de différance apparaît plus tard dans le texte, où il indique le report *sine die* d'une possible clôture du sens : le principe postal est « relais différantiel », qui « interdit le repos et sans cesse fait courir, dépose ou déporte le mouvement de la spéculation » (*ibid.*, p. 61). Dans le cadre de notre corpus, la crise de la destination est pensée ici pour la correspondance – on n'est jamais sûr que les choses arrivent, et dans un roman épistolaire par définition la destination est en crise, la lettre détournée pour servir d'autres fonctions. Mais elle serait à rapprocher également pour la double énonciation théâtrale, ce décalage qui affecte systématiquement la parole, adressée (aux autres personnages) et indirectement adressée (au public) tout à la fois.

¹ Ici, à nouveau, voir Derrida, sur la façon dont l'espacement graphique affecte la parole « vive », langue conçue comme souffle : « Qu'une parole dite vive puisse se prêter à l'espacement dans sa propre écriture, voilà qui la met originellement en rapport avec sa propre mort » (*La Grammatologie*, *op. cit.*, p. 59).

² Nous ne définissons pas ici le monologue selon l'acception couramment acceptée au théâtre, lorsqu'un personnage est seul en scène et se parlant à lui-même, mais adoptons une autre des suggestions offertes par le *Trésor de la langue française* : « Discours d'une personne qui parle sans attendre de réponse ou sans laisser répondre ses interlocuteurs ; dialogue, conversation où seul l'un des interlocuteurs est actif » (<http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 15 juin 2016). En ce sens le monologue est proche de la tirade, mais nous semble moins se prêter à une compréhension péjorative, non pertinente ici.

l'œuvre dans ce qui nous regarde.

IV. B. 1. Un art de l'alluvion : faire travailler la mémoire du lecteur

Dans un autre passage de *Cloud Atlas* la mémoire qui revient à un personnage se trouve associée au mouvement fluide de l'air : lorsque Cavendish commence à revenir à lui et à recouvrer la mémoire après son attaque, il produit une image du temps qui relance la question du souffle : « *Speak, Memory*. No, not a word. My neck moves. Hallelujah. Timothy Langland Cavendish can command his neck and his name has come home. November 7th. I recall a yesterday and see a tomorrow. Time, no arrow, no boomerang, but a concertina » (CA, 369). L'air qui circule n'est pas ici conçu comme pure énergie vive, mais rappelle que notre existence est toujours aux prises avec la médiation, et l'interprétation. L'inscription et l'espacement de la respiration nous engagent à observer ensemble les retours inconstants de la mémoire et l'expérience interprétative qui s'offre à tout spectateur ou lecteur. Cette dernière est bien impropre dans son fonctionnement : prise entre différentes modalités sensorielles, mais aussi destinée à produire un sens qui ne saurait être absolument vérifié, jugé à l'aune d'une vérité intérieure du texte – car l'espacement désigne une forme de temporalité qui implique un retour sans cesse différé, jamais parfaitement accompli. Ni flèche ni boomerang, le temps ne constitue pas une simple trajectoire, dans un sens où dans l'autre. Il se joue comme un instrument à vent, « a concertina », qui s'étend et se contracte comme un accordéon. L'image synesthésique, entre son et vision, évoque l'expérience de la respiration plutôt qu'un mouvement mécanique, de lancer (de la flèche ou du boomerang). Le souffle intervient pourtant ici par un détour : ce n'est pas la respiration de l'instrumentiste qui active le « piano du pauvre » mais le geste de systole et de diastole imprimé à son soufflet. L'air qui circule ici n'implique pas directement les mécanismes respiratoires, mais procède d'un rapport plus distancié au corps : il émerge dans le jeu du musicien et de son instrument, non spontanément, mais sous la dictée d'une notation – celle de la partition sur laquelle le morceau de musique s'inscrit. La médiation de l'instrument, animé sous la main du musicien interprète, confirme l'inscription de la mémoire, et de son mouvement d'aller-retour, dans une économie intertextuelle et intermédiaire : l'injonction initiale de l'éditeur, « *Speak Memory* », cite en italiques un récit de Nabokov dans lequel récit et images se combinent comme dans la mémoire elle-même. Ainsi le souffle, associé à l'écriture et à la mémoire palimpsestueuse d'une histoire de la littérature, implique dans la lecture un geste effectué dans une certaine distance, une conscience certaine du médium, et avec la conscience qu'il s'agit d'en jouer. La respiration qui produit la diastole et systole du temps est performance ; elle relève d'un

travail d'*interprétation*, lorsque le corps se prête aux mots et aux images qui se présentent à lui pour produire un nouveau récit¹.

Dans la théâtralisation du texte, sa manifestation visuelle, et le rappel qu'elle constitue d'une mémoire inscrite dans notre corps et sans cesse re-performée, c'est la question de l'itération qui se pose, et ce qu'elle implique pour notre posture de lecteur et de spectateur – posture physique et rapport physiologique au texte, mais aussi posture éthique et politique, dans la responsabilité qu'implique le travail de la reconnaissance. À l'œuvre dans chaque manifestation du médium, l'itération et l'espace regardent le lecteur, et lui rappellent qu'il occupe, dans le dispositif qui le place face au livre, les rôles de performeur et de public responsable du performeur. Chaque lecture indique ainsi que notre rapport à la langue est traversé par l'écrit, qu'il n'est pas pour nous de langage désincarné, délesté du médium qui l'inscrit ; mais chaque retour au livre, chaque rencontre avec lui est performance, interprétation nouvelle d'un texte dont la notation convoque notre regard, réclame notre attention et vient chercher en nous d'autres textes, d'autres images.

IV. B. 1. a. Call me Alluvia : le lecteur comme dépôt d'images

Dans le roman de Winterson, l'air dont Ishmael évoque la circulation féconde d'un être et d'une époque à l'autre, évoque un autre motif à la visibilité problématique, transparente et tremblante, fluide. Dans l'essentiel de *Gut Symmetries*, et encore au moment où Alice et son équipage s'embarquent pour un voyage en mer, c'est l'eau qui emblématise la tension entre linéarité et retour, et qui sollicite de la façon la plus claire l'attention et la mémoire du lecteur. Sous ses yeux elle se constitue en motif, dont la récurrence met en abyme le sens de l'image elle-même. Convoquée la plupart du temps sous la forme d'une rivière, l'eau est courante, singulière et similaire à la fois lorsque nous la retrouvons, et la réflexion même qu'elle engage en tant que motif sert à pointer son caractère paradoxal, entre récurrence et différence ; c'est là le rôle que jouent, dans le récit, les références à Héraclite et Einstein. « [T]he river moves on, never step in the same river twice, time surging forward and sometimes leaving a caracol, its half-turn backwards that mocks the clock » (*GS*, 218). L'eau tourbillonnante, dans ses tours et détours, se joue des cadres de notre expérience (mocks the clock) : elle se trouble et nous trouble, imprime à notre lecture un mouvement non linéaire. Le motif suspend la lisibilité attendue du récit, et s'imposant comme image superpose à notre appréhension de la narration une recherche qui

¹ Sur la différence entre explication et interprétation d'un texte, voir l'article « Signe et sens » écrit par Ricœur pour dans l'*Encyclopædia Universalis*, *op. cit.*, que nous évoquons plus haut.

pourrait bien partir dans tous les sens, ou tourner en rond. À la rivière comme objet fluide se substitue l'eau comme moyen de locomotion, espace d'itinérance pour un lecteur sans cesse invité à embarquer sur la « nef des fous » (« The Ship of Fools will be sailing tonight », *GS*, 203). Dès le glossaire qui ouvre le roman, le terme nous lance dans une quête. Parmi les notions cruciales pour notre lecture, cette entrée prend la forme d'une liste de références – « River: See Einstein, Heraclitus, the Mersey, the Hudson, Time » (*GS*, 7). Là où « Time », « New York » ou « Baby » trouvent une glose aussi minimale fût-elle, l'eau nous transporte d'emblée vers d'autres termes. Renvoyant à des mots introuvables ailleurs dans le glossaire – à l'exception de « time » –, elle nous lance dans une recherche qui s'étendra à l'ensemble de notre lecture. Le fonctionnement du motif semble ainsi mettre en lumière une crise de la référence, au sens où la sémiotique pouvait essayer d'associer cette dernière à un sens d'ores et déjà compris dans le signe¹ : ici le signifié n'est pas explicité. L'ordre du dictionnaire ne saurait plus nous aider à déplier le sens d'un mot, son signifié, mais lance le lecteur dans une démarche de recherche qui impliquera une lecture et une interprétation beaucoup plus inclusives – car la liste de noms offerts charriera un matériau narratif très divers –, et plus lâches dans leurs conclusions – la simple instruction « see » nous oriente vers les termes, mais n'offre aucune précision quant à l'interprétation qu'il nous faudrait en faire.

Parmi les références offertes dans ce moment initial de la lecture, deux noms de rivière apparaissent qui figureront effectivement en bonne place dans le roman. Associées à chacune des héroïnes, nées l'une à New York et l'autre à Liverpool, elles ont part à leur identité au point qu'Alice indique qu'elle se serait appelée Mersey sans la résistance opposée par sa mère. Fluide, le sujet est donc lui-même processus, entité jamais tout à fait définie. Cours d'eau, il transporte un matériau organique informe, comme l'indique le nom finalement choisi pour la protagoniste :

ME: Did you know I was born on a tug-boat in the River Mersey?

SHE:

ME: My father wanted to call me Mersey but my mother wouldn't let him.

My real name is Alluvia. I shortened it to Alice.

SHE: Alluvia?

ME: That which is deposited by the river. (*GS*, 117)

Nous l'avons vu dans l'introduction de ce chapitre : mémoire vive, le sujet est lui-même rivière dans laquelle l'histoire se dépose, et dans le courant de laquelle les oubliés se manifestent à nouveau, interrompant le flux placide dans leur besoin d'être reconnus². Mais par l'entrelacs du

¹ Dans *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, Hachette, 1979) Algirdas-Julien Greimas et Joseph Courtés indiquent que la notion de référent signale que la notion renvoie, dans le champ de la sémiotique, aux travaux de Richards et Ogden. Ces derniers essaient d'associer le référent au symbole (le signifiant) par le biais de la référence, ou signifié.

² Voir plus haut, « the floods and cries of men and women I have never met, places and years that snag their

contenu et du contenant, du fluide et de ce qu'il transporte, le sujet n'est autre, lui-même que ce qui de l'histoire s'est sédimenté en lui : « dépôt conscient » (GS, 218), limon fertile, le corollaire du « compost » d'histoire qu'Ishmael voit s'engouffrer dans les narines d'Alice à chaque inspiration. Ainsi l'eau, motif circulant d'un bout à l'autre du roman, charrie avec le sujet une matière organique ni claire ni pure : lorsqu'elle nous apparaît, c'est troublée par des alluvions et allusions que nous saurons peut-être reconnaître, mais qu'il nous faudra de toute façon rechercher.

Le motif de l'eau n'offre dès lors pas seulement une image scientifique indisciplinée du temps, la représentation impropre d'une notion physique : par le rapport intime qu'il entretient avec les protagonistes, il nous confronte à une autre image – celle de l'alluvion, qui vient définir le sujet et le processus de lecture dans le cadre d'une certaine expérience de la mémoire, vécue comme retour du visuel. Accrétion, accumulation de matière organique, l'alluvion incarne de façon privilégiée la mémoire de personnages pris dans le flot de l'histoire ; elle nous renvoie également à la part du sujet qui est faite d'allusions intra- et intertextuelles, de références intermédiaires accumulées dans son existence de lecteur et de spectateur, interprète de textes et d'images. Troublant l'eau qui la charrie, elle est immédiatement associée au corps impropre du sujet, corps (trop) organique, (trop) imparfait, dans lequel les choses s'inscrivent trop facilement et qui porte, blessure, la marque de ce qui s'est produit – Stella compare ainsi sa douleur à une eau sale, croupie ou mêlée de sang et d'ordure, dont l'odeur la poursuit : « my husband took what was left of the stale dirty water and threw it in my face. No escape now. I stink of it. I smell like the sluicings from the abbatoir » ([sic] GS, 41). L'image de l'alluvion permet ainsi, en dernière instance, de penser le sujet comme une instance impropre, accumulation instable de sédimentations, dont la mémoire n'offre pas la clarté d'un espace ou d'un récit lisible, mais s'étage en phases mal définies.

Limon ou compost, la mémoire pensée comme alluvion manifeste son caractère à la fois impropre et fertile. Face à elle, nous sommes amenés à lire *dans tous les sens* : parce qu'elle se situe à la frontière entre sensations, image organique sollicitant à la fois vision, toucher et odorat, mais surtout parce qu'elle convoque un cortège de références, objets et médias très divers, qui comptent sur la figure du lecteur comme interface sensorielle. Invités en outre à interagir avec le matériau textuel d'une manière qui nous amène à revenir sur nos pas, à feuilleter le livre dans toutes les directions, pour revoir ou relire un passage, nous voyons notre expérience de lecture s'ouvrir à une temporalité non linéaire et non vectorisée : dans la découverte du motif, le temps se

movement in mine and choose me, for a moment, as a conscious depot of history » (GS, 218).

contracte ou ralentit, jette des ponts entre moments passés et futurs. Rebut transporté par le flux, fertile dans son impropriété de matière décomposée, l'alluvion fait enfin de la lecture un palimpseste d'impressions indiscriminées : elle ne sépare pas ce qui serait propre ou acceptable de ce qui ne l'est pas, mais accumule et superpose.

En contrepoint à la notion d'alluvion, parmi les images qui gravitent autour de l'eau et de son mouvement, *Gut Symmetries* en produit une autre à travers laquelle le sujet, en s'inscrivant, s'associe à une forme organique improprie et aquatique. Lorsque Stella, perdue en mer, entreprend d'écrire à Alice, les mots qu'elle adresse à son aimée sont autant de poissons pêchés pour elle :

I go diving for the words, bringing them back in glittering nets, spilled over our feet as we stand amazed at the sea. [...] [T]hese words are speared for you, tasted for you, fed one by one. Words kept salted when they cannot be fresh. Words kept fresh when they cannot be found clean. The words go deeper, far out of reach of vessels, blood vessels bursting, that thick humming in the head. (GS, 173)

La métaphore s'ouvre sur des indications visuelles mélioratives, qui nous renvoient aux correspondances déjà développées dans le roman : l'adjectif « glittering » nous rappelle à l'union de la mer et du ciel, dans laquelle poissons et étoiles se fondent. Mais le développement de l'image l'oriente vers plus de saleté et de confusion, dans le rappel entêtant d'une réalité organique toujours vouée à se défaire. L'attention portée au poisson après qu'il a été pêché ne saurait faire oublier le processus de putréfaction auquel la mort l'expose : dans l'ordre syntaxique, il n'apparaît plus frais (« cannot be fresh »), puis plus propre du tout (« cannot be found clean »). Le mouvement amorcé ensuite vers les tréfonds – les mots sondant, comme des poissons, des profondeurs où ils ne sauraient être atteints (« deeper, far out of reach of vessels ») – ne produit pas la libération attendue, ne nous rend pas à la vie de créatures éloignées de la menace. À la poursuite de ses mots, le scripteur mêle la métaphore qu'il filait jusque là, et dans la confusion produite par ce mélange c'est son propre corps qui apparaît alors dans sa plus grande fragilité. Le vaisseau, bateau pêcheur, éclate comme pourrait le faire son homonyme du fait des variations de pression associées à la plongée en eaux profondes. Pivotant à la faveur d'un jeu de mots, l'image se trouble et perd la cohérence qu'elle présentait jusqu'ici. Dans l'effusion de sang et le bourdonnement qui affectent Stella, le lecteur est confronté à une image improprie, mal lisible, partagée entre modalités sensorielles et qui lui rappelle l'une des premières métaphores développées par l'écrivain, quand la douleur et la colère ressenties après la trahison de Jove se faisaient mots et sang étalés sur ses mains, impossibles à laver¹. La confusion naît bien ici, dans

¹ « My fingers were sticky. Hate. Anger. Pain. The words would not fall. I was bleeding words. I went into the bathroom to try to wash them away but when I drew back my hand from the clear cold water, the words welled up again, red and liquid, danger words, broken words, the cracked vessel of my love for him » (GS, 32).

l'écriture, du retour d'un corps impropre et qui rappelle les mots à leur réalité organique et périssable. Elle confirme le délire de Stella, qui en commençant à écrire confond les vivants et les morts, de sorte que sa lettre pourrait bien être adressée outre-tombe : « I had the curious sensation that if I was not addressing a corpse a corpse was addressing Alice » (*GS*, 173). Face à ce scripteur parti à la pêche, le lecteur est lui aussi corps fragile, lancé en quête d'un sens qui s'il se laisse prendre ne sera peut-être ni frais, ni propre.

IV. B. 1. b. Un certain regard : à la rencontre du lecteur-spectateur

Dans le retour impertinent de certaines images, et dans le traitement impropre que l'écriture du récit fait subir au voir, un lecteur se dessine, à la recherche duquel le texte semble parti. Dans *Cloud Atlas*, les motifs récurrents tendent à fonctionner comme autant de mises en abyme de l'œuvre. La dimension ambiguë de ces images, soit qu'elles soient difficilement lisibles soit que leur retour même leur prête des valeurs contradictoires, constitue un avertissement adressé au lecteur, dont la position face au texte est, elle aussi, mise en abyme et interrogée sur un mode souvent ironique. Si la lecture est entreprise comme une partie de pêche, le risque est grand en lisant *Cloud Atlas* de tomber sur une prise plus impressionnante qu'on ne l'imaginait. Ainsi si le lecteur et les personnages sont des gouttes d'eau dans l'océan, le roman lui-même doit à sa structure chorale d'être représenté comme une hydre¹. En bon monstre marin, le motif fait surface de façon répétée, et son association quasi systématique avec les personnages ou instances les plus redoutables semble *a priori* indiquer un fonctionnement univoque et non problématique de l'image : la créature effroyable, dont les multiples têtes manifestent la polyvalence et la persistance, incarne la face sombre d'une humanité depuis toujours occupée à s'entre-détruire. L'hydre désigne ainsi les frères Hoggins dans le récit de Cavendish², elle prête son nom au réacteur HYDRA ZERO, vendu comme outil énergétique mais qui constitue aussi une arme de destruction massive dans le complot nucléaire que dévoile Luisa Rey. Elle fait son apparition dans l'univers de Sonmi, qui mentionne Hydra Corp. (*CA*, 339), et jusque dans les toutes dernières lignes du roman, lorsqu'Adam imagine le scepticisme de son beau-père face à son ambition utopique de contribuer au bienfait de l'humanité, le mal inextirpable de la condition humaine étant désigné comme « the many-headed hydra of human nature » (*CA*, 529).

Ce traitement attendu de la référence mythologique est cependant mis en suspens lorsque, non content de laisser un lecteur attentif s'interroger sur la coïncidence entre les multiples têtes

¹ Voir « Hydra » : « The fabulous many-headed snake of the marshes of Lerna, whose heads grew again as fast as they were cut off: said to have been at length killed by Hercules ». www.oed.com, consulté le 4 juillet 2016.

² « The Hoggins Hydra had ripped the office apart.... » (*CA*, 402).

de la créature et les divers narrateurs du roman, Mitchell explicite le rapport par la mise en abyme. Ainsi lorsque Frobisher décrit à Sixsmith le sextuor auquel il travaille, composition musicale dont la structure à six voix et le titre, *Cloud Atlas Sextet* offre un miroir évident au roman dans son ensemble¹, il le décrit en des termes qui l'associent clairement avec la créature fabuleuse et monstrueuse. Dans sa dernière lettre, alors qu'il propose une interprétation libre de l'éternel retour nietzschéen, les adjectifs employés pour décrire l'œuvre semblent antagonistes : « In thirteen years from now we'll meet again at Gresham, ten years later I'll be back in this same room, holding this same gun, composing this same letter, my resolution as perfect as my many-headed sextet. Such elegant certainties comfort me » (CA, 490). La perfection de la composition, qui suppose une maîtrise totale de l'auteur sur ce qu'il a écrit, est démentie par l'adjectif « many-headed ». Sous les yeux du lecteur, pour qui le motif du temps cyclique met lui-même en abyme les effets de rappel internes au récit et sa réflexion sur la métempsycose, c'est l'hydre qui réapparaît, et qui offre une incarnation visuelle monstrueuse, quoique imaginaire, du sextuor et du roman lui-même.

Ce retour inopiné de l'image, qui la met en concurrence et en contradiction avec ses autres apparitions, semble spécifiquement conçu pour faire sentir au lecteur la position inconfortable qui est la sienne. Intervenant dans la description du sextuor, objet artistique qui représente le roman lui-même, l'hydre dresse du lecteur qui aura reconnu le motif un portrait ironique, en héros indécis : pouvons-nous nous fier au récit, et s'agit-il, suivant l'exemple de la plupart des protagonistes, de nous lancer à notre tour dans un combat contre la cruauté humaine ? La complexité de notre posture en tant que spectateurs et lecteurs est d'ailleurs soulignée par Frobisher à chaque fois qu'il évoque sa composition. La première fois que le compositeur décrit le sextuor, il nous place face à un dilemme qui est aussi celui du lecteur de *Cloud Atlas* : l'attention à la structure manifeste-t-elle le caractère révolutionnaire de l'œuvre, ou une stratégie spectaculaire mais facile, destinée à masquer une certaine pauvreté ?

Spent the fortnight gone in the music room, reworking my year's fragments into a 'sextet for overlapping soloists': piano, clarinet, 'cello, flute, oboe and violin, each in its own language of key, scale and colour. In the 1st set, each solo is interrupted by its successor: in the 2nd end, each interruption is recontinued, in order. Revolutionary or gimmicky? Shan't know until it's too late. (CA, 463)

Comme c'est souvent le cas lorsque Frobisher parle de son travail, l'indécidabilité qui nous échoit, et nous condamne à un certain inconfort vis-à-vis de l'œuvre, est liée à l'impropriété de cette dernière : le refus de faire de la musique une « pure » expérience auditive est associé à une mise en cause de ses mérites esthétiques. Ici le fonctionnement impropre du sextuor comme outil

¹ Le sextuor est décrit en détail page 463.

de mise en abyme apparaît d'emblée. Outre les indications synesthésiques attendues dans le vocabulaire de la musique – les valeurs de ton se situant sur une gamme, « échelle » en anglais, et produisant dans leur combinaison une certaine « couleur » –, l'évocation de la structure repose sur des détails visuels : assemblage de « fragments », parties détachées¹, le sextuor met en place un système de superpositions partielles. Dans l'indication générique offerte en sous-titre par Frobisher (« sextet for overlapping soloists »), le participe « overlapping » privilégie le modèle de couches se recouvrant les unes les autres, par opposition à la notion d'interruption, utilisée plus tard dans une glose². Ces éléments nous invitent à visualiser la composition musicale : en cela ils nous rappellent que la musique, si elle est combinaison de sons, implique bien ici un travail d'écriture. Au-delà des indications auditives, ils font du morceau un *motif* à l'image de l'ensemble du roman. Le choix délibéré d'un mélange entre modalités sensorielles, destiné à décrire une œuvre désorientante, qui ne répond pas aux critères et aux modèles esthétiques de l'époque, est encore renforcé par l'alternative pour le moins troublante que Frobisher laisse en suspens. L'interrogation « Revolutionary or gimmicky? » ne formule pas une crainte d'être incompris par la critique, mais de façon plus radicale pointe l'incapacité du compositeur lui-même à analyser ses propres motivations, et à se rassurer quant à la qualité esthétique de son œuvre : la réponse ne lui sera accordée qu'après-coup, quand il sera trop tard pour y revenir.

À l'autre bout du processus de composition, l'évocation du sextuor souligne de façon similaire l'impropriété sensorielle du morceau et son caractère esthétiquement inacceptable : « Last night dreamt I fell from the Imperial Western, clutching my drainpipe. Violin note, misplayed, hideously – that's my sextet's final note » (CA, 479). Inspirée par un rêve, la fin du morceau s'associe à une image dérangeante, qui présente le compositeur dans une posture peu avantageuse, et en fait dangereuse. Indication de l'ostracisme auquel le jeune homme se trouve condamné – Ayrs a d'ores et déjà entrepris d'user de son influence pour tuer sa carrière dans l'œuf –, la vignette nous rappelle que le personnage se présentait dès le départ comme infréquentable, bien décidé à ne pas se comporter comme il faut. Ainsi la fuite à l'anglaise était rapportée dans sa première lettre³, et avec elle le son discordant sur lequel l'auteur décide de clore son œuvre. L'adverbe « hideously » transcrit ici la dissonance en termes visuels : l'horreur

¹ Voir « Fragment » : « A part broken off or otherwise detached from a whole; a broken piece; a (comparatively) small detached portion of anything », www.oed.com, consulté le 5 juillet 2016.

² Voir « Overlap » : « To lie or be situated so as to extend over part of (a thing); to overlies (something) partially ». Un sens plus ancien inclut l'idée de pli, et les synonymes proposés sont « fold over » ou « wrap over ». www.oed.com, consulté le 5 juillet 2016.

³ « Had no choice but to exit swiftly via the bathroom window before the brouhaha summoned the manager to discover that the young gentleman in Room 237 had no means of settling his now-hefty balance. Escape was not hitchless, sorry to report. Drain-pipe ripped free of its mounting with the noise of a brutalized violin » (CA, 43).

inspirée par le son est celle que provoque une vision repoussante¹. Dans son impropriété sensorielle, l'adjectif dit la défiguration de la mélodie. Cette impression, assez déplaisante pour solliciter une révolte de tout le corps, constitue le dernier mot, la fin insatisfaisante, volontairement impertinente du morceau. Cependant il est à noter qu'elle ne consacre pas à ce titre l'autorité absolue de l'auteur, disposant à loisir de son public. En effet l'indication qui concrétise et réalise la laideur relève, en dernière instance, de l'interprétation. Le morceau ne se termine pas simplement sur une dissonance : offrant la suggestion « hideously misplayed », Frobisher compte sur la faculté du musicien à chercher, littéralement, la fausse note sur laquelle finir. Le scandale n'est pas dans l'assemblage des tons, mais bien dans une interprétation volontairement ratée, comme le signale le rapprochement du verbe « play » et du préfixe dysphorique, « mis- ». Rechercher l'impropriété d'un son enlaidi, faire œuvre indisciplinaire, c'est d'abord pour le compositeur renoncer à l'autorité absolue dont il jouirait en tant que scripteur, et s'en remettre au musicien qui prêtera son corps à la partition, qui lira la musique pour en proposer une interprétation.

Impropriété sensorielle, dédiscipline esthétique

L'ambition dédisciplinaire de *Cloud Atlas*, et l'impropriété esthétique qu'il recherche, se disent ainsi dans les motifs qui le mettent en abyme, et particulièrement dans le sextuor auquel il prête son titre. Œuvre composite dans laquelle la pureté esthétique n'est pas de mise, mais qui explore au contraire les potentialités impropres du médium, le *Cloud Atlas Sextet* engage d'emblée pour le lecteur une méditation intermédiaire : c'est par le détour de la musique que le récit de fiction réfléchit à ses conditions d'existence, et aux enjeux qu'il présente dans sa forme nécessairement écrite, inscrite.

D'emblée, le discours de Frobisher sur la musique est traversé par la question intersensorielle : loin d'adhérer à l'impératif puriste d'une « fidélité au médium »², et de formuler une théorie qui puisse saisir le matériau sonore dans ce qu'il a de plus propre, le jeune homme se présente d'emblée comme *compositeur* : sa fonction essentielle à Zedelghem est liée aux conditions matérielles d'un art d'abord produit comme notation, trace. Tout œuvre musicale, dès qu'elle n'est pas pure improvisation³, se présente sous forme intermodale : elle a son propre code,

¹ Les références étymologiques de l'OED indiquent que « hideous » vient du moyen français. L'adjectif hideux renvoie à l'horreur éprouvée face à une vision répugnante : voir le *Trésor de la langue française*, « Hideux » : « Qui est horrible à voir, qui est d'une laideur repoussante ». <http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 5 juillet 2016.

² Sur cette question, voir Rancière, *Le Destin des images*, *op. cit.*, et Andrew McNamara et Toni Ross, Toni, « On Medium Specificity and Discipline Crossovers in Modern Art: An Interview with Jacques Rancière », *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 8, n°1, 2007, pp. 101-109.

³ Il existe bien sûr des formes musicales qui ne s'associent pas à une notation spécifique et codifiée, mais on parle

sa propre forme écrite. L'impropriété du matériau musical ainsi inscrit n'est pas un simple accident ou codicille : elle constitue un ressort majeur du récit, justement manifesté par un retour du corps infirme – Ayrš est à moitié aveugle, et prend Frobisher pour élève dans la mesure où ce dernier effectuera pour lui un travail de copiste et de secrétaire, notant à la volée les mélodies qui viennent au compositeur vieillissant (*CA*, 45). La musique s'*inscrit*, pour un spectateur et lecteur qui est interprète potentiel : c'est dans la mesure où elle se présente sous forme de notation sur une page que les œuvres de ces compositeurs trouveront des musiciens disposés à l'interpréter. Un autre corps fait ici retour, et rappelle que l'œuvre n'est pas la propriété exclusive de son auteur : inscrite pour être jouée, elle échappe nécessairement à celui qui l'a conçue. Frobisher ne se contente pas, en outre de faire œuvre de scripteur : dans tout son travail, le visuel est bien plus qu'un prétexte à l'émergence du son¹. Il investit l'ensemble de son activité, des métaphores qui lui permettent de formuler une réflexion théorique sur son art jusqu'aux formes nouvelles de notation qu'il invente dans sa pratique. Lorsqu'il affirme « « Boundaries between noise and sound are conventions, I see now. All boundaries are conventions, national ones too. One may transcend any convention, if only one can first conceive of doing so » (*CA*, 479), la convention trouve une forme visuelle dans la ligne de démarcation, rapidement érigée en frontière géographique – ces lignes imaginaires dont l'effet concret est partout visible. De même, lorsqu'un ami consulte la partition du sextuor, il semble avant tout déstabilisé par ses caractéristiques visuelles : « He was unnerved at first by its spectral and structural peculiarities, but spent a further hour asking perceptive questions about my semi-invented notation » (*CA*, 486-87). L'originalité du travail produit par le jeune compositeur réside dans un son aux qualités « spectrales » – la métaphore visuelle anticipe ici sur un genre ultérieur, développé dans les années 1970, qui repose alors aussi sur un traitement « impropre » du son, l'analyse informatisée des timbres. En un sens, les revenants sonores de Frobisher en anticipent d'autres ; ils font de l'histoire de la musique elle-même une ritournelle, un éternel retour. L'innovation artistique ne procède pas avant tout d'une réflexion sur le son, matériau fondamental de la musique : pour Frobisher elle emprunte le détour visuel d'une notation expérimentale, et de découvertes formulées sous forme de métaphores. L'image verbale et la pratique concrète de la composition constituent deux lieux visuels essentiels dans l'élaboration d'une esthétique musicale nouvelle.

ici du genre et de la tradition musicale qui préoccupent *Cloud Atlas*. Cette précision étant faite, notre propos consiste en partie à avancer que même dans les traditions où la composition se fait dans et par l'interprétation, dans le fait de revisiter un thème connu, il y a là un retour et un engagement de tout le corps et de la mémoire, qui mettent déjà en partie en jeu la question visuelle, et celle de l'inscription – imagination et mémoire sont associées au regard et à son retour.

¹ On retrouve ici le fond de la critique formulée par Derrida vis-à-vis de la linguistique traditionnelle : l'écriture n'est pas accessoire ou addendum par rapport à la voix, mais constitue une dimension structurelle de ce qu'est la langue.

Le motif du sextuor est d'autant plus à même de formuler le choix d'une esthétique impropre que l'œuvre s'inscrit dans un contexte esthétique précisément associé, dans l'histoire de l'art, à une conscience plus accrue du médium et à une volonté d'explorer toujours plus avant le matériau propre à chaque discipline artistique. Parce que son travail ne prétend jamais atteindre une forme pure de l'expérience acoustique, parce que ses réflexions sur la frontière entre son et bruit assument leur caractère verbal et imagé, Frobisher incarne un autre récit du modernisme, qui ne sépare pas les sens mais pense leur rencontre, leurs glissements les uns vers les autres. Cet attachement à penser l'impropriété sensorielle de l'art apparaît notamment dans les références principales qu'il mentionne pour situer son projet : « Echoes of Scriabin's *White Mass*, chromatics of the more lunar Debussy » (CA, 489). Outre l'indication lumineuse, le nom de Debussy évoque une pratique de composition qui inclut, en contradiction apparente avec son travail formel, des titres thématiques¹ – volontairement « nommés », ses préludes font ainsi une place évidente à la parole, et n'isolent pas la musique dans l'ineffabilité d'un son pur, d'une structure tonale parfaitement dépourvue de référence. La mention de Scriabine est encore plus précise encore : elle s'accompagne d'un titre dans lequel le genre ne reste pas abstrait, mais s'associe à un qualificatif chromatique. Le mystère relatif de l'indication de couleur, qui ne s'explique pas vraiment, nous rappelle que Scriabine était synesthète, et que les tonalités s'associaient pour lui à des impressions visuelles très fortes : le choix du titre relève d'une sensibilité impure, dans laquelle différentes modalités s'entrelacent selon une logique difficilement communicable – une sorte d'impropriété propre.

Si la pratique scripturale tend à dédiscipliner l'œuvre d'art, à nous en offrir une manifestation impropre, c'est enfin parce qu'elle ne produit qu'une visibilité fantomatique, instable et non canonique. Pointant la distance qui sépare son ambition esthétique de celle d'Ayrs, Frobisher ancre à nouveau sa réflexion dans un traitement particulier de l'image visuelle :

Ayrs sees our rôle is to make civilization ever more resplendent. [...] How vulgar, this hankering after immortality, how vain, how false. Composers are merely scribblers of cave paintings. One writes music because winter is eternal and because if one didn't, the wolves and blizzards would be at one's throat all the sooner. (CA, 82)

Le contraste entre les deux indications lumineuses, entre la splendeur d'une renommée établie et l'obscurité d'une grotte préhistorique, manifeste deux positions opposées quant à la vocation de la culture. Pour Frobisher le travail de composition, d'inscription ne se fait pas pour la plus grande gloire de l'art, pour donner plus d'éclat encore à la civilisation : elle ne garantit ni la perfection esthétique de l'œuvre, ni son caractère culturellement enviable. Au contraire, la

¹ Voir, à cet égard, l'article de Gérard Genette portant sur l'intersection de la musique et de la langue : « Romances sans paroles », in *Figures IV* (Paris, Seuil, 1999).

formulation restrictive (« merely ») propose un portrait doublement impropre de ceux qui font œuvre musicale : les images convoquées ici pour métaphoriser la notation (« cave paintings ») impliquent d'emblée un saut intermédial, mais désignent en outre une pratique primitive, qui précède l'apparition de l'écriture et le développement de ce qu'Ayrs reconnaît comme culture. L'artiste est irrévérencieusement assimilé à un ancêtre hominidé, peut-être pas encore tout à fait sapiens, et le rapprochement remet radicalement en cause la gratuité supposée du geste artistique, son détachement par rapport aux nécessités élémentaires de la vie : la composition ne saurait combattre durablement l'obscurité ni la mort, elle ne fait que les détourner un temps. Elle représente en ce sens un besoin vital, qui comme toutes les autres nécessités organiques du corps ne sauraient garantir à ce dernier l'éternité, mais participent de sa condition mortelle.

Un lecteur que cela regarde

Il semble enfin important de rappeler que cette réflexion sur le fonctionnement impropre de l'écriture, telle qu'elle est posée par les motifs de l'hydre ou du sextuor, s'adresse directement à une figure de lecteur. La correspondance de Frobisher a pour premier destinataire Sixsmith : dans la mise en abyme du roman, c'est bien une figure de lecteur qui émerge, concerné et affecté par ce qui s'inscrit sous ses yeux. Sixsmith apparaît dans l'univers de Frobisher, puis dans celui de Luisa, mais ne compte pas parmi les six protagonistes du roman, et ne porte pas la tache de naissance qui signale leur singularité partagée. Interlocuteur par excellence, personnage secondaire, il est la figure exemplaire du lecteur. L'onomastique choisie par Mitchell combine le nombre six, omniprésent dans cette narration chorale à six voix, et un nom emblématique dans sa neutralité. Smith, c'est l'everyman contemporain, démultiplié ici et arraché à la simplicité de l'allégorie, et qui comporte en lui-même toutes ces figures de lecteurs et spectateurs que constituent les protagonistes¹. Avec le portrait de Sixsmith en lecteur, c'est vers nous que le roman renvoie le regard. Sous l'œil du texte nous sommes l'envers du héros ou de l'être d'exception : un interprète dont la présence, marginale, est cependant essentielle à la marche du récit. En réponse à l'esthétique impropre de Frobisher, Sixsmith nous présente une pratique de lecture qui ne recherche pas non plus une expérience sensorielle exclusive ou appropriée, mais prête au matériau même de l'écrit un corps attentif. Lorsque les lettres apparaissent pour la première fois dans « Half Lives », ce n'est pas tant comme source de lecture que comme talismans. Inlassablement relues, elles offrent bien plus au personnage que leur contenu lisible :

¹ Nous l'avons indiqué dans notre premier chapitre : tous les autres personnages sont aussi lecteurs ou spectateurs. Mais c'est la vocation principale de Sixsmith, qui pour sa part n'est pas un protagoniste, mais essentiellement le destinataire de Frobisher, et l'interlocuteur de Luisa Rey.

In his hotel room at the Bon Voyage, Dr. Rufus Sixsmith reads a sheaf of letters written to him nearly half a century ago by his friend Robert Frobisher. Sixsmith knows them by heart, but their texture, rustle, and his friend's faded handwriting calm his nerves. These letters are what he would save from a burning building. [...] he reads Frobisher's last letters. He witnesses himself through Robert's words searching Bruges for his unstable friend, first love, and *if I'm honest, my last*. (CA, 112-113)

Tout à la matérialité sensible des missives, Sixsmith défait la hiérarchie selon laquelle l'œil serait l'organe privilégié de la lecture : le son (« rustle ») et le toucher (« texture ») des lettres, et le rappel kinesthésique de l'écriture manuscrite, se combinent à l'impression visuelle pour faire de l'expérience de lecture un moment véritablement incarné. En dernière instance, la lecture est reconnaissance par le lecteur que la lettre le regarde : c'est lui-même que Sixsmith retrouve dans la correspondance.

Si Sixsmith incarne, dans *Cloud Atlas*, le lecteur à la recherche duquel le roman est lancé, il nous revient d'identifier dans cette figure un lecteur qui se sait regardé, qui se reconnaît dans ce qu'il lit, mais pour qui cette appréhension de lui-même dans et par le texte contribue à faire de la lecture une pratique de désappropriation. Il ne s'agit pas ainsi d'imposer des cadres propres à ce que propose l'écrit, à chercher dans l'expérience de lecture à une confirmation tautologique de soi-même, ou à en faire le lieu d'une expérience sensorielle épurée, qui oublie d'autres sensations et d'autres impressions au profit d'un rapport purement visuel et purement présent au texte. Il faut au contraire penser ici un sujet qui émerge sous le regard du livre, par le rapport impropre qu'il entretient avec lui : parce qu'il apporte à l'univers fictionnel la contribution de son imaginaire et de son histoire de lecteur et de spectateur, et conçoit ainsi la lecture comme rencontre de mondes imparfaitement homologues, mais qui interfèrent – comme interfèrent à l'échelle individuelle, dans toute l'imperfection d'une mémoire potentiellement fautive, son expérience de spectateur et son expérience de lecteur. L'art de l'allusion, tel qu'il est déployé dans le roman, est bien en ce sens art de l'alluvion. Multipliant les références empruntées sans discrimination aux arts visuels et à la littérature – et parfois connues pour avoir fait l'objet d'adaptations –, il semble bien compter sur leur superposition impropre dans la mémoire d'un lecteur ainsi amené à se sentir lu, ou vu, par l'œuvre.

Parmi les systèmes de références élaborés dans *Cloud Atlas*, l'un en particulier convoque l'univers des arts visuels et du cinéma selon une approche qui manifeste l'ambition dédisciplinaire de l'allusion. Il trouve son expression la plus claire dans la scène où Megan Sixsmith, nièce de Rufus, rencontre Luisa Rey pour assurer la publication posthume du rapport rédigé par son oncle :

Megan Sixsmith sits on a low bench in the Buenas Yervas Museum of Modern Art and stares back

at a giant portrait of an old lady's ursine face, rendered in interlacing gray and black lines on a canvas otherwise blank. The only figurative in a room of Pollocks, de Koonings and Mirós, the portrait quietly startles. '*Look, she says,*' thinks Megan, '*at your future. Your face, too, will one day be like mine.*' Time has knitted her skin into webs of wrinkles. Muscles sag here, tauten there, her eyelids droop. Her pearls are of inferior quality most likely, and her hair is mussed from an afternoon of rounding-up grandchildren. *But she sees things I don't.*

A woman about her own age sits next to her. She could use a wash and a change of clothes. 'Megan Sixsmith?'

Megan glances sidelong. 'Luisa Rey?' (CA, 446)

La peinture n'est pas un objet offert à la contemplation du sujet. Face au portrait, Megan retourne le regard (« looks back at... ») : c'est sous l'œil du modèle qu'elle émerge comme spectatrice, instance ainsi véritablement voyante et visible. Figuratif, le sujet du tableau la regarde d'emblée. S'il semble offrir un contraste, en cela, avec les toiles abstraites qui l'entourent, l'image qu'il présente n'en est pas plus appropriable ou enviable. Soulignant les traits du modèle, il manifeste les effets de l'âge sous leur aspect le plus dérangeant, grotesque. On pense à l'adjectif « ursine », qui combine l'incongruité immédiate de la comparaison à l'ours et une allusion gênante à une pilosité observée, mais généralement passée sous silence, chez les femmes âgées. L'assimilation des rides au tricot (« knitted ») et à une toile d'araignée (« web ») offre également une image apparemment impertinente, l'ironie du glissement métonymique (ce sont les grand-mères qui tricotent) culminant à nouveau dans une métaphore animale inacceptable (les tricoteuses seraient des araignées), tout en suggérant par proximité une autre image humoristique et impropre : celle d'un sujet figé depuis si longtemps dans sa vieillesse que les araignées auraient tissé leurs toiles sur elle.

Le regard sans compromis du peintre nous oblige à voir ici un modèle qui n'est pas, visuellement, « comme il faut ». De sa tenue négligée (sa coiffure tombe) à ses perles de qualité médiocre, en passant par un état physique partiellement délabré et qui affecte, en particulier les yeux (les paupières sont tombantes), la peinture nous confronte ici, avec Megan, à l'un de ces corps vulnérables dont le retour indécent, impropre, nous regarde. Dans ce musée dédié à l'art moderne, et qui ne manque pas de nous rappeler son homologue New-Yorkais, institution centrale dans la défense de l'abstraction moderniste, le portrait ne constitue donc en rien une concession à un discours conservateur selon lequel la figuration, parce qu'elle produit un reflet de notre condition humaine, serait la seule voie artistique valable. Elle produit de ce fait une forme de scandale qui évite l'association facile de l'outrage et du rejet : le choc qu'elle suscite est oxymorique, sans éclat (« quietly startles »), le spectateur étant à la fois inclus, invité dans l'expérience esthétique, et troublé, pris au dépourvu. L'échange de regards interroge l'humanité du spectateur, et sa posture en tant que sujet, tout autant que l'abstraction pourrait le faire. Il ne

lui offre pas un miroir dans lequel se contempler avec satisfaction, mais lui promet un devenir qui est altération et défiguration (« *'Your face, too, will one day be like mine.'* Time has knitted her skin into webs of wrinckles »). Il présente un regard qu'on ne saurait saisir ou comprendre entièrement (« *But she sees things I don't* »), et dont le décalage par rapport au nôtre signale l'autre comme inépuisable mystère. Loin de s'opposer diamétralement aux autres toiles de la pièce, le tableau semble entrer en dialogue avec elles et ouvrir, par le choix générique particulier qu'il effectue, la voie d'un autre discours sur le modernisme. Ainsi la finitude, qui s'inscrit ici sous forme de lignes noires et grises entrecroisées sur une toile blanche (« *interlacing gray and black lines on a canvas otherwise blank* »), s'écarte de la peinture comme pur traitement de surfaces colorées, et rapproche dans l'imagination certaines toiles de Pollock (dont le nom est cité ici), et une simple page d'écriture, lignes griffonnées sur un support blanc.

Le lien intermédial est confirmé, et développé, par le dialogue entre les deux personnages. Pour s'assurer que son oncle avait bien accordé sa confiance à Luisa, Megan lui demande quel était son Hitchcock préféré. La question évoque effectivement pour le lecteur la première conversation entre Sixsmith et la reporter. La réponse offerte : « I don't remember him naming a favorite. He admired that wordless passage in *Vertigo*, where Cary Grant trails the mysterious woman to the waterfront with the San Francisco backdrop » (CA, 446) contribue à plusieurs égards à rappeler au lecteur le fonctionnement impropre de l'allusion, et sa place dans la réception d'une œuvre littéraire ou visuelle. La référence à *Vertigo*¹ produit un effet de déjà vu inattendu : bien que Luisa renvoie à une autre scène phare de ce classique du cinéma, la mention du titre nous renvoie à un autre passage très connu du film, dont nous venons en fait de lire la réécriture. La description de Megan, absorbée dans la contemplation du portrait, nous ramène ainsi à la séquence très célèbre dans laquelle le personnage de Madeleine, incarné par Kim Novak, est suivi par le protagoniste jusqu'à un musée, où l'ancien détective se rend compte qu'elle rend quotidiennement visite au portrait de son ancêtre, Carlotta. Le lien entre le modèle infortuné, qui se donna la mort à l'âge que vient d'atteindre Madeleine, et sa descendante, est visuellement signalé par leur coiffure : toutes deux portent le même chignon en spirale, dont la forme évoque, au cœur de l'image, le titre du film. La scène du film, qui s'articule sur la notion de ressemblance et engage un dialogue avec l'image fixe constitue également un moment visuellement frappant dans la mesure où la photographie y exhibe les potentialités de son médium, de façon presque outrée. Le zoom avant sur le chignon de Kim Novak est ainsi connu pour son caractère appuyé, le mouvement de caméra constituant par ailleurs une référence interne dans le récit, puisqu'il intervient de façon récurrente pour figurer le sentiment de vertige éprouvé par le protagoniste.

¹ Alfred Hitchcock, *Vertigo* (Paramount Pictures, 1958).

Le trouble qui survient dans le surgissement de cette image, rétrospectivement superposée à la scène que nous découvrons plus tôt, est accentué par la confusion de Luisa : dans ce moment du film, comme lors de la séquence qui mène au front de mer, ce n'est pas Cary Grant mais James Stewart qui incarne le personnage masculin. La confusion est commune, entre ces deux acteurs hollywoodiens à la fois très connus et amenés à jouer des rôles très similaires, dans des œuvres génériquement proches. Elle s'explique d'autant mieux que ce compte-rendu de la conversation opère pour nous un deuxième glissement par rapport au dialogue initial, où Sixsmith évoquait bien un film dans lequel jouait Cary Grant : *Charade*¹ (CA, 95). Dans ce premier échange, la mémoire du spectateur faisait déjà défaut à un autre égard. Citant la comédie-thriller dans le cadre d'une conversation sur Hitchcock, Sixsmith commettait une erreur classique : le film, réalisé par Stanley Donen dans la perspective de rendre hommage au maître du suspense, est communément décrit comme « the best Hitchcock movie that Hitchcock never made ». Cette citation très volontiers reprise, mais difficile à attribuer, a elle-même connu le destin qu'elle désignait pour l'œuvre cinématographique : au moment où le nom d'Hitchcock devient une marque de fabrique au point de constituer un genre à part entière (« a Hitchcock movie »), le statut du réalisateur en tant qu'auteur est défait, et son travail confondu avec celui d'un autre. Filtrée par la mémoire fautive du personnage, la référence filmique confirme son caractère impropre en ce qu'elle convoque une œuvre connue pour son jeu sur l'interaction de formats visuels différents. Ainsi le script original du film ne trouva d'abord pas preneur à Hollywood, et fut paradoxalement repéré après que ses auteurs l'eurent transformé en nouvelle² : il arriva ainsi à l'écran par le détour de l'écrit. De façon intéressante, le ressort principal du film, rappelé dans *Cloud Atlas*, rappelle ce trajet tortueux. Ainsi l'essentiel du mystère repose sur un timbre-poste, marque de transaction associée à la circulation de la lettre, éminemment visible mais difficile, de ce fait, à remarquer. La collaboration du cinéma et de l'écrit est confirmée par le rapport intermédial que ce détail de l'intrigue introduit entre le film et un support textuel : *The Purloined Letter* d'Edgard Poe³ est bien ici lettre volée, ou du moins empruntée, soufflée, dans un échange vertigineux entre médias visuel et littéraire.

Ce système d'allusions, où genres et médias se superposent et interagissent entre la mémoire imparfaite des personnages et celle, peut-être aussi incertaine, du lecteur est rendu

¹ Stanley Donen, *Charade* (Universal Pictures, 1963).

² La nouvelle des scénaristes Peter Stone et Marc Behm, « The Unsuspecting wife », parut en juillet 1961 dans *Redbook Magazine*. C'est de cette histoire que fut adapté le film de Donen. Voir David Pierce, « Forgotten Faces: Why Some of Our Cinema Heritage Is Part of the Public Domain », *Film History*, vol. 19, n°2, 2007, p. 125-143 (la référence apparaît dans la note n°20, p. 141).

³ On se souvient que dans la nouvelle de Poe une missive est dérobée puis laissée bien en évidence dans le bureau du voleur. Ce dernier sait en effet qu'aucun inspecteur ordinaire n'y prêterait attention si elle n'a pas l'air cachée.

encore plus complexe par les interférences visuelles qu'il offre avec d'autres références réparties dans le texte. De façon intéressante, le lien est établi par un motif cinématographique repéré, mais qui semble particulièrement populaire pour certains genres cinématographiques, et à travers lequel il semble que le film nous regarde : je veux parler de l'œil en gros plan. Dans la séquence de *Vertigo* que nous évoquions il y a un instant, la coiffure signale un lien visuel vertigineux entre spirale et œil : le regard et l'objectif de la caméra sont comme happés par le mouvement circulaire du chignon et par son « œil » central. L'image souligne ainsi une rhétorique visuelle établie dès le générique d'ouverture dans lequel, du fond d'un œil saisi en gros plan et écarquillé semblaient surgir le titre du film, puis une série d'hypotrochoïdes, figures géométriques conçues par Saul Bass, et dont la structure en spirale produit un effet hypnotique renforcé, dans la bande son, par des motifs musicaux circulaires¹. Cette image forte, devant laquelle nous nous sentons aspirés par l'œil ouvert du film comme par le vide, nous renvoie à un autre univers cinématographique, également convoqué de biais dans le roman : celui de la science-fiction. L'essentiel des références de *Cloud Atlas* dans ce domaine semblent au premier abord fonctionner sur un plan intertextuel – quoique cette catégorie soit problématique, puisque tous les romans auxquels il est fait référence ont fait l'objet d'adaptation cinématographiques. Le lecteur est donc aussi susceptible de les avoir vus que de les avoir lus. Le témoignage de Sonmi est la section la plus manifestement ancrée dans cette tradition générique, et les allusions ne manquent pas, à commencer par le numéro de série de l'héroïne, référence évidente au roman de Bradbury *Fahrenheit 451*. Le remplacement systématique des mots courants par les marques déposées leur correspondant est quant à lui évocateur de *Brave New World*, de Huxley, et on a d'ores et déjà vu les liens qui s'établissaient entre l'univers décrit par la clone et celui imaginé par Orwell dans *Nineteen Eighty-Four*.

Ces classiques de la littérature ne constituent cependant pas le seul point de référence pour le roman, très manifestement nourri de toute une tradition cinématographique développée autour de la science-fiction et du roman d'anticipation. Ainsi on a vu plus haut que la dystopie Corpocratique était d'une certaine façon annoncée, pour le lecteur, par la mention ironique que Cavendish fait du film *Soylent Green*. De façon plus frappante encore, quoique moins évidente, l'image de l'œil évoquée par *Vertigo* établit un lien visuel fort avec le film de Ridley Scott, *Blade Runner*². Dans la séquence d'ouverture, des images nocturnes de LA en 2019, de lumières

¹ Il s'agit ici des minutes 0'40'' à 2'56'' du film.

² Ridley Scott, *Blade Runner*, Warner Bros. 1982. Le film de Scott nous rappelle la polyvalence de la science-fiction, entre littérature et cinéma. Le succès populaire du film rejaillit en partie sur le roman de Philip K. Dick dont il constituait l'adaptation libre, *Do Androids Dream of Electric Sheep* (1968). Certaines publications ultérieures adoptèrent d'ailleurs le titre du film auquel il devait sa plus grande visibilité.

artificielles et de fournaises industrielles détachées sur un fond presque noir, sont reflétées dans un œil saisi en gros plan, qui semble à son tour s'embraser. Le film de Ridley Scott est présent en filigrane dans toute cette partie du roman ; il est notamment difficile de ne pas faire le rapprochement entre le noms des androïdes « replicants » de *Blade Runner* et celui des clones¹, « fabricants », dans *Cloud Atlas*. Cette référence tend à renforcer, dans la lecture, les allusions au regard – car *Blade Runner* fait partie des classiques qui confirment la fascination de la science-fiction pour l'œil et ce qu'il recèle ou révèle². Dans *Vertigo* l'organe oculaire se faisait l'indication d'un vertige, éprouvé par le protagoniste mais aussi par le spectateur, lorsque nous commençons à comprendre la mascarade dont il a été victime. La question qui surgit alors, de l'adéquation entre regard et identité, et l'hésitation face au secret que l'œil, dans son silence, semble garder, ne sont pas nouvelles. Déjà présente dans la littérature et les arts visuels avant l'image mouvante, elle paraissent jouer un rôle central dans de nombreuses apparitions de ce motif visuel au cinéma, souvent marquées par une certaine anxiété, et en général associées à une réflexion sur le médium lui-même³. Pour la science-fiction comme genre, cependant, si l'œil est le lieu d'une interrogation ontologique, la légitimité de cette interrogation est remise en cause à mesure que les frontières de la biologie et de la technique s'érodent.

Le propos de *Blade Runner* semble assez représentatif à cet égard, qui met en scène des techniques de détection des « replicants » fondées sur des tests oculaires. L'identification immédiate de Rachel, qui ignore sa condition d'androïde et se livre sans méfiance au test, contribue à souligner la place de l'œil comme lieu de reconnaissance, selon une logique que l'on retrouve dans l'univers corporatiste et sa technologie visuelle : toute circulation d'un espace à l'autre implique de subir un fond d'œil. Le problème posé ici est bien ontologique, le regard se faisant indice d'humanité. Dans *Blade Runner* le test consiste à contrôler les réflexes empathiques de la pupille, non développés chez les androïdes, et l'idée d'une discrimination de l'espèce est

¹ Le terme de « replicant » renvoie bien au film – le roman de K. Dick parlait d'« androïdes » ou « andy », mais Ridley Scott désirait un terme nouveau, qui soit moins prédéterminé dans l'esprit du spectateur. Le terme est inspiré par le processus biologique de reproduction des cellules, ce qui l'associe d'autant plus aisément pour nous à l'ingénierie génétique dont sont issus les « fabricants » de *Cloud Atlas*.

² Parmi les films de science-fiction témoignant de l'intérêt du genre pour l'œil, outre *Blade Runner*, on compte notamment *Alphaville : une étrange aventure de Lemmy Caution*, de Jean-Luc Godard (1965), *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick (1968). Plus récemment, nombre de productions populaires confirment cette affinité caractéristique, et comportent au moins une scène ou un focalisés sur l'œil. On pense par exemple à *Strange Days* de Kathryn Bigelow (1995), *Vanilla Sky* de Cameron Crowe (2001), remake du film d'Alejandro Amenábar *Abre los Ojos* (1997), la série des *Cube*, de Vincenzo Natali (1997), *Donnie Darko* de Richard Kelly (2001), *Minority Report* de Steven Spielberg (2002), *Resident Evil* de Paul W. S. Anderson (2002), *Primer* de Shane Carruth (2004), *Sunshine* de Danny Boyle (2007), *Next* de Lee Tamahori (2007), *Splice* de Vincenzo Natali (2009), *Mr. Nobody* de Jaco Van Dormael (2009), *Looper* de Rian Johnson (2012) et *Under the Skin*, de Jonathan Glazer (2013).

³ On pense à la séquence d'*Un chien andalou* (1929) dans laquelle Luis Buñuel filmait un œil au moment où on le tranchait, ou aux multiples rapprochements que le montage suggérait entre œil et objectif cinématographiques, dans *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929).

soulignée par la focalisation sur un œil animal : la pupille d'une chouette produit un reflet rouge au lieu de se laisser pénétrer. Dans l'œuvre de Mitchell comme dans celle de Scott, cependant, l'exploration de l'œil tend à déconstruire cet usage de l'œil par une pensée classifiante. Les pratiques de séparation disciplinaire des espèces, et l'ontologie essentialiste qui les sous-tend, sont battues en brèche par la constatation que l'œil de l'autre, qu'il soit humain ou non, nous regarde et réclame de nous une forme d'empathie : Rachel et Sonmi font la rencontre d'êtres prêts à les traiter comme leur semblable. La science-fiction semble en cela appeler de ses vœux un ordre éthique et politique post-humain, dans lequel la différence observée dans l'œil ne sert plus à nous désolidariser d'autrui, à déclinier toute responsabilité vis-à-vis de l'autre, mais bien au contraire à former des liens d'appartenance réciproque¹. C'est en ce sens que l'on peut interpréter l'apparition soudaine de l'œil à l'écran, mouvement métaleptique par lequel le cinéma nous invite à reconnaître des films qui nous regardent.

Impropre dans son fonctionnement, l'alluvion semble ainsi réclamer de notre part une lecture impropre. Dans le jeu d'allusions qu'elle déploie, la fiction contemporaine ne s'adresse ainsi pas seulement à un lecteur, mais à un spectateur, chez qui le mot et l'image dialoguent toujours, et s'intervertissent parfois ; un lecteur qui ne perçoit pas selon des règles de spécialisation disciplinaire mais convoque tous les sens dans son appréhension de l'œuvre, et dont la mémoire potentiellement fautive superpose des images anciennes à celles qui se présentent à lui. Elle recherche, enfin, un lecteur-spectateur que *cela regarde* : qui se sache touché, affecté par ce qu'il lit ou contemple.

IV. B. 1. c. Un lecteur-spectateur affecté

Parmi les romans de notre corpus, *Clear* est peut-être celui qui interroge le plus explicitement la place du spectateur et son statut. De façon intéressante, cette figure est indissociable de celle du lecteur : il serait vain de tâcher de séparer, pour mieux les définir, les deux formes de réception visuelle. On a vu que toutes les conversations portant sur Blaine convoquent en général les lectures des participants, chacun tâchant d'offrir des éléments textuels

¹ Si dans de nombreux univers de science-fiction l'œil semble cristalliser une anxiété ontologique, il semble souvent que les œuvres elles-mêmes manifestent l'illégitimité de ce souci. Il ne s'agirait pas alors de différencier l'espèce humaine des créations génétiques ou technologiques qui se rapprochent d'elles, mais de permettre entre elles un échange visuel qui témoigne d'une empathie – quand bien même cette dernière prendrait une forme inattendue, difficile à reconnaître, post-humaine. C'est là une interprétation possible de *Solaris*, de Tarkovsky (Mosfilm, 1972). Il apparaît assez vite au public que la planète étudiée par les astronautes les regarde : leur envoyant des hallucinations tirées de leur propre inconscient, de leurs souvenirs, elle engage avec eux une sorte de dialogue. Se concevant cependant comme seuls observateurs, ils peinent à reconnaître qu'ils ont affaire à un interlocuteur, et continuent de s'interroger sur l'influence mystérieuse et inquiétante de cet objet céleste. Dans la dernière séquence du film, la réciprocité visuelle semble s'être étendue au public lui-même : la séquence initiale semble se relancer, mais un zoom arrière révèle que c'est *Solaris* elle-même qui a produit cette impression mimétique, et propose désormais un reflet du premier paysage aperçu à l'ouverture du film, entre lac et ajoncs.

et contextuels pour mieux cerner ou informer la réception de la performance. Adair, s'il est le spectateur par excellence, est aussi très ouvertement un spectateur « impropre » en ce sens, et très éloigné de toute forme d'« opticalité pure » : loin de se contenter de la pure présence de Blaine dans le ciel de Londres, et de se concentrer sur sa réaction face à la boîte en plexiglas, il nous entraîne systématiquement dans de longues digressions sur des lectures qui n'entretiennent pas nécessairement de lien avec le travail de Blaine. La découverte de la biographie du prestidigitateur, comme celles de *Si c'est un homme* ou de la nouvelle de Kafka (« Un artiste de la faim ») offrent autant de rapides détours par des textes qui nourrissent directement le propos sur *Above the Below*. Il est plus difficile de voir ce qui, pour Adair, associe la performance à *Shane*, si ce n'est que c'est là son roman fétiche. Enfin les derniers chapitres de *Clear* ouvrent une autre bibliographie, sélectionnée par Leyland à son départ à l'hôpital : ce sont là autant de lectures qui, si elles sont associées par nous au spectacle qui se poursuit à quelques centaines de mètres de là, présentent avec lui des éléments d'analogie beaucoup moins évidents.

Le dialogue qui s'établit entre les figures du spectateur et du lecteur ne marque pas seulement une forme d'impropriété au sens où il pointe la façon dont différents médias contribuent ensemble à forger l'expérience visuelle du sujet. De façon plus fondamentale, l'ouverture que permet le détour par la lecture, et l'effort d'interprétation qu'il implique, nous laissent entendre à quel point d'autres sens collaborent à ce travail de réception, qui ne consiste pas à s'approprier une impression visuelle simple, mais à construire une réaction sensible qui convoque tout le corps, même si le résultat risque d'en être moins propre. Ainsi Adair, interrogeant pour nous la démarche interprétative qui a conduit la narration depuis les premières pages, file une métaphore dans laquelle l'action de la mémoire et la collaboration des différentes modalités perceptives sont figurées :

I guess you could just say that I'm gradually building up some kind of basic, three-dimensional *jigsaw* inside my head, piece by tiny piece (as if David Blaine, the *rage* he's generated, the logistics of his actual 'stunt', are some kind of magnificently fractured, profoundly perplexing, antique ceramic *pot* ...

So will it hold together when I'm finally done? Will it be waterproof? Are all the arguments in place? Are my fingers clean? Is the glue strong enough?) (C, 112)

L'objet artistique n'est pas donné, présence pleine et évidente : pour le spectateur, il représente un effort de construction inscrit en quatre dimensions, un travail de recomposition dont on devine, aux nombreuses questions qu'il soulève, qu'il ne sera jamais tout à fait achevé. La solidité objective de l'œuvre visuelle laisse place à une image qui évoque l'entrelacs phénoménologique du voyant et du visible. Le motif du puzzle ne produit pas seulement une image morcelée, représentation plane qu'il s'agirait de refaire surgir : en allant chercher dans les profondeurs de

notre mémoire culturelle, Adair montre l'impact sur l'expérience de spectateur des troisième et quatrième dimensions. Le vase antique à reconstituer emblématise alors l'impropriété de notre rapport à l'œuvre. Voir et toucher fonctionnent ainsi de concert : l'expérience visuelle se nourrit de la matérialité tactile de notre présence au monde. Ce travail de collaboration, pourtant, ne nous fournit pas une impression plus complète de l'objet. Au contraire, elle semble nous inviter à composer, d'avance, avec l'imperfection de notre effort de réception : la liste de questions reste sans réponse, et il semble que l'exhaustivité (« all the arguments »), la cohésion (« hold together ») et l'imperméabilité (« waterproof ») de l'objet soient volontairement laissées en suspens. L'embarras que représentent les doigts couverts de colle, et dont la saleté (« are my fingers clean ») implique une solidarité nécessaire avec l'objet manipulé, dit enfin l'intrication réciproque, complexe, impropre et à certains égards malcommode, du sujet et de l'objet qui le regarde.

Le regard du spectateur est troublé, parce qu'il se porte sur un monde morcelé à reconstruire, un monde dont la fragmentation l'interroge (« perplexing »), mais aussi parce que ce questionnement visible le touche, qu'il l'affecte. Si l'art nous regarde, ainsi, c'est particulièrement dans la mesure où il fait d'une vision impropre l'occasion d'une ouverture à ce qui est autre : qu'il transforme un défaut du voir en « affect de vision », selon le glissement proposé par Winterson. Lors d'une conversation avec Adair, Jalisa avance que l'affect n'a pas sa place dans l'expérience artistique : « 'It's not a *question* of liking or disliking [...] This kind of Art is like a Stop sign. You can either put on your brakes or decide to run through it. You don't get *angry* with the sign itself, or *love* the sign. That'd be kinda inappropriate' » (C, 90). Comparant la performance à un panneau de circulation, la jeune femme tente d'en faire une forme visible objective, nette, un symbole visible libre de toute imbrication gênante avec le sujet, et les modalités sensorielles, émotives et imaginatives de son expérience. Ni la colère ni l'amour ne sont ainsi « appropriés » dans la réception de l'œuvre. Pourtant, comme le suggèrent la métaphore proposée par Adair, mais aussi toutes les réactions qu'il recense, Blaine se fait une spécialité de susciter des réactions ainsi inadéquates, impropres : le public qu'il convoque se livre à des débordements de colère ou à des démonstrations d'affection gênantes, ou tout du moins déplacées vis-à-vis d'un homme qu'il ne connaît pas. En associant la structure interpellative de l'expérience artistique au fonctionnement conventionnel des règles de circulation – l'œuvre nous arrête, ou elle ne nous arrête pas –, Jalisa s'efforce de penser l'esthétique à l'abri de l'affect. Mais outre que cette démarche suscite quelques doutes – l'ensemble de cette discussion a pour trame de fond sa dispute avec Solomon –, elle nous fait remarquer, au contraire, à quel point l'affect

intervient dans la perception de Blaine et de son travail. Instrument de désappropriation, l'affect est la réponse indisciplinée que l'interpellation artistique recherche : dans ses manifestations diverses, il est le signe d'un public conscient que l'œuvre le regarde.

Les spectateurs de Blaine *apportent* ainsi sur le lieu de la performance leurs mémoires fautives, de lecteurs et de spectateurs, d'amateurs de peinture et de cinéma. Le résultat, dont on a vu plus haut qu'il mélangeait des références à différentes formes artistiques, de la littérature aux arts vivants et au cinéma, et rassemblait de façon anarchique des objets culturels traditionnellement hiérarchisés sur une échelle de valeurs esthétiques, est marqué par la puissance d'une émotion qui porte, justement, tout le reste, et qui constitue l'essentiel de ce que le public a à offrir : « raw emotion (and this is *our* contribution). Love and hatred. Empathy and bile. Fury and benevolence [...] The stuff of *life*, no less. The stuff of art and cinema and fiction. The stuff of all great narrative – comedy, horror, farce, tragedy... » (C, 54). Si la performance sollicite la mémoire et la sensibilité artistique de ses spectateurs, ainsi que Jalisa elle-même le démontre en rapprochant le travail de Blaine de l'œuvre de Kafka, de Werner Herzog ou de Harmony Korine, c'est dans la mesure où elle sait éveiller des émotions auxquelles toute expérience esthétique se trouve improprement associée.

Dans le rapport à l'œuvre d'art, l'affect constitue un outil de désappropriation dans la mesure où il désigne une forme particulière de consommation. Compris comme une forme de digestion sans assimilation, il implique un rapprochement très intime, mais qui ne va pas jusqu'à l'appropriation totale d'une instance, ainsi réduite à un pur objet, par l'autre. Cette caractérisation de l'affect, et du rôle qu'il joue dans la réception, apparaît dans *Clear* à travers la comparaison proposée par Adair entre lecture et pratique du jeûne. Glosant le lien mis en valeur par Jalisa, entre le travail de Blaine et la nouvelle de Kafka, le narrateur explique :

When you cheat on a fast, it's no longer a fast. The act of fasting is predicated entirely – nay exclusively – on *not* eating. To eat on a fast would be like spending six months reading *War and Peace* (entirely for your own pleasure) but not actually digesting the words, just sitting, every evening, and holding the book, turning the pages, moving your eyes etc. but taking nothing in. (C, 124)

Pour pointer le fonctionnement impropre de la lecture, qui réintègre la vue dans une économie des sens dé-hiérarchisée, et associe l'expérience esthétique aux besoins les plus élémentaires du corps, Adair produit ici une comparaison qui deviendra par la suite le ressort essentiel de sa relation avec Leyland. Le rapprochement n'est pas un vain mot : suivant le raisonnement d'Adair, nous comprenons que la lecture ne peut être pur rapport de surface, pure expérience visuelle

d'exposition et d'exploration (« turning the pages, moving your eyes »), mais implique une forme d'incorporation (« taking in »). Pourtant le processus digestif dont il s'agit ici est paradoxal : la lecture est justement convoquée dans le cadre d'une analogie avec la pratique du jeûne. C'est donc ici une absorption paradoxale, sans assimilation, que décrit le narrateur, et l'établissement d'une relation qui, pour être viscérale et affective (« for your own pleasure »), ne permet en rien une appropriation de ce qui est lu. Pratique essentielle mais non nutritive, besoin d'un corps qu'elle ne saurait sauver de la mort, la lecture est une ascèse paradoxale, une source de plaisir jamais parfaitement satisfait – que nous verrons se manifester à nouveau, à travers une image similaire, lorsque Leyland goûte des aliments qu'il ne peut plus avaler¹.

Dans *Gut Symmetries* le diamant, motif récurrent, fait l'objet d'un tel processus : il est avalé par Uta, mais pas digéré. Nourrissant la lecture, et finissant chevillé au corps de Stella, et à notre imaginaire visuel pour l'ensemble du roman, le diamant ne saurait être entièrement assimilé – par sa récurrence même, il manifeste le caractère visuellement imprévisible du prisme, qui disperse la lumière dans toutes les directions. Au moment même où il va trouver sa place au bas de la colonne du nouveau-né, il est impression visuelle impossible à synthétiser, multiplicité d'éclats perçue par un œil trouble, immature encore. Ce détour par un regard dont Stella nous rappelle le défaut, ou peut-être l'excès d'affect (« defect of vision [...] affect of vision? », *GS*, 81), suggère que le rapport aux images de la fiction, et de l'art en général, est constamment traversé par une interrogation portant sur l'œil : « Perhaps art is an eye problem » (*GS*, 81). À la faveur d'un glissement homophonique, cette interrogation du regard engage une mise en question du sujet lui-même : à ce moment primitif de l'ontogénèse en effet, le défaut oculaire (« eye problem ») se fait l'écho d'un questionnement plus vaste, que nous entendons se poser sous la forme « I problem ». Face aux motifs visuels, ces objets discrets dont la narration produit des variations infinies, qui font retour sans jamais parfaitement s'intégrer au récit et refusent de se laisser assimiler ou comprendre tout à fait, nous sommes bien lecteurs affectés, porteurs d'un défaut de vision qui interroge à la fois le sujet et ce qui le regarde, « eye/I problem ». C'est par exemple le cas lorsque le diamant, associé à l'étoile qu'est Stella, en vient à emblématiser la fragilité du nouveau-né :

¹ Une tension apparaît ici, entre le contexte qu'offrent dans *Clear* le jeûne de Blaine et la maladie de Leyland, et la tonalité comique qui caractérisait cette réflexion sans doute inspirée de Woody Allen. Dans la citation attribuée au réalisateur dans une lettre au *New York Times*, à propos des méthodes de lecture rapide, *Guerre et Paix* était également le roman convoqué pour emblématiser une lecture *a priori* longue et ardue : « I took a speed reading course where you run your finger down the middle of the page and was able to read *War and Peace* in twenty minutes. It's about Russia ». Woody Allen, propos rapportés par Phyllis Mindell dans une lettre au *New York Times*, le 3 septembre 1995, <http://www.nytimes.com/1995/09/03/opinion/l-war-and-peace-in-20-minutes-if-you-care-what-it-says-read-449395.html> (consulté le 15 mai 2016).

On the night I was born the sky was punched with stars. Diamonds deep in the earth's crust. Diamonds deep in the stellar wall. As above, so below. Uniting carbon mediated in my gem-stole body. When a baby is born, its anterior fontanelle, at the back of the skull and diamond-shaped, is the last of the sutures to close. Resisting ossification, it is an eloquent wound. What has been, what will be, star-dust that we are. Uniquely the carrier of history, this vulnerable human cell, cosmos-hurled. (*GS*, 187).

Le détour par la forme géométrique, synonyme du diamant en anglais, transfigure la cristallisation carbonique la plus dure qui soit en ouverture vulnérable, blessure : le diamant est losange, et le losange fontanelle. Sous cette forme le motif conjugue la plus grande résistance et la plus poignante faiblesse. Signe de l'immaturité du bébé à la naissance, il a « résisté » à l'ossification. Dans la blessure qu'il manifeste, point de vulnérabilité obscène¹ et lieu de correspondances par excellence, qui ouvre le crâne au ciel et nous rappelle que nous sommes poussière d'étoiles, on peut aussi voir se dessiner le troisième œil de la sagesse bouddhique² : un œil impropre, qui parle (« eloquent »), et qui dans sa visiblité paradoxale relie le sujet à l'univers sur le mode de la déprise.

IV. B. 1. d. Retours sans clôture : tourbillons, spirales et trous dans le temps

Prêtant attention aux images que le récit érige en motifs, répondant à leur impropriété synesthésique, nous accueillons leur réapparition sans pour autant espérer que le sens, à la faveur de ce retour, se referme en boucle et fasse système. Sollicitant un regard non systématisant, et un investissement d'affect qui est « défaut » de vision, les motifs qui circulent à travers notre corpus signalent notre propre incomplétude, notre imperfection visible ; ils renvoient à cette ouverture du corps prématuré, qui est œil et blessure à la fois. Par leur retour impossible à parfaitement comprendre et expliquer, ils incarnent notre incapacité à cerner l'image, à la fixer une bonne fois pour toutes. Il importe ici de souligner le caractère visuellement paradoxal de certains de ces motifs, qui, parce qu'ils ne produisent pas de structure de sens rationalisable, et n'accumulent pas de preuves sensibles à organiser en un récit, finissent par faire « trou » dans la lecture. Cela peut être le cas lorsque ces motifs pointent une altérité qui nous regarde, comme on l'a vu plus haut avec des allusions qui associent yeux et tourbillons, entre l'écran de cinéma et la page de roman. D'autres motifs font « trou » en ce qu'ils en appellent à un usage du regard qui ne résout pas le

¹ Dans *L'Histoire de l'œil* (1928), Georges Bataille s'employait à déconstruire la supériorité supposée du voir sur les autres sens, en associant notamment la forme globulaire de l'œil à celle des gonades masculines. Le devenir-obscène de l'œil passait aussi par l'ouverture au sommet du crâne d'un « œil pinéal », troisième œil par lequel le sujet communiquait avec le ciel.

² On peut rappeler ici les liens qui associent, dans une pensée bouddhiste chère à Winterson et dont l'influence est partout sensible dans *Gut Symmetries*, les deux chakras désignant le haut de la tête (Sahasrara) et le troisième œil (Ajna).

visible en un ensemble de phénomènes observables et explicables, mais qui se laisse affecter par l'autre. C'est là un aspect particulièrement frappant pour des images qui, comme les yeux que nous avons évoqués plus haut, présentent eux-mêmes une forme de circularité : au lieu d'évoquer la complétude d'une forme géométrique parfaite et bouclée, le cercle se fait creux ou trou, image négative.

Ces motifs sont particulièrement présents dans *Gut Symmetries*, où le lien intergénérationnel entre les deux histoires d'amour, entre Stella et Alice et entre Uta et David, s'établit par recoupement et réapparition d'un tissu imprimé à pois. Les personnages de parents appartiennent, pour la majeure partie du récit, à deux lignes narratives différentes, qui semblent s'être rencontrées avec la première entrevue des deux protagonistes. Pourtant des éléments visuels suggèrent, de loin en loin, un lien entre eux. Dans un passage où Stella décrit l'univers de son enfance, Uta apparaît : « Mama in her dress of red polka dots » (*GS*, 78). Evoquant sa fascination enfantine pour la collection de mouchoirs de son père, Alice juxtapose les qualificatifs « silk » et « spotted » (*GS*, 21). Plus tard, lorsqu'elle se rend à l'Hôtel Algonquin pour rencontrer Stella pour la première fois, elle se souvient d'être descendue au même endroit avec son père. Elle évoque à ce sujet un détail qu'elle ne mentionne que distraitemment, et qui pourrait nous échapper, car comme elle nous sommes tendus vers ce moment crucial de la rencontre : « He had booked his old room and even packed a tie he used to wear in those days. Red silk with little white polka dots, he never would say who had given it to him » (*GS*, 107). Le lien amoureux entre les deux personnages ne sera explicité que quarante pages plus loin, dans un passage où David se souvient de la secrétaire dont il fut amoureux à New York, et où le prénom d'Uta apparaît, directement associé à la cravate à pois : « His secretary, Uta [...] After he had left New York she had sent him a tie. Silk. Red with white spots. It had worn through with wearing it, he had worn it for so many years. He kept it though, in the drawer with his handkerchiefs. A piece of time worn through » (*GS*, 150).

Ainsi, bien avant qu'il ne soit intégré à la narration, le lien qui unit autrefois les personnages fait retour sous la forme d'un motif circulaire et répété, dont il semble qu'on nous offre une version positive et négative : sur la robe d'Uta les pois sont rouges, alors que la cravate les présente blancs sur fond rouge. Le jeu de réapparitions, qui finit par manifester le retour de l'histoire d'amour, ne pointe pas une économie de correspondances positives, que l'on pourrait précisément situer. La mémoire, alors même qu'elle se met à fonctionner, a creusé un trou dans le temps : la cravate, le souvenir lui-même est usé au point de disparaître presque : « A piece of time worn through ». Ce trou dans le tissu du temps offre un corollaire à d'autres images récurrentes

dans le récit. Comme la cravate effacée par l'usure du temps, ces motifs semblent paradoxalement faire de la mémoire une quantité négative : ouvrant des trous dans le récit, ils deviennent des lieux d'où le texte nous regarde, au lieu de le refermer sur lui-même comme pourrait le suggérer leur forme circulaire. Ainsi cette matérialisation d'une temporalité usée, percée, évoque les tourbillons creusés dans la rivière du temps. Elle fonctionne également de concert avec la référence à *l'Or du Rhin*, qui dans le récit d'Alice à propos de son père combine la fluidité du cours d'eau et la forme de l'anneau. Elle s'impose enfin lorsque Stella, perdue dans les souvenirs que présente la vue de sa fenêtre, s'imaginer face à un trou de vers – ces couloirs théoriques qui, court-circuitant les règles topologiques généralement observées dans l'univers, relieraient des points infiniment éloignés de l'espace-temps¹ (GS, 122). Connectant des univers de récit apparemment séparés dans le temps et dans l'espace, les motifs semblent nous faire tomber de l'un à l'autre, sans crier gare. Du trou de vers au terrier de lapin dans lequel s'engouffra une autre Alice, la différence semble tenir à un cheveu : dans un cas comme dans l'autre, il est possible que nous soyons simplement amenés par le récit à suspendre notre jugement, et à nous laisser choir. La protagoniste précise ainsi : « I was going to say that wormholes are only a theoretical possibility. But Stella wasn't listening to me » (GS, 122). Derrière « wormhole », il est possible que notre mémoire voie se profiler, en filigrane, « rabbit-hole ». Le lien ne pourrait qu'exister en théorie, mais nous venons d'en être prévenu : le trou une fois apparu, il est difficile de ne pas y tomber.

Le motif produit ainsi, dans l'expérience de lecture, cet effet de raccourci entre deux lieux de l'univers. Il produit dans son retour un passage qui troue l'espace-temps, et nous fait « tomber » d'un récit ou d'un roman dans l'autre. Il établit en ce sens des liens dont la forme échappe à la seule logique véritablement concevable pour nous. Dans le rappel qui se signale sous nos yeux, nous sommes ramenés à un autre moment de notre histoire de lecteur ou spectateur – mais si le mouvement est aussi irrépressible, aussi peu contrôlé qu'une chute, comment être sûrs que ces puits ou trous de vers que notre mémoire ouvrent dans le temps ne soient pas un obstacle à notre expérience de lecture ?

Il semble que le caractère visuellement problématique ou paradoxal de ce qui fait retour dans la lecture nous mette en danger de déraiser. Ainsi lorsque la mémoire investit ce que nous

¹ Les trous de vers constituent un des modèles hypothétiques avancés pour décrire la structure interne d'un trou noir : par l'incroyable concentration de matière qu'ils constituent, les trous noirs déformeraient la topographie de l'Univers, et la replieraient sur elle-même. Ils fonctionneraient ainsi comme des tunnels rapprochant des points très éloignés de l'Univers, des raccourcis d'espace-temps. À ce sujet voir Luminet, *Bonnes nouvelles des étoiles*, op. cit., p. 192 sq.

voyons et lisons, des glissements se profilent entre allusion et alluvion, mais aussi – comme le laisse entendre l’alluvion, image fertile et impropre – entre allusion et illusion. Deux personnages, dans notre corpus, incarnent particulièrement cette possibilité et ce risque, deux David praticiens de l’illusion : le père d’Alluvia chez Winterson, et le prestidigitateur chez Barker. Dans *Gut Symmetries* David est magicien amateur ; son goût pour l’art de l’illusion établit un espace de jeu, où se rencontrent les interrogations théoriques de sa fille sur la réalité physique qui nous entoure et les références du roman à l’univers de Carroll. Ainsi l’un de ses tours favoris consiste à faire transparaître un instant, derrière la table familiale, la folie du thé chez le chapelier toqué : « He terrorised my mother by insisting on whipping the tablecloth off the table when it had been set for dinner. As children we adored such Mephistophelean disregard for order, the scandalised cups and plates flung against gravity into a Madhatter’s party » (*GS*, 158-9). Pour Alice, qui repense à cette passion de David lors de son enterrement, ce souvenir du père disparu contribue à remettre en question la frontière stable censée séparer matière et mémoire, visible et possible, rationalité scientifique et fantaisie fictionnelle : « Perhaps he was right. [...] There is no basic building block, no firme stable principle on which to pile the rest. The cups and saucers are in the air, the cloth levitating under them, the table itself is notional, we would feel uncomfortable eating our dinner without it, in fact it is a vibration as unsolid as ourselves » (*GS*, 161).

Deuxième membre de ce diptyque chargé de nous mettre en garde contre la proximité entre allusion et illusion, David Blaine constitue dans *Clear* une catalyse intertextuelle et intermédiaire. L’une des références vers lesquelles il nous oriente est particulièrement frappante en ce qu’elle établit entre lui et un autre illusionniste un lien qui se manifeste dans leurs yeux. Plongé dans la biographie de Blaine, le narrateur y découvre deux photos. La première est un portrait de son père spirituel, Houdini. Dès l’abord, le regard du prestidigitateur est mentionné pour son pouvoir de fascination – et il nous est précisé que Blaine s’est fait tatouer les yeux d’Houdini sur le bras (*C*, 226). Examinant la deuxième photographie, Adair y décrit un Blaine de trois ans, posant en compagnie de sa mère. À quelques pages d’intervalle, les deux images introduisent pour le narrateur une coïncidence troublante : « Blaine has the *exact* same eyes as Houdini on the rooftop. *Fact*. Even then, aged *three* (I flip back and forth. *Yup.*) » (*C*, 227). La lecture, lorsqu’elle se fait reconnaissance, est bien une pratique impropre qui nous place sous le regard du livre : tournant les pages dans tous les sens, mêlant le geste à la lecture, lisant et interprétant des photographies au milieu d’un texte, Adair en fait l’un de ces tableaux dont le regard semble suivre le spectateur. Troubles de la vision, l’allusion et l’illusion semblent

entretenir des liens nécessaires, comme si le regard indiscipliné courait toujours le risque de nous induire en erreur, et de reconnaître ce qui n'est pas là.

Face à ce danger d'une lecture improprement conduite, investie d'affect, partie en quête de reconnaissances qui ne sont peut-être que glissements incontrôlés, il semble qu'une autre figure de lecteur nous offre quelques éléments de réponse. On se souvient de l'agacement formulé par Frobisher à l'irruption brutale du journal de Ewing : « To my great annoyance, the pages cease, mid-sentence, some forty pages later, where the binding is worn through. [...] A half-read book is a half-finished love-affair » (CA, 65). L'investissement affectif qu'impliquent la métaphore amoureuse et l'irritation d'avoir été frustré, convoquent bien, en lien avec les réflexions formulées par Frobisher, une figure que nous avons identifiée comme lecteur impropre. Le jeune compositeur multiplie les raccourcis et rapprochements sauvages, simplifie à sa guise, et investit enfin toute son histoire personnelle de lecteur dans la découverte de ce texte. Il faut rapprocher cette attitude de celle qu'il adopte à la lecture d'*Ainsi parlait Zarathoustra* : « After ten pages I felt Nietzsche was reading me, not I him » (CA, 61), indique-t-il, avant de préciser que ce sentiment l'a conduit à interrompre sa lecture. Si le choix de poser le livre ne sera pas nécessairement le nôtre, il semble intéressant de voir que Frobisher, lecteur « impropre » qui entretient volontiers des relations tumultueuses avec les textes qui lui tombent sous la main, est aussi un lecteur qui se sait vu par le livre, et qui reconnaît quand c'est lui-même qui est lu. Ainsi la figure du lecteur prêt à dire « cela me regarde », affectivement engagé vis-à-vis du texte et qui décide de poursuivre ou non sa lecture en conséquence, nous invite à penser une pragmatique de la lecture, dans laquelle notre responsabilité est d'assumer la moitié d'une conversation, d'un échange visuel et verbal avec le texte. L'insolence de Frobisher, et son impulsivité quant il s'agit de fermer le livre, nous l'indiquent : dans la perspective qu'ouvre une pragmatique de la lecture, l'impropriété peut se faire impertinence. De l'allusion, possible illusion, à la conversation ouverte par le dispositif de la page, nous sommes invités à nous placer en regard du texte, à ouvrir un dialogue avec lui – avec tous les problèmes de communication, de confusion et de possible non-reconnaissance que cela implique.

IV. B. 2. Pragmatique de la lecture : théâtralités du texte et performance du lecteur

Si le rapport de Frobisher à la matérialité visuelle du texte fait de lui un lecteur impropre, son rapport affectif à ce qu'il lit et sa réticence à l'idée d'être lu ne sont rien comparées à l'impertinence et à la confusion systématiques qui semblent caractériser les efforts de lecture d'Adair dans *Clear*. Peut-être est-ce le statut de spectateur que lui impose la présence constante

de Blaine ? Parmi les lecteurs qui peuplent notre corpus, peu de personnages nous invitent, autant que le fait Adair, à entretenir avec ce que nous lisons un rapport visuel impropre et indiscipliné – un rapport qui mêle les impressions sensibles, qui ne se préoccupe pas des frontières entre genres ou médias, et selon lequel la lecture est permise par le fait que le livre nous regarde. *Clear* s’ouvre et se ferme sur des impressions de lecture où cette dramatisation impropre du rapport au texte apparaît pleinement. Obnubilé par *Shane*, Adair caractérise le style de Shaefer par des métaphores visuelles qu’il s’emploie à nous faire partager, non sans une certaine ironie : difficile d’observer ce qui est par définition parfaitement blanc (« immaculate styling, eh? », *C*, 3), ou tout simplement absent (« Observe the total lack of punctuation », *C*, 345). Il glose le roman par des outils qui sont plus proches de la bande dessinée – par exemple lorsqu’il offre, en contrepoint aux derniers mots « ‘And he was Shane’ », cette réaction onomatopéique : « *Boinggg!* [blanc typographique] I mean *Ka-fucking-Pow* or what? » (*C*, 5) et dramatise autant qu’il peut sa lecture du texte en multipliant les indications visuelles et auditives, dont l’énergie s’inscrit dans la typographie du texte, entre blancs, retours à la marge et italiques. La dimension théâtrale de son intérêt pour le roman apparaît dans la dramatisation imaginaire de son admiration pour l’auteur, qu’il invite à saluer son public. On remarquera l’insolence qu’il démontre alors vis-à-vis de Shaefer, dont il note avec condescendance l’âge et la fragilité, mais aussi vis-à-vis de nous – sa description se réduit à des interjections plus ou moins sans contenu, et substitue ainsi au portrait de l’auteur le spectacle typographique de sa propre réaction, entre italiques, interrogatives et exclamatives :

Shaefer?
Stand up and take a bow!
Shaefer... ?
Wow. He’s certainly getting *on* a little now, isn’t he?
And ... *uh...* he’s kind of wobbly on his ...
Whoops!
Can he...? [...]
Hup!
Wowsa.
Phew!
Steady. *Steady...*
Aw.
Just *look at the old dog – look at him!* – lapping it all up. (*C*, 4)

Cependant la marque essentielle d’indiscipline, qui finit par caractériser Adair comme lecteur impertinent, réside dans son entêtement à citer les textes dont il parle, de préférence de façon fautive. L’évocation de *Shane* s’organise ainsi, dès la première mention qu’il en fait autour d’un commentaire filé fondé sur une citation bancal. Si Adair prenait alors le soin de nous mettre en garde, il s’employait essentiellement à justifier sa pratique de lecture, et s’embarquait sans

complexe dans l'exégèse de phrases dont il était en fait, au moins, en partie l'auteur :

... this is entirely from memory, so bear with me) ...

'He rode into our Valley in the summer of '89. I was just a kid back then, barely as tall as our perimeter fence...'

Yes. So that's a really (*Ouch*, no... I mean a *really*) rough approximation of the original (I can't find my copy. And don't sue me, Jack, if you're still alive and misquotation is the one thing that keeps you up at night [...]) (C, 2)

Tout à la fin du roman, revenant au roman de Shaefer dans une coda, le narrateur confirme le caractère erroné de la citation : « I got the words wrong. No kidding. The opening words » (C, 345). La narration ayant commencé avec l'incipit de *Shane*, c'est ici l'ouverture du roman, aussi bien que celle du roman de Shaefer, qui est remise en cause. Dans ce mauvais traitement du texte, cité de travers, c'est à nouveau un enjeu linguistique qui se dessine, entre la matérialité de l'écrit et son passage par une transcription orale. L'inscription de la parole et du souffle dans des structures de visualité – de la page à la mémoire du texte –, favorise son itérabilité¹ et la met en scène, entre reconnaissance et méconnaissance : cités par Adair, les phrases sont déformées. Ce travail de défiguration insiste sur la forme visible du texte. Ainsi la dramatisation typographique de la citation, isolée par des retours à la ligne et signalée par le couple redondant des guillemets et des italiques, met en valeur le ratage, l'égarement d'une mémoire approximative. Au moment où le lecteur est interpellé, amené à se reconnaître dans la figure d'un narrateur qui lit, la reconnaissance dérape. Le caractère impropre de l'itérabilité, outil d'indiscipline visuelle, apparaît en creux dans l'association de la citation et du copyright. La copie est régie par les lois du marché, et la citation fautive (« misquotation ») n'est un véritable enjeu que dans la mesure où elle remet en cause les droits exclusifs de l'auteur sur ce qu'il a produit. Citant à tort et à travers, Adair se fait agent d'impropriété intellectuelle : dans son discours les mots des autres sont déformés. Même lorsqu'elles sont prises sous la dictée, les citations sont soufflées, irrespectueuses des lois de propriété censées les gouverner, comme lorsqu'il vole cette phrase de l'« Artiste de la faim » : « this makes him – I'm gonna steal a sentence, but I'll do it in a whisper, *"The sole completely satisfied spectator of his own fast"* » (C, 125).

Avec ce voleur de mots, lecteur imparfait, inattentif, et surtout peu rigoureux dans son

¹ Le signe, en tant qu'il apparaît comme inscrit dans un contexte, se définit par son caractère itérable – ainsi tout énoncé est à la fois marqué par sa propre citationnalité et irréductiblement singulier au moment où il est produit. En cela l'itérabilité a partie liée avec la critique par Derrida de la notion de langue, à laquelle il reproche son caractère désincarné et idéaliste, et avec la réflexion du philosophe sur l'inscription du médium verbal. Elle fonctionne en lien avec la différance, outil de pensée qui déconstruit également la primauté supposée de l'oral dans la théorie linguistique. L'itérabilité joue enfin un rôle central dans l'intérêt que Derrida manifeste pour la théorie des actes de langage. Voir, à ce sujet, Jacques Derrida, *Limited Inc.* (Paris, Galilée, 1990). L'ouvrage reprend et inscrit dans le contexte d'une discussion sur la théorie du langage un essai consacré à Austin, et d'abord publié à la fin de *Marges (op. cit.)* : « Signature, événement, contexte ».

travail de citation, on est loin d'une figure encyclopédique¹ dont la mémoire mettrait à notre disposition toute une histoire de la littérature. Pour nous autres, que cette mise en scène de la lecture comme pratique semble inviter à revenir sur notre propre posture face au texte, l'indiscipline d'Adair peut présenter un reflet embarrassant : faut-il nous reconnaître dans la désinvolture et l'insolence du personnage ? L'impropriété jette un trouble dans ce qu'Althusser appelle le « petit théâtre théorique » de l'interpellation. Dans la scène que décrit le philosophe, le passant est interpellé en sujet par la voix policière qui le hèle et l'amène à se retourner. La reconnaissance se présente sous les auspices d'une évidence implacable : « l'individu interpellé se retourne. Par cette simple conversion physique de 180 degrés, il devient *sujet*. Pourquoi ? Parce qu'il a reconnu que l'interpellation s'adressait “bien” à lui, et que “c'était *bien lui* qui était interpellé” (et pas un autre) »². La double confirmation qu'offre l'adverbe « bien », encore renforcée par les guillemets, les italiques, et complétée par la précision entre parenthèses : l'identité est manifeste, et ne laisse aucune place pour la moindre confusion. Cependant l'espace que nous voyons s'ouvrir ici, entre le texte et le lecteur qu'il regarde et interpelle, entre des originaux et des lecteurs qui les convoquent de travers, est justement un espace où ce doute trouve sa place.

Il faudrait peut-être alors revenir peut-être sur l'analyse d'Althusser, et examiner la façon dont la parenthèse finale, dans son insistance emphatique pour souligner ce qui vient d'être dit, en vient à jouer un rôle presque antiphrastique : la redondance éveille la méfiance, et introduit un trouble, marginal mais bien présent, dans le sentiment de reconnaissance. Le ton de la phrase qui cherche à exclure toute confusion (c'était bien lui, et pas un autre) se voudrait ainsi d'autant plus catégorique que demeure toujours présente à nos esprits la possibilité d'un ratage, d'une erreur dans l'adresse, ou dans la reconnaissance. Nous touchons ainsi au concept de reconnaissance dans ce qu'il implique au-delà de l'évidence, ou malgré elle : lorsque nous croyons reconnaître quelque chose qui n'est pas là, où que nous nous trompons sur ce qui est soumis à notre reconnaissance. C'est dans cet écart possible que la caractérisation de la scène comme « théâtre » prend tout son sens : ces malentendus et ratages sont justement ce qu'un théâtre permet, par opposition à un modèle théorique fixé par un modèle parfait et reproductible à l'infini. De fait, le trouble qui émerge ici dans notre rapport au personnage-lecteur tient justement, on l'a vu, à

¹ Pour une réflexion sur le « lecteur modèle », la place qu'il occupe dans la pragmatique du texte, et les degrés de contrôle que l'écriture peut rechercher en fonction de son encyclopédie individuelle, voir Umberto Eco, *Lector in Fabula* (Paris, Grasset, 1985). Dans cette réflexion aussi, la coopération textuelle est associée aux blancs du texte, à ses interstices. Si Eco tient bien compte des disjonctions entre les compétences du lecteur et les structures d'appel du texte, la notion de lecteur « modèle » semble cependant conserver un degré de normativité qui n'intervient pas dans notre réflexion.

² Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *op. cit.*, p. 113-14.

l'émergence d'un ordre théâtral du texte et de notre rapport à lui. Par son dispositif, le théâtre convoque à la fois reconnaissance et altérité : la répétition elle-même, malgré son nom, ne consiste jamais en un simple retour à l'identique, et l'objet théâtral lui-même se constitue dans le décalage entre une scénographie textuelle et celle de la performance. La reconnaissance trouve sa place dans un décalage, un espace de jeu entre texte et interprétation, entre acteurs et public, plutôt que dans leur identification ; et la même interrogation pragmatique sur l'inscription matérielle de la langue dans des actes de langage est à nouveau soulevée dans les mots soufflés, maquillés, indirectement adressés du théâtre. L'intérêt soutenu d'Althusser pour le théâtre est au reste soulevé par des analyses qui, à la suite de Butler ou de Lecercle, pointent l'affinité de sa théorie de l'interpellation et de la pragmatique¹, et voient dans cette interprétation linguistique l'ouverture de possibles résistances à l'assujettissement disciplinaire promis par l'interpellation. La « scénographie » du processus interpellatif, la « répétition » des mêmes scènes et rituels, le « jeu » de l'échange pragmatique, qui nous laisse voir comment l'interpellation peut être renversée, détournée, sont autant de notions qui nous renvoient au théâtre : tout se passe comme si un lien s'établissait, entre interpellation et performativité d'un sens produit dans et par l'interaction, à travers la notion de performance².

Cette convergence entre la théâtralité de l'échange linguistique et son ouverture pragmatique semble offrir un outil de lecture utile, dans son impropriété, pour comprendre l'affrontement que *Gut Symmetries* met en scène entre Jove et Stella, le docteur et l'auteure. Extrait du chapitre « Page of Cups », le passage s'inscrit dans un contexte tendu : Jove s'est aperçu de l'infidélité de Stella, et n'entend pas laisser sa femme et sa maîtresse lui échapper d'un coup. Isolé de la narration, le dialogue crée une parenthèse théâtrale dans le texte : les répliques,

¹ L'essai d'Althusser sur les appareils idéologiques d'État ne fait pas explicitement mention de performativité linguistique, et semble plus insister sur l'économie visuelle des scènes théoriques qu'il décrit, de la sommation policière à l'analyse du reflet imposé entre figure divine et sujet chrétien dans le processus du baptême. Nous avons cependant mentionné un certain nombre de lectures qui pointent l'affinité particulière de son travail avec la pragmatique linguistique, et l'étude de la performativité. Considérant le sens comme un effet produit par la langue, plutôt que comme un aspect du signe linguistique, la pragmatique nous renseigne sur des pratiques interpellatives qui, elles aussi, reposent sur l'efficacité performative de la langue, et sa capacité à produire et reproduire, perpétuer notre monde et les relations de pouvoir qui le traversent. Voir Butler, « Consciousness makes subjects of us all : Althusser's Subjection », 4ème chapitre *The Psychic Life of Power*, *op. cit.*, et *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, *op. cit.*, ainsi que Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, *op. cit.*

² Parmi des analyses plus récentes de l'essai sur les appareils idéologiques d'État, certaines pointent l'intérêt soutenu d'Althusser pour le théâtre. Rapprochant sa théorie de l'idéologie d'essais consacrés au théâtre contemporain, ou à la prégnance du théâtre dans l'exercice du pouvoir politique, ils suggèrent que l'intimité logique entre interpellation et performativité trouve à se déployer dans l'univers de la performance. Voir Étienne Balibar, « Dramaturgy and the Critique of Ideology », in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 26, n° 3, 2015, p. 1–22, et Judith Butler, « Theatrical Machines », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 26, n° 3, 2015, p. 23–42. Pour nous la dimension dramaturgique de l'interpellation soutient l'idée d'une collaboration du verbal et du visuel dans la pragmatique, puisque l'objet théâtral, en tant que performance, est conçu pour l'oreille et pour l'œil.

espacées, et centrées sur la page, sont précédées d'indications minimales permettant de les attribuer – « HE: » et « SHE: ». Le théâtre se fait ici lieu de l'écart, entre les deux personnages, mais aussi entre l'aspect typographique du reste du roman et ce qui se présente ici. L'échange polémique est rapporté par Alice qui, à la fois metteuse en scène et spectatrice, le présente comme une situation linguistique particulière, un moment de suspension dans leur quotidien, mais aussi comme une occurrence régulière, répétée. Détaché de toute syntaxe, le dialogue trouve sa valeur dramatique dans notre regard de lecteur : notre appréhension visuelle du passage nous met dans la position d'Alice. Elle produit la structure de double énonciation théâtrale, et souligne la tension qui relie et divise les deux personnages :

(Pause here for their monthly word-game. Jove to accuse, Stella to counter in her own defence.)

HE: Braggart.

SHE: Story-teller.

HE: Liar.

SHE: Inventor.

HE: fantasist.

SHE: Fictioneer.

HE: Madwoman.

SHE: Poet. [...]

HE: Faker.

SHE: Illusionist.

HE: Printer's devil.

SHE: Genii.

HE: Schizophrenic.

SHE: Genius.

HE: Fork-tongued.

SHE: Mercuric.

HE: Gobbledegooker.

SHE: Runic.

HE: Legerdemain.

SHE: Linguistical. (*GS*, 133-4)

La didascalie initiale nous l'indique : le jeu verbal fonctionne sur le mode de l'interpellation-contre-interpellation, et produit une colonne d'insultes systématiquement réinterprétées et déformées par celle à laquelle elles sont adressées (« Jove to accuse, and Stella to counter in her own defence »). L'alternance stichomythique des répliques laisse entrevoir ainsi avant tout un

écart linguistique : entre les adversaires lancés dans leur joute oratoire, mais aussi entre différentes façons de présenter et de concevoir le texte, différentes façons de concevoir la langue, son ambiguïté et son rapport à l'écriture. L'indignation de Jove, comme la défense de Stella, relèvent bien à la fois de l'interpellation et d'une interrogation linguistique de la langue et de sa matérialité : tous les reproches formulés contre la protagoniste, et toutes ses réponses, cernent l'usage qu'elle fait de la langue en tant qu'écrivain. Jove assimile toute la créativité linguistique de sa femme à une forme de mensonge. Il insiste dans ce contexte sur la concrétude de son travail, qui consiste à manipuler les mots. Le « printer's devil » nous renvoie ainsi au monde de l'édition, et à la petite main d'éditeur – qui doit son association maléfique à l'encre noire donc elle se voit couverte. Le terme présente plusieurs sens possibles, et évoque notamment un malin génie qui intervertirait les lettres sur les tables d'édition – ce à quoi Stella s'applique, précisément, dans son travail de contre-interpellation. L'accusation est reprise et subvertie dans « genii », dont la finale en i redoublé invite « schizophrenic », à quoi répond « genius ». Un glissement est introduit entre la forme plurielle en « -ii », qui remplace souvent le singulier pour désigner l'esprit des lieux¹, et la forme singulière « genius », qui nous oriente vers une autre compréhension du terme : « genie » est aujourd'hui plus généralement utilisé pour corollaire de « genii ». « Genius », en revanche, répond à l'accusation de schizophrénie, et joue sur l'idée romantique de la folie de l'artiste comme creuset de son originalité. C'est la figure de la singularité elle-même qui produit ce singulier irrégulier, et le reproche de Jove, « fork-tongued », pointe cette façon de jouer sur les mots, d'utiliser deux sens différents, et habituellement pris en charge par deux termes distincts, de « genius ».

Là où Jove accuse de folie, de mensonge, d'incohérence et de duplicité, Stella répond en pensant la malice, l'invention, le mystère, l'humour, le chiffre, l'inspiration. L'absence d'unité est pointée, d'un côté, comme un défaut linguistique et moral fondamental – si un mot a deux sens, c'est pour tromper –, de l'autre comme une ambivalence linguistique à célébrer. Cette opposition culmine dans le couple « HE: Legerdemain. / SHE: Linguistical » (GS, 133-4). « Legerdemain » accuse Stella d'illusionnisme. Le caractère péjoratif du terme, qui désigne un tour de passe-passe, se dit dans l'usage par Jove d'un mot emprunté au français : le détour manifeste, en creux, la duplicité de sa femme. Mais cette dernière répond par « linguistical ». En cela elle attribue au fonctionnement même de la langue les dérapages et décalages de sens, mais aussi l'ouverture que ces dérapages impliquent, et l'occasion qu'ils nous offrent de répondre, de renvoyer son regard à l'autre. L'écart, dans cette perspective, n'est pas mensonge, défaut, mais permet de penser l'usage

¹ Voir « Genius » : « A demon or spiritual being in general. Now chiefly in pl. *genii* (the sing. being usually replaced by *genie* », www.oed.com, consulté le 7 juin 2016.

de la langue à travers l'espace qui s'ouvre nécessairement, en situation de discours, entre deux interlocuteurs. Il permet d'envisager un face à face visuel et verbal dans lequel les ratages sont toujours possibles. La « linguistique » dont Stella parle ici est donc une pragmatique. Elle ne pense pas à partir d'un impératif communicationnel idéal auquel se conformer, mais table sur la rencontre partielle¹ des locuteurs, une forme de reconnaissance de l'autre et de ce qu'il nous présente, et la nécessité d'une *interprétation* performée dans le moment de l'échange – avec les décalages potentiellement fatals qu'elle peut occasionner. Répondre comme Stella le fait aux reproches de son mari, c'est d'ores et déjà compter sur ce déploiement pragmatique de la langue, et sur les retournements potentiels qu'il favorise, en même temps que son travail de reconnaissance, contre l'exercice d'un pouvoir absolu dans et par l'interpellation verbale.

Célébrant les glissements de sens, le texte nous invite à penser l'échange linguistique non comme une collaboration contrainte, mais comme une lutte ou un jeu, fait de décalages minuscules mais constants, et inscrit dans une structure interpellative qui laisse une place à la contre-interpellation. En cela il nous engage également à envisager notre propre pratique de lecture : parce que les dérapages se manifestent sous nos yeux, comme réaménagement de lettres et de mots sur la page, mais aussi parce que la duplicité évoquée ici est mise en scène, inscrite dans la matérialité d'une langue tendue entre dialogue et écriture, entre paroles soufflées et scénographie typographique. Conscients des risques auxquels nous expose cette ouverture pragmatique du lien linguistique, qui fait de la reconnaissance un processus sujet à caution, nous sommes prêts à nous lancer dans la lecture comme Alice et Stella se lancent dans le monde : non pour constater des faits (to look at), mais pour chercher un sens dans et par l'interaction avec un univers visible d'apparence ambiguë, mais qui nous regarde (to look for). Le roman nous met bien en garde : penser le regard non comme confirmation d'une connaissance, mais comme recherche, c'est compter sur une forme de reconnaissance nécessairement problématique, hésitante, car elle ne peut compter sur la coïncidence avec une idée préconçue. Ainsi Ishmael, quand il exhorte sa fille à chercher sa présence après sa disparition, indique que la reconnaissance devra peut-être défier les apparences : « “Look for me,” he said. “As you are used to do and do not be deceived by a shape you no longer recognize [...]” » (*GS*, 166). C'est dans le contexte de cette reconnaissance jamais évidente que l'on peut interpréter la tendance des personnages de *Gut Symmetries* à partir à la chasse aux fantômes, à se lancer en quête d'êtres disparus. D'Alice,

¹ En ce sens on s'éloigne un peu ici de l'analyse développée par H. P. Grice à partir de « Logic and Conversation », in *Studies in the Way of Words* (Cambridge, Mass., 1989, p. 22–40). Grice élabore un modèle communicationnel reposant sur un « principe de coopération ». Par contraste, les travaux de Butler ou de Lecercle envisagent la rencontre pragmatique avec ce qu'elle peut impliquer de violence, de rivalité ou de mauvaise volonté de la part des parties en présence.

personnage palimpseste lancé sur les traces de Jove et Stella, à Ishmael, que Stella n'a cessé de chercher, et qui se trouve rappelé d'entre les morts pour la retrouver, le récit est habité et mû par des absences. Dès les premières pages Alice formule l'urgence de la recherche, indiquant « They are gone but there are no bodies » (*GS*, 19). La concessive justifie la quête en ce qu'elle pointe un espoir que l'affirmation initiale se renverse ; pourtant la phrase semble aussi déraiper, pour pointer une forme de disparition hyperbolique : même les marques visibles de leur départ ont été englouties. La difficulté, bien sûr, pour le lecteur qui s'embarque dans le récit aux côtés d'Alice, c'est que quand on part en quête d'êtres ou d'objets invisibles, et peut-être désormais méconnaissables, on court le risque de les trouver ou de les reconnaître à mauvais escient – d'avoir la berlue, d'inventer des liens là où ils ne sont pas. C'est à de telles bévues que l'injonction du revenant, « look for me », nous expose ; et c'est en tenant compte de ces éventuelles embûches que nous devons envisager la lecture, à partir du moment où nous la concevons comme pragmatique interprétative.

IV. B. 2. a. Baleines blanches et lapins blancs : des dangers de l'interprétation ou, pour une pragmatique de l'intertextualité

La place que *Gut Symmetries* accorde aux revenants s'explique aisément par l'intérêt dont Winterson a souvent témoigné pour les phénomènes de hantise¹. La persistance spectrale de personnages et de récits passés constitue ainsi selon elle l'un des principaux moteurs de la praxis narrative – toute histoire contemporaine se nourrit de récits passés, ce qui éclaire par exemple la réécriture par Winterson elle-même de nombreux mythes, histoires fondatrices de notre imaginaire culturel. Cette pratique conjointe de la lecture et de l'écriture fonctionne également à l'échelle de son œuvre : d'un roman à l'autre, des fragments narratifs et motifs discursifs réapparaissent, développés, modifiés, repensés par un autre narrateur, un autre temps. Le cas de *Gut Symmetries* constitue un exemple parlant en ce sens : la méditation que le roman ouvre sur l'état de nos

¹ La notion de hantise intervient de façon assez récurrente dans la critique sur la fiction contemporaine. Par sa souplesse, elle offre l'occasion de développements fructueux dans le cadre de différentes approches théoriques. Appréhendée dans le contexte de la psychanalyse, elle est un outil intéressant pour penser le trauma. C'est en ce sens que nous nous y intéressons dans la première partie de ce chapitre, et notre approche à cet égard se rapprochait de celle que propose Ann Whitehead dans son ouvrage *Trauma Fiction* (Édimbourg, Édimbourg University Press, 2004), ou encore les différents ouvrages publiés sous la direction de Jean-Michel Ganteau (voir, outre les titres cités au début du chapitre 3, Jean-Michel Ganteau et Susana Onega, eds., *Trauma and Romance in Contemporary British Literature*, *op. cit.*). La question, telle que nous la traitons dans cette deuxième section, s'inscrit dans le cadre d'interrogations plus directement littéraires : la hantise est alors envisagée comme modalité de fonctionnement de la langue, ce qui en fait notamment un concept central pour penser l'intertextualité. On a indiqué plus haut que Catherine Bernard interprète le paysage intertextuel de d'A. S. Byatt et de Peter Ackroyd à partir d'un modèle oral de hantise, cette dernière étant conçue comme ventriloquie (voir Bernard, « Écriture et possession », *op. cit.*). Nous nous intéresserons plus spécifiquement ici à la dimension visuelle du lien entre hantise et intertextualité, et donc à la visibilité problématique du revenant.

connaissances sur la matière et sur notre place dans l'univers offre une résonance privilégiée avec *Weight*, qui propose une réécriture du mythe d'Atlas dans le contexte d'une culture où l'atome, l'énergie nucléaire et la mécanique quantique sont des notions familières. Dès les premières pages de *Weight* l'un des leitmotifs de *Gut Symmetries* apparaît : « What is it that you contain? The dead. Time. Light patterns of millenia opening in your gut »¹. Il confirme l'image proposée dans le prologue pour penser l'histoire littéraire, laquelle constitue pour sa part un double, plus minéral et solide, du motif de l'alluvion :

Sedimentary rock is formed over vast expanses of time, as layer upon layer of sediment is deposited on the sea bottom. [...] The strata of sedimentary rock are like the pages of a book, each with a record of contemporary life written on it. Unfortunately it is far from complete. [...] The succession of layers is further obscured as strata become twisted or folded, or even completely inverted by enormous geological forces, such as those involved in mountain building.²

Il ne semble pas illégitime, ainsi, de lire *Gut Symmetries* à la lumière du leitmotiv qui thématise, dans *Weight*, la pratique même de l'écriture comme réécriture : « I want to tell the story again »³ – d'autant que cette récurrence intrinsèque du récit fait précisément du regard un lieu non de connaissance, mais de reconnaissance incertaine, contingente ainsi que nous avons essayé de le montrer ici. Lorsqu'elle évoque le choix du « sujet » auquel un livre sera consacré, Winterson met en valeur la notion de reconnaissance, et l'associe à une forme de retour visuel : « recognition. I recognise you, I know you again, from a dream or another life, or perhaps even from a chance sighting in a café, years ago. These chance sightings, these portents, these returns, being the unconscious connection with the subject »⁴. La métaphore visuelle offre une résonance particulière à l'usage du terme « sujet » : le thème que le conteur choisira de privilégier est bien sujet au sens où d'emblée il le regarde et le hante, que le lien noué entre eux est un lien d'amant à aimé – l'introduction s'ouvrira sur les mots : « Choice of subject, like choice of lover, is an intimate decision »⁵ – et non de sujet narrant à objet narré.

Si *Gut Symmetries* est moins explicitement identifiable comme réécriture d'un mythe particulier, c'est un roman où néanmoins chaque page semble nous dire : « I want to tell the story again ». L'itérabilité dont le récit se nourrit est d'emblée manifestée par l'onomastique. La rencontre et l'entrelacement de lignes narratives produit une intrication de destinées littéraires : Jove est Giovanni ou Don Juan, homme dont la libido insatiable constitue la catalyse première du récit. Lorsqu'il disparaît avec sa femme, Alice se lance à leur recherche en compagnie d'Ishmael,

¹ Winterson, *Weight*, op. cit., p. 3.

² *Ibid.*, p. xiii, xiv. On retrouve également la référence à Wagner, récurrente dans *Gut Symmetries* : « Siegfried rowing against the current of the Rhine », *ibid.*, p. xx.

³ *Ibid.*, p. xviii.

⁴ *Ibid.*, p. xvii.

⁵ Winterson, *Weight*, op. cit., p. xvii.

père de Stella, grand amateur de voyages en mer dont on a vu que la première phrase était volée au narrateur de *Moby Dick*¹. Le nom d'Alice, enfin, est peut-être celui qui produit la reconnaissance littéraire la plus immédiate. Paradoxalement, son statut de surnom confirme la nature palimpsestueuse de l'héroïne. Lorsque cette dernière nous révèle son prénom de naissance, « Alluvia », elle achève de nous apparaître comme un personnage-alluvion, un sédiment de récits et de textes porté jusqu'à nous par les marées successives de l'histoire littéraire².

Alice incarne l'intertextualité même que Winterson place au cœur de tout travail d'écriture et de lecture³. Avant de nous arrêter plus particulièrement à l'univers intertextuel qu'elle ouvre, et d'examiner la façon dont cet univers nous engage à penser une pragmatique de la lecture, il semble cependant intéressant de s'arrêter un moment sur la figure de son compagnon de voyage. Présenté, durant la majeure partie du récit, comme le père disparu de Stella, Ishmael fait irruption dans la narration précisément au moment où son statut intertextuel apparaît de façon explicite : doublement revenant, il nous laisse voir que la parole soufflée, empruntée, a bien à voir avec la hantise. Dans son monologue, nous l'avons vu, le souffle se trouve inscrit dans la matérialité problématique, à la fois visible et invisible, du corps. Le personnage lui-même est un sujet improprement inscrit dans le réel, une entité à la visibilité paradoxale, mais qui précisément persiste à se représenter à nous. Lorsqu'il se joint à l'équipage embarqué pour retrouver Stella et Jove, la phrase par laquelle il se présente d'emblée est suivie d'un portrait où toutes les frontières séparant le voir des autres sensations et le visible de l'imaginaire s'estompent :

'Call me Ishmael.'

I swung round to him. His skin looked as if it had been stretched over his body with tongs. He was piano-wire taut. The wound [? check that] tension in him vibrated. He was still and not still. He had been pitched at A flat. When he spoke his voice held a curious tremolo.

He was dressed in black. His shoes were dusty. His trousers hung as though they had some time since devoured his legs. His white shirt had yellowed to ivory. His waistcoat was high cut, George the Third English, of what had been an expensive material. Now it had retreated into black holes of self-oblivion. [...] He took off his hat when he spoke to me. His hair, falling over his face, had no grey in it. I had once peered into the crater of a volcano and seen its lava, hot and remote. Such were his eyes. (GS, 203)

Quelques pages plus loin, intriguée par cette figure qu'elle ne reconnaît pas et qui vient de jouer un rôle central dans le sauvetage de Stella et Jove, Alice lui demande qui il est. Ishmael se lance

¹ « Call me Ishmael » (GS, 203).

² « That which is deposited by the river » (GS, 117).

³ Selon les interprétations théoriques, nous l'avons vu, l'intertextualité devient centrale pour penser le fonctionnement même de l'écriture, et son caractère itérable, citable. L'origine de cette compréhension extensive de la notion nous renvoie à l'ouvrage de Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse* (op. cit.). La réflexion de Kristeva s'inspire des travaux de Bakhtine sur le dialogisme (*Esthétique et théorie du roman*, 1978), et suggère avec lui que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, op. cit., p. 9).

alors dans sa longue réponse monologique, et le dialogue se conclut sur ces mots :

ME: Who are you?

HE: Look in the mirror, Alice, who are you? What table rappers we are, summoning each other across ethers of common sense. (*GS*, 212)

Être intertextuel et dibbouk, Ishmael est l'impropriété visuelle (imparfaitement) incarnée. La description qui nous en est faite transgresse les frontières sensorielles et interroge notre faculté à voir et à reconnaître. Son apparence même est vibration sonore de l'air, musique (« piano-wire taut », « vibrated », « pitched at A flat »). Paradoxale, elle défait le principe de non-contradiction (« still and not still »), et nous présente une image négative, difficile à concevoir, entre signes de présence et d'absence (« his trousers... had some time since devoured his legs »). Envahie par le noir, de son costume (« dressed in black ») à ses cheveux (« had no grey in it »), son apparence semble s'effacer d'elle-même, l'absence de couleur culminant en absence : « black holes of self-oblivion ». Incandescent, son regard lui-même est synthèse d'objets impossibles à voir proprement – de la roche volcanique, noire, à la forme éblouissante qu'elle prend lorsqu'elle est en fusion. Malgré un abord qui remet en cause nos facultés perceptives, cependant, le spectre est revenant au sens plein du terme : animé d'un désir inassouvi, c'est nous qu'il vient chercher, c'est nous qu'il regarde – Alice nous laisse entendre l'urgence dont sa présence même est empreinte lorsqu'elle le décrit comme « this upright figure of insistence » (*GS*, 203).

À l'esprit saint planant sur les eaux, qui insufflait son énergie vitale à une humanité prise dans la chair, à ce principe parfait dans sa désincarnation, et doté d'un pouvoir d'interpellation absolu, se substitue un esprit frappeur qui tâche tant bien que mal d'engager la conversation. Le processus n'est pas sans poser problème : si Ishmael reconnaît en Alice son semblable, s'il pense le processus interpellatif sur un modèle non unilatéral mais réciproque, chacun produisant pour l'autre une sommation, sa démarche soulève nécessairement un doute quant au statut ontologique de la jeune femme. Leur échange, et la possibilité même de leur compagnonnage, défient le sens commun, tout comme l'apparition même du revenant mettait en suspens notre faculté à voir et à comprendre, à trouver un sens clair dans des perceptions ordonnées. Caractérisant leur entretien, Ishmael associe explicitement l'ambiguïté de leur conversation aux aléas de leur visibilité changeante : « [I'm a] temporary imprint in a temporary place . . . Since the beginning of time you and I have been sitting here, talking, listening, sliding the bottle between us, but it was not us, or it was some other us, marked out, firm for a moment, fading, disappearing, replacing ourselves » (*GS*, 209). La visibilité impropre (« firm », « fading, disappearing ») de ces figures, manifeste leur ontologie instable (« it was not us », « some other us », « replacing ourselves »). Inscription provisionnelle, qui n'exclut pas le changement mais nous soumet à la superposition

d'états successifs, leur face-à-face remet en cause les conditions d'intelligibilité sur lesquelles nous nous appuyons couramment, et qui empêchent la confusion de l'identité et de l'altérité. Entre ces êtres la conversation est infinie (« sitting there », « talking », « listening »), mais sa structure d'échange (« sliding the bottle between us ») n'est pas sans marquer une certaine ambivalence. Les esprits frappeurs sont éminemment ambigus dans leurs messages, et l'interprétation en est délicate. Dans le dialogue ouvert entre Alice et Ishmael, l'équivoque règne, et la succession des questions et réponses manifeste la difficulté des interlocuteurs à s'entendre. Ainsi Alice revient systématiquement à la question « Who are you? », alors que les premiers mots d'Ishmael ont été pour se présenter. Le père de Stella ne répond pas non plus de façon directe à sa question, puisqu'au lieu d'expliquer qui il est, il s'emploie à décrire le statut phénoménologique tensionnel de son interlocutrice, et à évoquer les conditions de leur conversation.

Par le biais d'Ishmael, le roman donne libre cours au travail de la hantise, qui est instrument de désappropriation sensorielle, et ouvre un dialogue où se rencontrent la question de la revenance et un certain état de la recherche scientifique. Le dibbouk s'adresse à la physicienne, mais la métaphore musicale l'associe également à une image centrale à la théorie scientifique à laquelle elle se consacre : celle d'une corde (« piano-wire »... « vibrated »). Alice, de son côté, s'emploie bien à examiner des états et des échelles de la matière qui mettent en suspend l'expérience sensible, en particulier visuelle, et qui remettent en cause des jugements ontologiques restés fondamentaux des siècles durant pour notre pensée de l'épistémologie. Mais elle est aussi la descendante lointaine de l'héroïne de Carroll, et le lien qui se dessine ici présente une certaine logique : car à certains égards le statut problématique des visibilités contemporaines nous renvoie à l'ère victorienne, époque à laquelle le développement de nouvelles théories scientifiques coïncida, chronologiquement, avec une fascination pour les revenants et manifestations occultes de toutes sortes¹. Autour des années qui virent la publication des deux romans consacrés aux aventures d'Alice, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865)² et *Through the Looking-Glass* (1871)³, des théories nouvelles commençaient à souligner l'influence du domaine de l'invisible sur les phénomènes. Dans les champs de la thermodynamique et de l'électromagnétisme, les Victoriens se confrontaient à l'idée selon laquelle le monde observable était traversé par une énergie invisible, circulant dans un éther également invisible. Le nouvel objet des sciences physiques semblait devoir échapper, irrémédiablement, aux sens : présence

¹ Voir Richard Noakes, « Spiritualism, Science, and the Supernatural in mid-Victorian Britain », in *The Victorian Supernatural*, Nicola Bown, Carolyn Burdett et Pamela Thurschwell, eds. (Cambridge, Cambridge University Press, 2004).

² Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, in *Alice in Wonderland*, Donald J. Gray, éd. (New York, 1992), p. 1-99.

³ Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, in *Alice in Wonderland*, op. cit., p. 101-209.

spectacle, il ne se laissait jamais saisir que sous forme de traces. Gillian Beer pointe l'émergence de ce nouveau paradigme visuel, indiquant : « the performance of energies lay beyond the reach of eyesight, and even perhaps beyond the reach of signification outside mathematics. Vision was, in a quite new way, subordinate to the invisible »¹. Nous l'avons indiqué plus haut² : en renvoyant à la révolution scientifique associée au développement de la théorie de la relativité et de la physique quantique, *Gut Symmetries* se consacre à des formes de la recherche en physique qui accentuèrent et confirmèrent ces profondes transformations dans le statut du visible³. Le roman, nous l'avons suggéré, tente de saisir le moment paradoxal où la lumière devient cruciale pour nous permettre de comprendre et d'envisager la matière, mais cesse de se présenter comme le médium par excellence de la visibilité. Si la lumière n'est plus, avant tout, ce qui nous permet de voir, la physique devient nécessairement une science de la spectralité⁴ – c'est ainsi que Jove et Alice explorent, pour mieux expliquer l'univers, des formes de réalité fantomatiques : « ghost universes, symmetrical with ours » (*GS*, p. 15). Leur intérêt pour ces mondes invisibles, qui fait de la hantise un principe cosmologique, fait également écho, par un autre biais, à la fascination victorienne pour l'invisible, et à ce qui en persiste dans l'imagination contemporaine⁵.

Il semble bien ainsi qu'à l'époque l'expansion des connaissances et de la maîtrise technique du voir aient prêté à l'expérience de la vue des qualités spectrales. Les technologies visuelles telles la photographie furent ainsi couramment mise à contribution pour produire des illusions d'optiques, notamment dans le cadre de séances de spiritisme devenues autant de rendez-vous mondains⁶. Le développement de la physiologie constitua également un moment clef dans le développement de ces visibilités fantomatiques, dont les phénomènes de persistance rétinienne demeurent un exemple central. Désignant une confusion du visible et de l'invisible, la trace spectrale d'une impression sensible, l'image rémanente signalait que la perception visuelle était un phénomène intérieur, et non objectif, produit au cœur du sujet et ainsi exposé à la persistance d'expériences antérieures. Elle rappelait que notre présent est, à chaque instant, habité

¹ Gillian Beer, « 'Authentic Tidings of Invisible Things' : Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century », *op. cit.*, p. 85.

² Voir l'introduction générale de ce travail, ainsi que la section du chapitre 2, « Trous noirs : le nouvel esprit scientifique selon Jeanette Winterson ».

³ Voir Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, *op. cit.*, John Gribbin, *Quantum Physics*, *op. cit.*

⁴ En électromagnétique les phénomènes lumineux sont bien situés sur un spectre, qui s'avère être en très grande partie invisible à l'œil nu. La lumière se fait alors spectrale, au sens où l'expansion du spectre défini par Newton nous révèle qu'elle est une source d'énergie essentiellement invisible.

⁵ Dans *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages* (Londres, Palgrave Macmillan, 2010), Kate Mitchell analyse la persistance de l'ère victorienne comme réservoir imaginaire pour le roman populaire contemporain. Son exploration des fonctions du récit néo-victorien, qui active une mémoire culturelle, l'associe explicitement au motif de l'image rémanente.

⁶ On peut également citer, à cet égard, la mode des fantasmagories. Voir Milner, *La Fantasmagorie*, *op. cit.*, ainsi que Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese, eds., *Les Arts de l'hallucination*, *op. cit.*

par ces visibilitées qui persistent en nous, et qui pourraient nous revenir. Dans le contexte contemporain, cette spectralité de l'expérience semble mise en valeur lorsque Jacques Derrida formule l'ambition de remplacer l'ontologie des philosophies classiques par une « hantologie ». Par son titre, *Spectres de Marx*¹ constitue une invitation explicite à relire le *Manifeste du parti communiste*, au début duquel Marx décrivait l'Europe en proie au spectre du communisme. À partir de cet essai publié au cœur du Londres victorien, en 1848, Derrida propose d'élaborer une pensée de l'hantologie, qui rappelle à notre attention ceux qui, sans être présents, nous interpellent depuis les profondeurs du passé. Dans son insistance, dont l'ouverture de *Hamlet* offre un exemple emblématique, le fantôme est à la fois une apparition et une figure de discours : une création discursive qui produit, à son tour, du discours. Manifestement lié à la spectralité sous toutes ses formes, et au statut ontologique ambigu de visibilitées virtuelles, immatérielles², le concept d'hantologie paraît particulièrement productif pour le critique, puisqu'il est au cœur d'une histoire littéraire conçue comme histoire des textes et de leurs rapports. Du point de vue de l'intertextualité, la littérature dans son ensemble constitue une vaste anthologie – dont la parenté homophonique avec l'hantologie tient au déplacement subreptice du « h », lettre fantôme de la phonologie francophone. L'écriture littéraire donne naissance une hantologie de textes sans cesse revisités, maquillés et recyclés. Dans *La Dissémination*, cette forme de créativité spectrale se loge dans une autre métaphore homophonique. Lorsque Derrida affirme que toute écriture est « hantée par le fantôme ou entée sur l'arborescence d'un autre texte »³, c'est un nouveau fantôme homophonique qui, dissimulé à nos yeux, nous atteint dans la sonorité spectrale d'une lecture silencieuse.

Le but de l'hantologie est de nous permettre d'appréhender des objets et phénomènes inclassables parmi les choses existantes ou inexistantes, et qui se situent de ce fait hors de portée de l'ontologie. Dans l'exploration d'un texte littéraire, et particulièrement lorsque ce dernier donne aux champs de la linguistique et de la logique une place privilégiée, comme c'est le cas dans l'œuvre de Carroll, l'hantologie contribue bien à nous éloigner de l'approche sémiologique comme de la sémantique philosophique, et à nous orienter vers une pragmatique. Pour le sémioticien le sens est compris dans le signe, et se déploie au sein du texte, à travers le jeu de sa

¹ Derrida, *Spectres de Marx* (Paris, Galilée, 1993). Sur l'hantologie telle que conceptualisée par Derrida, et sur la pertinence de cet outil théorique pour penser l'expérience du lecteur ou du spectateur, voir Julian Walfreys, *Occasional Deconstructions* (Albany, State University of New York Press, 2004). Pour une application de la notion au domaine particulier de la littérature victorienne, voir du même auteur *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature* (Londres, Palgrave, 2001), qui développe une pensée de la fiction comme pratique du retour et de la revenance.

² Chez Derrida la prolifération d'images virtuelles constitue l'un des aspects de l'expérience contemporaine qui l'associe à la spectralité, et appelle le développement d'une hantologie.

³ Derrida, *La Dissémination* (Paris, Seuil, 1972), p. 249.

structure différentielle : le trouver, c'est se lancer dans un processus d'explication, de dépliement¹. Au contraire, pour les tenants de la première philosophie analytique, théoriciens de la référence², le sens n'appartient pas au signe, mais relève du lien entre ce dernier et le monde : il jaillit d'un effort de désignation, de nomination. C'est ce qui explique le statut particulier des noms, dont l'unique valeur est référentielle : les noms ne connotent pas, ils ne font que dénoter. En suivant cette logique à la lettre, on ne trouverait rien, dans le nom d'Alice, d'autre que le personnage désigné par ce nom dans le roman de Carroll *ou* dans celui de Winterson, sans qu'aucun glissement logique ou linguistique ne menace de les confondre en partie.

Pour le pragmaticien, cependant, le sens n'est pas manifesté par un effort d'explication ou de désignation : il est l'objet d'une interprétation. Le sens est produit, performé au sein des actes de langage, et dépend ainsi de la rencontre entre plusieurs entités linguistiques³. Il émerge entre un texte et d'autres textes publiés avant lui, ou à la même époque – par exemple entre les aventures d'Alice et les poèmes et comptines dont elles s'inspirent, mais aussi les traités mathématiques, logiques et d'histoire naturelle, et les manuels scolaires qui composent son contexte discursif⁴. Selon la logique de l'alluvion, enfin, le sens est produit par la rencontre entre le texte et un lecteur qui constitue lui-même une anthologie approximative et fautive de tous les livres qu'il ait jamais lus. La pragmatique s'attache à comprendre la dynamique de l'échange verbal et les aléas d'une communication dans laquelle le malentendu n'est jamais exclu. Cependant l'intérêt de Winterson pour les visibilités paradoxales de l'univers contemporain laisse supposer que les livres ne dépendent pas seulement de notre capacité à les comprendre, à entendre ce dont ils nous parlent, mais qu'ils cherchent bel et bien à nous faire *voir* ce qu'ils veulent dire. Dans cette perspective, l'apparition du nom d'Alice fait de la protagoniste un palimpseste potentiel : tout dépend de notre capacité à reconnaître dans le personnage les Alice qui la précédèrent, à voir dans le roman les fantômes intertextuels qui nous interpellent, et nous rappellent à d'autres lieux, d'autres temps de l'histoire littéraire, d'autres moments de notre histoire de lecteurs.

¹ Voir Ricœur, « Signe et Sens », *op. cit.*

² Voir Récanati, *La Transparence et l'énonciation: pour introduire à la pragmatique*, *op. cit.*

³ Pour une application de la théorie pragmatique à la critique littéraire, outre l'ouvrage de Lecercle *Interpretation as Pragmatics*, *op. cit.*, voir Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire* (Paris, Dunod, 1990), ainsi que le numéro spécial de *Textual Practice* dirigé par Alex Houen : « Affects, Text, and Performativity », *Textual Practice*, vol. 25, n°2, 2011.

⁴ Voir Jean-Jacques Lecercle, « The Polyphony of nonsense » in *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature* (Londres, Routledge, 1994), p. 165–222.

L'intertextualité comme hantise

Lorsqu'Ishmael compare son dialogue avec Alice à la conversation de deux esprits frappeurs, il défait la différence ontologique censée les séparer (Look in the mirror, Alice, who are you? What table rappers we are, summoning each other across ethers of common sense », *GS*, 212). Face à des personnages tout droit sortis d'autres livres, de *Moby Dick* à *Robinson Crusoe* en passant par *Alice in Wonderland*, le lecteur devient le médium qui prêtera sa voix aux revenants qu'il reconnaît. La lecture ouvre ainsi un espace où le sens et l'expérience sont métamorphosés. Dans le miroir que le dibbouk présente à Alice, le reflet n'apparaît pas comme une image évidente du sujet, mais manifeste la présence spectrale d'univers qui échappent aux règles du sens commun – parmi lesquels les mondes nonsensiques de Lewis Carroll. Le récit par Alice de son enfance et de ses années de formation constitue l'un des passages qui, fonctionnant comme autant de séances, convoquent les esprits du pays des merveilles :

When I was ten I heard my headmaster tell my father, "She'll never be top drawer."

I looked at the pockets of their tweed coats, their knitted pullovers and knitted ties ... I felt myself caught between two metal plates, crushing me ... I wanted to say 'Wait' but I was so low down that they could not possibly hear me. I lived in a world below their belts, not an adult nor a child, smaller than small at the indeterminate age. The plates ground together and my father started to talk about the cricket.

We got home, my father and I, self-made man, poor boy made good, and while he poured himself a sherry, I went into my parents' room where they kept their chest of drawers.

There were two top drawers. My mother's held her jewellery and scent. My father's stored his handkerchiefs. His hobby was magic tricks.

... I had long believed, and still did, that my father had at least two hundred handkerchiefs and that he had handkerchiefs as kings have treasure. Silk, spotted, plain, embroidered, cotton, paisley, patterned, striped, linen, raw, spun, dyed, lace like a periwig for his evening clothes. When he put one in his top pocket he sometimes gave it rabbit ears.

"Alice?"

And I followed him through corridors of make-believe and love.

Right at the back of the drawer was his gold watch; a full hunter that chimed every fifteen minutes. Essential for a man whose time was measured in quarter hours.

Is this what I would not be? Solid, reliable, valuable, conspicuous, extravagant, rare?

I scattered the handkerchiefs like soft jewels. Is this what I would not be? Fancy, impudent, useful, beautiful, multiple, various, witty, gay?

In what was left of the afternoon light I opened the lower drawers.

Underwear, talcum powder, balled up socks.

"Do you have to work so hard?" said my father, when I was anorexic and hollow eyed.

I got a scholarship to Cambridge to read physics and I started eating again. Of sleep I remained suspicious.

When I sleep I dream and when I dream I fall back into my fears. The gold watch is there, ticking time away, and I have often tried to climb inside it and jam the mechanism with my body. If I succeed, I go to sleep within my sleep, only to wake up violently because the watch is no longer ticking but I am.

I told this dream to my father who advised me to slow down. It was not necessary to win every prize for physics in the University.

There was a small mirror in my room. When I looked into it I did not see Alice, I saw underwear, talcum powder, balled up socks. (GS, 20-22)

Evoquant les lieux de transition imaginaire vers le « non-sens » victorien, tels les rêves et le miroir, la page en appelle à notre mémoire visuelle ; à mesure que les images qu'elle invoque en ordre dispersé se juxtaposent et s'articulent, elle superpose le sens en couches sédimentaires, et nous laisse voir dans les univers de Carroll un « univers fantôme » apparenté au Liverpool qu'Alice connut dans son enfance. La présence du lapin (« rabbit ears ») constitue notre premier indice, en particulier dans sa proximité immédiate avec le verbe « follow » et le prénom d'Alice. Dans son caractère doublement virtuel, le petit animal rappelle la mise en abyme imaginative qui affecte l'héroïne de Carroll, lorsqu'elle rêve de créatures qui pourraient bien être en train de rêver d'elle¹. Ici l'image n'est pas seulement un souvenir pour Alice – c'est une paire d'oreilles sans un lapin auquel se rattacher, une partie qui manifeste l'absence du tout, comme le sourire laissait constater la disparition du chat de Cheshire, dans l'une des images rémanentes les plus mémorables du texte de Carroll² : « this time [the Cat] vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone. "Well! I've often seen a cat without a grin," thought Alice; "but a grin without a cat!" »³ La reconnaissance que ces images fantomatiques suscitent est confirmée par la présence de la montre à gousset (« hunter watch »), qui nous rappelle les montres de Carroll – celle qui indique au lapin qu'il est en retard⁴, mais aussi celle du chapelier toqué, dont le mécanisme est bloqué par des miettes de pain après que son propriétaire a trop souvent essayé de le dégripper au moyen du couteau à beurre⁵.

La présence de créatures et d'objets tirés du pays des merveilles ou de l'autre côté du miroir influence notre perception de l'entretien entre le directeur d'Alice et son père. La rhétorique de leur conversation évoque l'imaginaire de Carroll : comme les créatures que rencontre Alice, les deux adultes ont recours à des images qui, si elles étaient prises au pied de la lettre pourraient menacer la vie de la petite fille. Ici l'interprétation littérale qu'Alice fait de l'adjectif métaphorique, « top-drawer », la confronte à des paires de chaussettes dont l'image s'interpose encore des années plus tard, et l'empêche de percevoir son propre reflet dans le miroir. De façon similaire, la menace de sa disparition entre les deux plaques métalliques, et la disproportion qu'elle ressent en présence des deux hommes – qui discutent de son sort mais sont

¹ Carroll, *Through the Looking-Glass*, op. cit., p. 145.

² Sur cette question voir Lawrence Gasquet, *Lewis Carroll & la persistance de l'image* (Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009).

³ Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, op. cit., p. 53.

⁴ Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, op. cit., p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 55–56.

si loin d'elle qu'ils ne l'entendent même pas –, culminent dans son effacement réel, lorsque les plaques se rejoignent, et que les interlocuteurs changent de sujet (« The plates ground together and my father started to talk about the cricket »). La détresse de l'enfant offre un écho à l'anxiété qui accompagne, dans les univers de Carroll, les transformations imprévisibles de l'héroïne – on pense au moment où Alice, qui a commencé à rétrécir, craint de se consumer tout à fait : « it might end, you know [...] in my going out altogether, like a candle »¹.

Images et interpellation

Dans les mondes du non-sens victorien, comme dans l'univers de *Gut Symmetries*, la violence potentielle des images est proportionnelle au pouvoir interpellatif qu'elles possèdent : convoquées pour définir l'individu, elles le cernent, et l'interpellent en sujet en lui attribuant une certaine place dans le discours. Les images jouent un rôle vital dans l'existence du sujet, qu'elles déterminent : en tombant dans le terrier du lapin, en traversant le miroir, Alice voit son identité même se dissoudre. Parce qu'elle est incapable de répondre aux créatures qui la somment de dire qui elle est, elle dépend en dernière instance de leur bonne volonté, et de leur disposition à croire en elle. Dans le meilleur des cas, son interlocuteur accepte de lui prêter crédence – c'est par exemple le cas de la licorne, assez conciliante pour proposer un pacte de croyance réciproque. Certaines créatures sont moins patientes cependant, et réduisent dédaigneusement la petite fille à une simple image, une illusion : c'est son existence même qui est alors niée, comme lorsque Tweedledum et Tweedledee décrètent qu'elle n'est qu'un rêve du Roi Rouge endormi, et s'effacera à son réveil.

Toute interpellation assigne au sujet qu'elle produit une certaine place dans un appareil idéologique. C'est bien le cas dans ce passage de *Gut Symmetries*, et dans les aventures d'Alice, où l'appareil éducatif joue un rôle crucial. Les créatures du pays des merveilles soumettent la petite fille à un contrôle de connaissances constant, et particulièrement angoissant en ce que les contenus qu'il convoque sont toujours partiellement modifiés, transformés dans leur logique au point d'en devenir méconnaissables. Dans l'appareil idéologique d'État qu'est le système scolaire, son homonyme contemporaine est définie négativement, par une instance de pouvoir qui se contente d'énoncer ce qu'elle ne sera jamais. Dans un cas comme dans l'autre, les agents de cette violence discursive semblent disposer de toute la puissance illocutionnaire, de tout le pouvoir performatif que la langue permet d'exercer, tout comme ils disposent d'une autorité absolue au sein de l'institution. Alice, de son côté, est une figure doublement mineure : parce

¹ Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, op. cit., p. 12.

qu'elle est une fille, mais aussi parce qu'elle est perdue entre enfance et âge adulte. Sa caractérisation paradoxale, « smaller than small at the indeterminate age », rappelle le jugement sans appel que Humpty Dumpty formule contre l'âge « inconfortable » de sept ans et demi : « “Seven years and six months!” [...] An uncomfortable sort of age. Now if you'd asked *my* advice, I'd have said ‘Leave it off at seven’—but it's too late now »¹. Il semble ainsi rétrospectivement que les ceintures et cravates, très présentes dans cet univers marqué par une nette domination masculine, n'aient pas été de simples détails descriptifs, mais des souvenirs fragmentaires de ce personnage impérieux, et de sa cravate-ceinture, dont l'identification hasardeuse tourmente beaucoup Alice dans *Through the Looking-Glass*².

De l'autre côté du miroir : contre-interpellation

En dernière instance, l'Alice de Winterson est ici définie par un manque : elle devient elle-même fantôme, et proche à cet égard des images invoquées par l'intertexte. L'interpellation métaphorique fait d'elle une quantité négative, et la ronge de l'intérieur, comme l'indiquent ses yeux creux (« hollow-eyed ») et son anorexie (« anorexic »). Pourtant le recours, par l'intertexte, à des images négatives, offre également la possibilité à l'héroïne de retourner ces images, et de se définir par un geste de résistance au pouvoir interpellatif qu'exercent les personnages masculins. Ainsi l'univers visuel produit par la rencontre entre le texte contemporain et son hypertexte victorien se prête à des formes de contre-interpellation. Dans la comparaison désespérée qu'Alice établit entre les tiroirs du haut et du bas de la commode, la violence d'un processus prédicatif négatif s'impose d'abord au présent : « Is this what I would not be? », ce qui brouille la séparation entre le moment où l'énonciation narrative s'effectue, et le moment du récit lui-même. La confusion produite par la remarque est soulignée par l'absence de concordance entre verbe principal et subordonné (« Was that what... »), de sorte que le présentatif, « this is », fait intrusion dans le plan de notre rapport avec le narrateur. Pourtant la série de prédicats se termine sur « gay », adjectif que la suite du récit reprend pour lui donner un sens nouveau, lorsqu'Alice tombe amoureuse de Stella. Nous avons vu qu'au moment où naît ce sentiment la protagoniste passe de l'autre côté du miroir, et dépasse la définition tautologique offerte par le reflet : la fascination narcissique est brisée :

¹ Carroll, *Through the Looking-Glass*, op. cit., p. 162.

² *Ibid.*, p. 162 : « “What a beautiful belt you've got on! [...] a beautiful cravat, I should have said—no, a belt, I mean—I beg your pardon! she added in dismay, for Humpty Dumpty looked thoroughly offended, and she began to wish she hadn't chosen that subject. “If only I knew,” she thought to herself, “which was neck and which was waist!” Evidently Humpty Dumpty was very angry, though he said nothing for a minute or two. When he *did* speak again, it was in a deep growl. “It is a—most—provoking—thing,” he said at last, “when a person doesn't know a cravat from a belt!” “I know it's very ignorant of me,” Alice said ».

The reflecting image of a woman with a woman is seductive ... [yet] I did disturb the water and the perfect picture broke. You see, I could have rested there beside her ...

Why then did I trouble the surface?

It was not myself I fell in love with it was her. (GS, 119)

Traversant le miroir pour chercher une autre qu'elle-même, Alice se découvre un pouvoir de contre-interpellation. Les mêmes enjeux se présentent dans le choix qu'elle fait en partant étudier la physique à Cambridge. Double négatif de Charles Dodgson, mathématicien d'Oxford, Alice s'ouvre un domaine de recherche qui échappe à la géométrie euclidienne, et s'étend non à trois, mais à quatre dimensions : « three spatial dimensions and the oddity of time » (GS, 4). Et c'est en particulier au temps, cette bizarrerie de notre monde, qu'elle a choisi de s'affronter, comme en une joute oratoire : « I chose to study time in order to outwit it » (GS, 20). Suivant son exemple, nous reconnaissons que le sens ne saurait être produit par les trois dimensions de l'objet livre sans l'adjonction d'une quatrième – que nous seuls, comme élément autre, étranger au récit, sommes en mesure d'ouvrir.

On l'a rappelé plus tôt, notamment à propos du lien entre Ishmael et Stella : dans *Gut Symmetries*, le fait de chercher l'autre constitue un élément clef de la politique et de l'éthique du voir qui s'élaborent dans le roman. Cet impératif, et la nécessité de se confronter à des quantités négatives, nous orientent vers un autre aspect de l'œuvre et de son économie intertextuelle : ils nous lancent au-delà des mers, dans une quête sans fin.

De l'interprétation comme chasse au snark

Parmi les motifs essentiels de la narration, organisés en glossaire au début du roman, on trouve la nef des fous, « The Ship of Fools », définie comme suit : « A mediaeval conceit. Lunatics/saints sailing after that which cannot be found » (GS, 6). L'image fonctionne à la fois comme une métaphore du processus narratif – de façon récurrente, Alice invite le lecteur à embarquer avec elle dans le récit – et comme un emblème de ce moment crucial où la physicienne part retrouver le couple perdu en mer. Nous l'avons vu : le nom d'Ishmael associe le motif, et l'entreprise maritime hasardeuse, au roman de Melville. À certains égards cependant, *Gut Symmetries* se rapproche plutôt, dans le traitement qu'il en offre, d'une autre œuvre de Carroll : *The Hunting of the Snark*¹.

Chaque fois qu'Alice inclut le lecteur dans sa folle équipée narrative, elle nous rappelle l'attitude du Chat de Cheshire vis-à-vis de l'autre Alice. Son annonce, « The Ship of Fools is sailing tonight and all of us are aboard » (GS, 9), nous rappelle l'évaluation que ce personnage

¹ Carroll, *The Hunting of the Snark*, in *Alice in Wonderland*, op. cit., p. 215–234.

faisait de l'état de santé mentale au pays des merveilles : « “we’re all mad here. I’m mad. You’re mad.” “How do you know I’m mad?” said Alice. “You must be,” said the Cat, “or you wouldn’t have come here” »¹. Le récit de Winterson ne fait que renforcer pour le lecteur l'impression troublante qu'il a part à la folie ambiante, et que s'il était parfaitement sain d'esprit lui non plus ne serait pas là. L'objet en quête duquel la nef est lancée, « that which cannot be found » pointe en direction d'une autre équipée insensée : il correspond en effet en tout point au Snark que partent chasser d'autres personnages de Carroll. Selon la description qu'en offre le poème, la créature prend, lorsqu'elle paraît sous la forme de « Boojum », un aspect pour le moins redoutable :

But oh, beamish nephew, beware of the day,
If your Snark be a Boojum! For then
You will softly and suddenly vanish away,
And never be met with again!²

Par définition, le Boojum est ce qu'on ne peut trouver : on disparaît avant d'avoir pu établir qu'on l'a bien vu. C'est, dans le règne animal fantastique, une sorte de trou noir – et l'assonance que conserve l'expression anglaise « black hole » aurait sans doute plu à l'auteur de la *Chasse au Snark* –, si puissant dans son invisibilité que le fait d'entrer en contact avec lui suffit à vous faire disparaître³. C'est ce que l'on voit à la fin du poème, lorsque le Boulanger s'évanouit soudain :

... they found
Not a button, or feather, or mark,
By which they could tell that they stood on the ground
Where the Baker had met with the Snark.

In the midst of the word he was trying to say,
In the midst of his laughter and glee,
He had softly and suddenly vanished away—
For the Snark was a Boojum, you see.⁴

Au milieu de *Gut Symmetries*, un conte allégorique nous présente une mise en abyme du roman qui répond, en écho, à l'expédition conçue par Carroll :

*Once upon a time there were two friends who found a third ...
After three months they decided to go on a quest.
'What shall we seek?' they asked each other.
The first said, 'Gold.'*

¹ Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, op. cit., p. 51.

² Carroll, *The Hunting of the Snark*, op. cit., Fit the Third, p. 225

³ Le rapprochement avec la *Chasse au Snark* est d'autant moins absurde à effectuer que le « boojum » a d'ores et déjà trouvé droit de cité dans la physique contemporaine : depuis 1976 cette appellation désigne un phénomène observé dans le champ de la superfluidité. Voir David Mermin, « E Pluribus Boojum: The Physicist as Neologist », *Physics Today*, vol. 34, n°4, 1981, p. 46-53, ainsi que *Boojums All the Way Through: Communicating Science in a Prosaic Age* (Cambridge, Cambridge University Press, 1990).

⁴ Carroll, *The Hunting of the Snark*, op. cit., Fit the Eighth, p. 234.

The second said, 'Wives.'
 The third said, 'That which cannot be found.'
They all agreed that this last was the best and so they set out in fine array. (GS, 140)

Après des années passées à naviguer, nous l'avons vu, l'objet introuvable de la quête vient à la rencontre des voyageurs : c'est la mort, qui les fait disparaître sans laisser de traces (GS, 141). Pas plus qu'on ne saurait trouver la mort, on ne peut voir un Boojum. Pourtant si l'on part à leur recherche il semble que leur présence se fasse sentir, spectrale, entre les lignes du texte. C'est notre fonction de lecteur qui se joue alors : trouver ce qui ne se voit pas, serait-ce faire œuvre de critique, se prêter à la quête infinie du sens, ou bien au contraire le perdre, abîmer l'interprétation dans un délire interprétatif ?

Dans les premières lignes du prologue qui ouvre le roman, Alice évoque la figure de Paracelse. Dans le portrait qu'elle en offre, « a bellicose, bellyaching, belching, belfry of a man with a pelvis like a beldam » (GS, 1), l'assonance suscite une légère hésitation, un sentiment de déjà-vu renforcé par la référence qui était faite, quelques pages plus haut, à la nef des fous. La récurrence du son [b] – l'alchimiste, également dépeint comme « [a] mis-bodied *bel esprit* », adhère au principe de correspondance « as above, so below » (GS, 1-2) – fait de lui un candidat tout trouvé pour se joindre à l'équipage de fous parti à la chasse au Snark. On se souvient en effet que le seul critère à remplir pour s'embarquer dans cette aventure consiste à exercer une profession commençant par B : les membres de l'équipages sont ainsi désignés comme « Bellman », « Boots », « Barrister », « Broker », « Billiard-marker », « Banker », « Beaver », sans oublier un boulanger, « Baker », spécialisé dans les gâteaux de mariage (« Bride-cake ») et un boucher, « Butcher » particulièrement versé dans la viande de castor (« Beaver »). L'intuition d'un lien entre l'équipée à laquelle le roman nous invite à nous joindre et l'aventure de la *Chasse au Snark* trouve une confirmation supplémentaire lorsqu'au hasard de notre lecture nous nous trouvons confrontés à deux portraits en diptyque de la grand-mère d'Alice. Séparés par une centaine de pages, les deux passages suivent un même schéma : le modèle enjoint sa petite-fille, et par extension le lecteur, à la regarder. La description qui en est alors offerte prend la forme d'une liste de termes assonantiques :

'Look at me.' Yes, look at her, bunioned, bulbous, hair in bulrush rolls, butt-headed, butter-hearted and tenacious as a buckaroo... (GS, 64)

'Look at me,' said Grandmother. Yes look at her. Spiny as a jujube, sweet as a julep, ju-jitsu-minded with a heart like a jubilee. Energy, work and heat in the joule-force of her. A wryneck jynx... (GS, 157)

Rapprochés par nos souvenirs de lecture, en une dialectique où se combinent la mémoire et

l'oubli, la reconnaissance et la méconnaissance, les deux parties du diptyque fonctionnent comme ces esprits frappeurs auxquels Ishmael s'identifiera plus tard, et le modèle qu'ils nous présente nous apparaît comme une quantité négative, une inconnue. Si le Boojum ne s'offre pas exactement au regard, c'est bien son nom que entendons résonner dans cet écho spectral en [bu:] et [dʒu:], le retour de sonorités fantômes associées dans la mémoire d'un lecteur silencieux – et nous nous attendrions presque à ce qu'Alice conclue : « for my grandmother *was* a Boojum, you see ». Mais il se peut que nous soyons là lancés à la recherche de ce qui ne se peut trouver – parce que, voyez-vous, nous n'avons plus toute notre tête.

Dans la quête de ce qu'on ne peut trouver, la pragmatique de la conversation, selon laquelle le sens jaillit de l'interaction entre deux entités linguistiques, rencontre une pragmatique de l'expérience visuelle. Le texte en appelle à nous dans l'espoir que nous y répondions avec succès, que nous « voyions », « imaginions » ou « reconnaissons » ce qui se joue dans ce que nous lisons. Il ne s'agit pas là de simples métaphores, car nous avons vu qu'il n'est pas, dans *Gut Symmetries* ou chez Carroll, d'images innocentes, sans efficacité performative. Lorsque la voix poétique de la *Chasse au Snark* se tourne vers le lecteur pour garantir sa fantasque logique narrative, elle offre une place privilégiée à l'interjection « you see », tout à la fin du poème : « For the Snark *was* a Boojum, you see ». L'expression nous rappelle avec humour notre posture paradoxale de lecteurs, puisqu'elle nous demande à la fois de comprendre un non-sens et de voir ce qui, par définition, ne peut être vu. La conversation qui s'ouvre tout juste, avec l'usage de la deuxième personne et l'adresse au lecteur, promet d'être légèrement chaotique.

Pragmatique intertextuelle : se prêter au jeu, voir et être vu par le texte

L'apostrophe malicieuse qui conclut la *Chasse au Snark* nous invite à explorer l'intersubjectivité visuelle qui est au cœur de la pragmatique du discours. On ne peut penser l'échange verbal sans examiner le degré de réciprocité visuelle qu'il implique : sa réussite dépend de la bonne volonté avec laquelle les participants accepteront d'observer les règles qui le régissent, et sauront ainsi voir du même œil le fonctionnement de la communication et l'élaboration d'un sens. Nous entraînant dans une situation discursive spécifique, où nous sommes confrontés à une entité linguistique inscrite dans notre champ de vision, et qui s'adresse à nous, mais qui ne saurait confirmer notre réaction, la lecture définit les contours du moment pragmatique de façon particulière¹. Le roman est éminemment lisible, mais aussi impénétrable que les créatures du pays des merveilles : il ne nous laisse jamais affirmer avec pleine confiance

¹ Voir Alex Houen, « Affecting words », in Houen, éd., *Affects, Text, and Performativity*, op. cit., p. 215–232.

que « nous voyons » de quoi il retourne. En cela il nous rappelle à ces possibles malentendus, à ces éventuelles bévues qui prêtent à toute tentative de communication l'allure d'un jeu dangereux.

En reconnaissant que la dimension visuelle de l'échange intersubjectif constitue une part de l'effort interprétatif que nous fournissons face au texte, nous avançons que la pragmatique ne se préoccupe pas seulement de la façon dont les phrases circulent d'un agent linguistique à l'autre. Appliquée à la lecture, la pragmatique s'attache à la façon dont nous nous regardons les uns les autres, et explore la reconnaissance que nous recherchons dans ce lien visuel. Cette reconnaissance prend une forme particulière dans le cadre de liens intertextuels, lorsque nous voyons dans les textes les lecteurs d'autres textes, et que les livres rencontrent en nous les palimpsestes spectraux d'images contemplées et d'ouvrages lus avant eux. Faisant du lecteur un témoin, le texte pointe son propre statut de sujet voyant et visible : comme l'ambiguïté métaphorique de l'expression « you see » le rappelle, le lecteur incarne, dans la relation qu'il entretient avec le médium écrit, la rencontre du voir et du dire. Dans *Gut Symmetries*, la narration nous adresse ainsi à deux reprises, au moment crucial où Alice se prend à désirer Stella, puis à éprouver pour elle un sentiment amoureux : « You see, I did want to kiss her... You see, I could have rested there... » (GS, 119). Lorsqu'Alice traverse le miroir, il ne nous est pas demandé de comprendre ce qui se passe, mais bien de le voir : d'en être témoin, et d'imaginer la relation homosexuelle autrement qu'à travers l'image d'une femme reflétée dans une autre.

L'usage métaphorique du verbe « see » est crucial pour penser une pragmatique du voir, notamment dans la mesure où, comme nous le rappelle l'intertexte avec Carroll, il désigne les accidents que risque la communication, et laisse ouverte la possibilité pour les locuteurs de défier les règles qui président à un bon échange verbal¹. En un pied de nez final, la *Chasse au Snark* nous enjoignait à voir l'invisible ; dans *Alice au pays des merveilles* nous sommes confrontés à un exemple symétrique où la reconnaissance visuelle échoue. Après une série de transformations qui l'ont laissée assez perturbée, Alice tente de répondre à la sommation de la Chenille. Mais incapable de se présenter, elle ne peut qu'exprimer son trouble : « I ca'n't² explain myself, I'm afraid, Sir, ... because I'm not myself, you see », à quoi son interlocuteur répond sans ambages,

¹ Nous renvoyons ici au « principe de coopération » de H. P. Grice, mentionné plus haut. Dans son analyse du « nonsense » victorien, Jean-Jacques Lecercle explore l'hypothèse selon laquelle les conversations tenues au pays des merveilles ne reposent pas tant sur la coopération des participants, que sur leur ambition d'écraser leur adversaire. Il suggère, en contrepoint au principe collaboratif « irene », l'intervention d'une logique agonistique. Voir Lecercle, « The Pragmatics of nonsense » in *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, op. cit., p. 69-111.

² La graphie est une marque de fabrique de Carroll, qui trouvait que « can't » effaçait l'une des contractions par rapport à « cannot ».

et avec une mauvaise volonté évidente : « I don't see »¹. La Chenille refuse de partager l'économie métaphorique au sein de laquelle Alice tâche de donner forme à sa confusion. De la même façon, nous pourrions bien ne pas vouloir « voir » ce que les voix narratives de *Gut Symmetries* nous montrent. Ou nous pourrions nous trouver contraints d'avouer que la nature exacte de ce qui nous est présenté nous échappe, par exemple lorsque les entrées du glossaire, se contentant de la mention « see... », nous envoient en quête de termes non référencés dans la liste – on a vu que c'était le cas pour « River: see Einstein, Heraclitus, the Mersey, the Hudson, Time » (GS, 7). Les aventures de l'Alice de Carroll correspondent, pour l'essentiel, aux conversations qu'elle entretient avec les créatures qu'elle rencontre au fond du terrier ou de l'autre côté du miroir. Elles présentent en cela les caractéristiques que la petite fille considérerait comme essentielles pour faire un « bon livre », avant de commencer à suivre le lapin blanc : « 'what is the use of a book ... without pictures or conversations?' »² Mais comme la pragmatique nous le rappelle, la structure conversationnelle de l'échange ne garantit pas, en soi, le bon fonctionnement de la communication ou de la reconnaissance. Cette inquiétude est formulée dans *Gut Symmetries*, où Alice formule explicitement le risque que son histoire ne trouve aucun lecteur qui sache ou veuille la voir :

I know I am a fool, trying to make connections out of scraps but how else is there to proceed? [...] Hand in hand through the nightmare of narrative, the neat sentences secret-nailed over meaning. Meaning mewed up like an anchorite, its vision in broken pieces behind the wall. And if we pull away the panelling, then what? Without the surface, what hope of contact, of conversation? [...] [E]very story I begin to tell talks across a story I cannot tell. And if I were not telling this story to you but to someone else, would it be the same story? [...] I cannot assume you will understand me. It is just as likely that as I invent what I want to say, you will invent what you want to hear. (GS, 24-25)

La conversation n'est possible qu'au prix d'une certaine dissimulation : elle a besoin du lambris (« the panelling ») et de la surface (« the surface »), en partie parce qu'elle sait que toute tentative de faire récit sera nécessairement palimpsestueuse. Les histoires s'entrecroisent (« talk across »), se contredisent, s'entretiennent : des couches de discours se superposent, tantôt visibles, tantôt dissimulées, et changent au gré des locuteurs et des lecteurs, mais aussi d'une lecture à l'autre. La possibilité que nos histoires trouvent un public est aussi fragile que la probabilité que nos conversations aboutissent, ou au moins nous mènent quelque part, nous rapprochent de notre interlocuteur. Malgré l'espoir avec lequel nous nous adressons à l'autre, nous savons que la langue est ambiguë : qu'elle n'est jamais univoque, que dans chaque voix de multiples voix résonnent, et que le sens n'est jamais produit que par la distance qui nous sépare d'un autre

¹ Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, op. cit., p. 35.

² *Ibid.*, p. 7.

univers linguistique – pourvu que nous soyons disposés à aller à sa rencontre, et capables de le faire. Nous courons toujours le risque de n’être pas compris, de n’être pas clair pour l’autre. Comme la dernière phrase l’indique ici, un Humpty Dumpty sommeille en chacun de nous, qui pourrait bien décréter : « When I use a word [...] it means just what I choose it to mean—neither more nor less »¹, et choisir de s’envelopper dans une idiosyncrasie incommunicable.

Quand les chats font de l’esprit

En traçant ce portrait du lecteur en Humpty Dumpty, *Gut Symmetries* signale l’instabilité d’un processus de signification qui repose sur la compétence verbale et visuelle de celui qui lit et interprète, sur sa capacité à voir et reconnaître ce qui lui est dit. Il nous laisse voir que les livres dans lesquels nous nous plongeons nous sont véritablement confiés, même s’ils nous échappent pour partie, que leur sens ne nous est jamais que partiellement visible. Chez Winterson comme chez Carroll, le risque que la communication verbale et visuelle échoue est au cœur du comique comme du pathétique : nous rions à l’humour insensé de dialogues sans suite logique, mais nous partageons l’anxiété des deux Alice lorsque leurs interlocuteurs refusent de reconnaître leur existence, ou disparaissent sans crier gare. Dans les deux univers fictionnels, une figure animale à la visibilité problématique permet de ménager une réaction à cette angoisse. Proposant avec esprit de suspendre les cadres de pensées de l’ontologie, cette créature intervient dans des moments où nos héroïnes se trouvent perdues, assaillies par le doute, et nous encourage avec elles à nous prêter à un travail d’interprétation. À l’enterrement de son père, submergée par le sentiment de son absence, Alice invoque son propre Chat de Cheshire :

... my mind was repeating Schrödinger’s Cat, Schrödinger’s Cat.

The Schrödinger’s Cat experiment. The new physics belch at the politely seated dinner table of common sense [...] To observe the cat’s fate we will have to open the box, but what is the state of the cat before we open the box? According to the mathematics of its wave function, it is neither alive nor dead [...] It is finite and infinite, dead and alive. It is a quantum cat.

Absurd? Yes. Einstein, who could not refute the mathematics or deny the evidence of the experiments, hated the conclusion. What kind of a conclusion is it? The truth is, we don’t know. As yet, the cat has outwitted us [...] Mathematics and physics [...] form a gateway into higher alternatives, a reality that can be apprehended but not perceived. A reality at odds with common sense. (*GS*, 207-8)

Comme le Chat de Cheshire, ce chat nonsensique nous sourit tout en nous restant invisible – ou plus précisément parce qu’il nous reste invisible. Le fait de ne pas le voir, et de nous sentir dépassés par lui en humour et en esprit, sont des conditions essentielles pour comprendre l’univers qui nous entoure, aussi peu satisfaisante que cette solution puisse paraître. Ici la réaction d’Einstein à la conclusion nous rappelle le ton réprobateur sur lequel la plupart des créatures de

¹ Carroll, *Through the Looking-Glass*, p. 163.

Carroll jugent les réponses confuses d'Alice. La remarque, qui pour mettre en cause le sens de l'énoncé dénonce sa non-conformité à un type (« what kind of a conclusion... »), rappelle l'obstination avec laquelle ces créatures exigent de la petite fille un discours régi par des règles et coutumes, même absurdes.

En reconnaissant que nous sommes toujours déjà dépassés par le travail de l'invisible au cœur du visible, nous faisons une place à ce que nous ne trouverons pas dans nos lectures, et à ce que nous trouverons mais qu'aucun autre ne saura voir. Lorsque Stella évoque la révolution artistique qui fut attribuée à un défaut de vision, elle glose ainsi les conclusions des médecins : « The painters were astigmatic; an abnormality of the retina that unfocuses rays of light. That was why they could not paint realistically. They could not see that a cat is a cat is a cat » (GS, 81). Comme ces peintres, il semble que le lecteur soit destiné à ne jamais voir simplement, dans les livres, ce qu'il y a à voir. Dans la dernière phrase, la négation de la tautologie visuelle et sémantique est encore renforcée lorsque la maxime « a cat is a cat », presque agressive dans son bon sens, est subvertie par l'irruption d'une référence à Gertrude Stein, bien connue et maintes fois citée¹. Incapables de nous en tenir à l'évidence des faits, nous pourrions bien à notre tour voir que Rose est un chat est une rose, ou qu'un chat est un Chat de Cheshire est un Chat de Schrödinger. Telle est l'emprise qu'exercent sur nous les livres fantômes et images revenantes de notre bibliothèque intérieure.

Nous lançant dans une quête à laquelle seule notre mort peut mettre fin, nous confrontant à la visibilité paradoxale de visiteurs venus d'autres textes et d'autres temps, l'intertextualité rapproche l'effort que nous fournissons pour interpréter le texte de celui que réclame toute conversation. Ça et là l'écrit vient nous chercher et réclame notre assistance : de « see » à « you see » et « look at me », un autre se manifeste dans le champ linguistique, à qui nous pouvons choisir de prêter un regard plus ou moins attentif. La conversation ne relève pas uniquement d'un lien verbal, et la rencontre qu'elle permet se produit parfois dans le silence d'un regard échangé. On a vu que les deux portraits de la grand-mère d'Alice étaient précédés de l'injonction : « look at me ». Dans la deuxième occurrence, la phrase s'inscrit alors que la narratrice vient de tracer les

¹ Cette variante inquiétante de la citation de Stein rappelle d'autres moments où elle put être récupérée par des locuteurs conservateurs, et revendiquée comme une formulation tautologique destinée à légitimer le statu quo, politique ou social. L'itérabilité de la phrase se présente à nous dans le mésusage qu'elle permet, lorsque son pouvoir illocutionnaire échappe à l'intention de son auteur – ce que Winterson nous rappelle en soumettant le vers, et sa formulation paradoxale, à une maxime d'un bon sens presque agressif. Nous sommes renvoyés au commentaire de John Lindsay, « A parade is a parade is a parade », capturé par la caméra de William Klein en 1967, lors d'une parade célébrant l'intervention américaine au Vietnam, et repris la même année par Chris Marker dans *Loin du Vietnam* (1967). Dans ce détour via le documentariste français se profile le spectre d'un autre chat souriant : le style de Marker associant engagement et humour, et sa fascination notoire pour les chats, expliquent que son titre *Le Fond de l'air est rouge* ait été traduit par *A Grin Without a Cat* (1977).

lignes de continuité entre risque éthique et risque linguistique. S'adresser à l'autre, lui raconter une histoire, c'est faire l'épreuve de la planche, du vide qui nous sépare de lui, s'exposer à ne pas être compris :

Walk the plank. The rough, springy underfoot of my emotions. The 'I' that I am, subjective, hesitant, goaded from behind, afraid of what lies ahead, the drop, the space, the gap between other people and myself.

Hear me. Speak to me. Look at me. (GS, 157)

Entre prière et injonction, le triple impératif qui clôt sa réflexion suggère que le lien établi malgré la distance, entre les personnages d'Alice et de sa grand-mère, est à l'image de celui qui rapproche narrateur et destinataire, texte et lecteur. Dans tous les cas, écouter, parler et voir, c'est faire une place à l'autre, reconnaître qu'il est digne de notre attention, qu'il engage notre responsabilité en tant que sujet de discours.

Cette extension de la logique conversationnelle au livre, entité linguistique non dotée de conscience mais conçue dans son interaction avec le lecteur, semble indiquée dans la mesure où elle nous renvoie à la première « nef des fous » littéraire, et à un autre intertexte fondamental de *Gut Symmetries*. Dans l'œuvre de Brant, *Narrenschif*¹, qui inspira au cours des siècles suivants un florilège de figures loufoques et d'œuvres iconographiques, le premier « fou » est un mauvais lecteur. Collectionneur, il s'entoure de livres sans jamais les ouvrir, comme l'indique le titre du premier chapitre dans la traduction d'Alexander Barclay, « Here begynneth the foles and first inprofytable bokes ». Contemplant avec délices les riches couvertures de sa bibliothèque, apparaissant volontiers un livre en main, le faux érudit est tout à l'apparence de respectabilité que lui prêtent les livres, et se les procure, en somme, pour que les autres les voient². Nous avons vu que pour qui ouvre *Alice au pays des merveilles* ou *Gut Symmetries*, lire c'est s'exposer comme « fool », s'embarquer dans la nef des fous. Mais bien plus fou encore est celui qui chausse des lunettes pour ne pas lire³, qui jamais ne prend le risque d'engager la conversation, ou de devenir la chambre d'écho, le lieu de passage où les livres viendront se rencontrer et dialoguer entre eux. En dernière instance la réticence du mauvais lecteur marque un locuteur inepte, incapable d'assumer les dangers de la communication, et qui fait du livre un accessoire plutôt que de

¹ Sebastian Brant, *The Ship of Fools*, trad. Alexander Barclay 1509 (1494, Edinburgh, William Paterson, 1874), en particulier le livre premier : « Here begynneth the foles and first inprofytable bokes » (*ibid.*, p. 19).

² « Lo in lyke wyse of bokys I haue store
But fewe I rede, and fewer understande
I folowe nat theyr doctryne nor theyr lore
It is ynoughe to bere a boke in hande
It were to moche to be it suche a bande
For to be bounde to loke within the boke

I am content on the fayre couerynge to loke », Brant, *The Ship of Fools*, *op. cit.*, p. 21.

³ Sur la gravure liminaire, le fou apparaît avec son bonnet à clochettes et sa marotte au milieu d'une bibliothèque très fournie, lunettes sur le nez.

répondre à son appel et de s'exposer en retour à son regard. Dans le roman de Winterson, il semble que les passages qui sollicitent notre œil le plus explicitement soient aussi ceux où le texte vient chercher dans notre histoire de lecteur et de spectateur, pour mieux nous lancer dans des recherches insensées, ce que les anglophones appellent « fools' errands ». Mais se prêter ainsi au regard du texte et répondre quand il nous demande de regarder, faire un effort d'interprétation et prendre le risque d'avoir l'air fou, tels sont les risques que nous devons prendre pour que le livre enfin nous parle, pour que de notre interaction avec lui un sens soit produit.

IV. B. 2. b. Lecture-performance, lecture-assistance

À travers le portrait satirique que Brant fait du faux lecteur, si soucieux de paraître savant qu'il se comporte comme un fou, nous sommes ramenés au conseil de Starobinski au critique. Pour trouver un sens dans le livre, pour être vraiment vu, et pas simplement projeter une image fausse, il faut accepter l'effort et le risque de s'exposer au livre : « regarde, afin que tu sois regardé »¹. Dans *Gut Symmetries*, la vulnérabilité inhérente au fait d'être regardé tient notamment au fait que ce qui nous regarde, par excellence, c'est la mort. Il arrive que cette dernière apparaisse sous forme allégorique, dans l'apologue que nous avons cité plus haut, ou qu'elle vienne hanter l'œil d'un personnage – c'est le cas en particulier lorsqu'Alice nous met au défi de soutenir son regard endeuillé, « will you look at me, hood thrown back, vulnerable? [...] Death the revealer in my liquid stare » (*GS*, 157). Dans un cas comme dans l'autre, le regard sur nous de cette altérité absolue appelle à être vu, reconnu : il est le but ultime de la quête pour nous, mais aussi ce commun crucial qui fait d'autrui notre semblable. Or il semble que cet échange du regard, cette invitation à voir ce qui nous regarde s'incarne dans la visibilité du texte lui-même : les moments où le texte invoque la mort sont aussi des moments où, se mettant en scène, il convoque particulièrement notre regard, et réclame notre assistance. C'est en ce sens que nous pouvons comprendre la façon dont la mort creuse la visibilité du texte en multipliant les blancs typographiques. La disparition d'un personnage, et la promesse de notre propre disparition, espace le texte. Elle nous fait voir un blanc qui est lui absence – aussi nécessaire pour penser le sens que la mort est nécessaire pour concevoir la vie, mais que nous avons tendance à oublier. Faisant apparaître le blanc avec le noir, le silence avec la voix, le vide avec le plein, la mort nous rappelle la tension dramatique qui habite le texte, la théâtralité dont participe tout effort pour produire du sens. Mettant en valeur la part la plus opaque du texte, sa matérialité visible sans signification évidente, elle nous rappelle notre place vitale en tant que lecteur interprète,

¹ Starobinski, *L'Œil vivant*, op. cit., p. 27.

spectateur portant assistance. Elle suggère que se laisser toucher par le récit c'est faire œuvre de lecteur indiscipliné, oublieux des distinctions entre genres et formes du médium : oublier un instant qu'on a affaire à un roman, à une page de texte, et ouvrir le livre comme on ouvre le rideau d'un théâtre.

Dans le cas de l'apologue, l'effet de décrochement et de mise en scène du texte commence avec un blanc a priori reconnaissable, que nous interprétons d'abord comme une simple invitation à tourner la page. Page 139, « Page of Cups » nous confronte à une demi page blanche : nous croyons avoir atteint la fin de cette section du roman, et un espace vierge qui n'est pas destiné à s'imposer, mais signale simplement par défaut qu'un nouveau chapitre s'ouvre. Tournant la page, cependant, nous ne poursuivons pas la narration, mais ouvrons une parenthèse, un autre récit. Le conte des trois amis partis en quête de ce qui ne peut se trouver n'offre pas seulement des échos thématiques à l'ensemble du roman. Mis en abyme, il est aussi mis en scène, inséré dans le reste du texte comme dans un écrin : en tournant à nouveau la page, une nouvelle page blanche s'impose, qui sépare la fin de l'apologue du chapitre suivant, intitulé « Death », et qui sera consacré à la disparition de David. Réparti sur une double page, contenu dans ce pli qui fait l'ouverture du livre, pris entre deux de ces gestes élémentaires par lesquels nous prêtons assistance au livre, l'apologue apparaît en italiques : il nous apparaît dans un écart manifeste par rapport au reste du texte, une différence visible qu'il nous revient de remarquer. Loin de se laisser oublier, ou de faire du tournement de page un réflexe anodin, le blanc rend évidents les effets d'emboîtements et d'échos que nous remarquerons en lisant la petite histoire. Manifestant l'écart qui s'ouvre entre ce récit enchâssé et l'ensemble du texte, il dramatise ce moment de lecture, en fait une expérience à part. Il met ainsi en scène notre effort interprétatif, alors que nous nous appliquons à noter les liens intra- et intertextuels qui associent ce passage à d'autres. Multipliant les motifs internes à *Gut Symmetries* – de l'apparition du tiers (« two friends found a third ») à la quête sans fin (« that which cannot be found ») et à la correspondance entre étoile et poisson (« Who are they with fish and starfish in their hair? ») –, l'apologue propose aussi des références à d'autres œuvres de Winterson. Ainsi le royaume qui célèbre les plafonds et dédaigne les sols (« they came to a house that celebrated ceilings and denied floors », *GS*, 140) était déjà le cadre d'un conte dans *Sexing the Cherry*. Depuis ce lieu marginal, parenthèse au cœur du récit qui fonctionne en même temps comme un prisme, et rassemble différents moments de lecture, c'est nous que le texte regarde, c'est notre effort de mémoire qu'il met en scène, et notre tentative de trouver les liens entre ce qu'il nous dit et la forme sous laquelle il se présente à nous. Jouant sur notre capacité à reconnaître des motifs ou thèmes récurrents, mais aussi à reconnaître le texte

comme scénographie lisible, l'apologue théâtralise ce qui peut finir par passer inaperçu dans sa répétition systématique, lorsque nous nous laissons absorber par l'histoire : la découverte d'une page en regard d'une autre, séparées par un pli, scène élémentaire de la lecture sur laquelle notre geste ouvre, puis ferme le rideau. L'effet métaleptique¹, qui vient nous distraire du fil narratif en nous rappelant un moment à la matérialité visible du texte, est accentué par l'effet apparent du tournement de page : comme la mort a trouvé les voyageurs, de même la mort, « Death », vient nous trouver, partis que nous étions à la découverte de la suite du texte, sans vraiment savoir à quoi nous attendre.

S'imposant comme espacement du texte, le blanc fait de la page un théâtre : il nous rend sensible, en particulier, à la tension visuelle et orale que la marque typographique produit dans le blanc et dans le silence de la page², et nous rappelle que nous sommes dépositaires de cette tension, tout à la fois lecteurs et spectateurs. La dimension dramatique du blanc, qui creuse le texte et le met en scène, est notamment sensible dans les passages dialogués où l'écriture de *Gut Symmetries* flirte avec les conventions typographiques du théâtre. On a vu plus haut la façon dont la mise en page sous forme de répliques, précédées d'une indication didascalique, permettait de souligner la tension dramatique à l'œuvre dans certains dialogues, notamment dans la dispute opposant Stella et Jove. La valeur dramatique du blanc, qui est concrétisation visuelle du silence, contrepoint des caractères dans le champ du visible, apparaît plus clairement encore lors d'une conversation entre Alice et Stella. Aux répliques d'Alice, introduites par « ME », répond le seul pronom « SHE », suivi d'un vide : le blanc est une anti-voix, un silence qui fait pleinement partie du dialogue, et sur lequel il nous faut nous arrêter. Au lieu d'une phrase de récit précisant l'absence de réponse, et mettant des mots sur une absence de mots, le texte nous offre son propre espacement, une quantité négative qu'il nous faut investir comme nous le pouvons.

L'espacement du texte par le blanc typographique marque son impropriété visuelle, sa propension à suspendre notre attention à la narration pour se faire scène, et réclamer l'assistance de son lecteur. Remarquant le jeu des correspondances, le retour d'images et de ritournelles déjà

¹ Nous devons la conceptualisation de la métalepse à Gérard Genette, dans *Métalepse : de la figure à la fiction* (Paris, Seuil, 2004).

² Certains dramaturges contemporains sont particulièrement sensibles à la valeur dramatique de l'écriture en tant que telle – dans *4.48 Psychosis*, Sarah Kane écrivait « Just a word on a page and there is the drama » (in *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, Londres, Methuen, 2001, p. 213). Voir également W. B. Worthen, *Print and the Poetics of Modern Drama* (Cambridge, Cambridge University Press, 2005), p. 9-10 : « to the extent that dramatic writing is understood in terms of the properties and proprieties of print, performance in the twentieth century engages the poetics of drama through the practices of print [...] Rather than seeing performances as failed editions, we might understand books also to materialize a certain kind of performance of the work. If books are like performances, it is not because they are individual interpretations of the metaphysical work of art; it is because they materialize the work as a unique event in time and space ».

vues ou lues, constatant le décalage à l'œuvre dans leur réapparition, mais aussi les creux qui s'ouvrent entre deux lignes de textes, la place qu'ils prennent et le visage qu'ils prêtent à la page, nous prenons le temps de lire le blanc, au lieu de tourner les pages à toute vitesse. Nous accompagnons la respiration du texte, son mouvement de systole et de diastole, l'alternance du discours et du silence. Le parcours de notre œil sur la page, le geste que nous faisons pour la tourner ne sont plus automatiques, mais manifestent notre façon d'être physiquement présents face au texte, prêts à lui prêter assistance, à engager notre corps dans un travail d'interprétation qui n'est pas immédiatement ou uniquement compréhension, mais d'abord appréhension de sa forme matérielle, élaboration d'un lien visuel et verbal dans notre rencontre avec lui.

La mise en abyme et la mise en scène du texte tendent vers la métalepse. Théâtralisant notre présence de lecteur, le livre nous regarde, vient nous prendre par la main : introduisant une rupture dans le rythme de croisière que nous pouvons parfois atteindre dans la lecture de passages plus narratifs, il nous fait passer brutalement d'un plan ontologique à l'autre, d'un niveau de l'univers fictionnel à l'autre. Le blanc fonctionne en ce sens comme ces raccourcis que nous mentionnions plus tôt, et qui passent outre la logique spatio-temporelle à laquelle nous sommes accoutumés – trous de vers, terriers de lapin, ils rompent le contrat narratif qui distingue clairement des niveaux ontologiques, et sépare d'emblée le lieu du récit, le lieu d'où le récit est fait, et celui d'où il est lu. Ils produisent ainsi, dans l'expérience de la lecture, ce trouble que ressent Adam Ewing lorsque du fond de son supplice Autua lui adresse un regard complice. Espaçant le contenu typographique, matérialisant son absence puis sa réapparition sur la page, le blanc se fait clin d'œil du texte et vient accrocher notre regard. Rappel de la scénographie que constitue la page, il fait de toute lecture une performance théâtrale, dans laquelle l'œil du public a pleinement part à la représentation, et où sa présence physique produit des effets visibles dans l'univers de la fiction.

« Hold out your hands. Look » : théâtralité du chapitre et métalepse dans *Cloud Atlas*

Nous avons dit plus haut la place centrale qu'occupe dans *Cloud Atlas* le fonctionnement métaleptique du récit, et l'inscription systématique, à chaque niveau narratif, du support matériel sur lequel s'inscrit le récit du niveau précédent. Le blanc joue, dans cette mise en scène du médium, un rôle souvent crucial, en particulier dans la mesure où il nous amène à appréhender consciemment ce qui pouvait d'abord apparaître comme une simple contrainte liée à l'apparition visible du médium. Dans le journal de Ewing, ainsi, l'espacement du texte prend une importance toute particulière au moment où la mort semble nous ravir le personnage : creusé, interrompu par

une ellipse, le texte manifeste dans sa typographie un jeu narratif, et attire notre attention. Les entrées du journal nous présentent d'emblée une narration entrecoupée : nous prenons l'espacement du texte comme un élément à part entière du récit. Attentifs à cette dimension de la narration, à ces silences, nous sommes plus prêts peut-être à noter l'espacement progressif des dates séparant les entrées, à mesure que Goose entame son entreprise d'empoisonnement et qu'Adam s'affaiblit. Notre attention se centre alors de plus en plus sur ces blancs qui espacent, typographiquement et chronologiquement, le récit. Nous investissons l'écart entre chaque nouvelle entrée du journal de façon différente : non comme un simple corollaire du genre qu'il a choisi, mais comme l'éloignement d'un personnage qui pourrait ne pas nous revenir. Notre inquiétude et nos questionnements, et la dramatisation du blanc comme absence du narrateur, culminent dans le moment ultime où le texte s'évanouit, où l'état de faiblesse du personnage force l'interruption de son récit. Le passage, daté du 30 décembre, présente une dimension métaleptique dans la mesure où il met en scène à la fois la matérialité du texte et la présence et l'intervention d'un lecteur. Adressant à son fils des mots qu'il croit être les derniers, Ewing écrit : « Jackson, when you are a grown man do not permit your profession to sunder you from loved ones. During my months away from home, I thought of you & your mother with constant fondness & should it come to pass [...] * » (CA, 521). L'ellipse est signalée dans le texte par la marque typographique, et l'astérisque nous renvoie en bas de page à une note explicative de Jackson : « Here my father's handwriting slips into spasmodic illegibility ». L'interruption donne lieu à une mise en scène du texte et de sa matérialité : le discours du personnage s'abîme dans le silence au moment où son écriture devient méconnaissable, illisible. Mais ce changement d'aspect n'exclut pas le lecteur, au contraire : il lui fait une place plus grande, nous rappelle sa présence essentielle, lorsque la note d'édition précipite un changement de plan ontologique. L'intervention manifeste de Jackson, qui nous rappelle également la matérialité visuelle du texte, et les différentes formes qu'il prend du manuscrit au livre édité et imprimé, met en jeu un lecteur actif, qui a fait publier le journal et l'a rendu accessible à d'autres.

Ailleurs dans le roman, cependant, l'espacement du texte n'est pas toujours expliqué : à nous de nous faire éditeurs de notre propre lecture, conscients de l'objet visible que nous avons en main. Plusieurs centaines de pages plus tôt, ainsi, la première moitié du journal s'interrompait brutalement : arrivant, au bas de la page 39, nous lisons : « Reading my entry for 15th October, when I first met Rafael », mais le tournement de page laisse la phrase en suspens, et ouvre la section suivante. Inversant le geste, amenant le lecteur à vérifier que deux feuillets ne sont pas restés collés et que la numérotation est bien telle qu'elle doit être, à se demander s'il s'agit ici

d'une erreur d'imprimerie, le texte produit un manque à être, un manque à voir qui nous convoque et suscite de notre part une réaction plus active, plus consciente de l'objet et des conventions qui président à la lecture. Il tend d'autant plus à mettre en scène le processus de réception que sa dérobade met ici en relief de petites frustrations accumulées depuis le début du roman, vis-à-vis de détails qui ont attiré notre attention sans satisfaire notre curiosité. Depuis le début de la section en effet Rafael n'a jamais été mentionné qu'entre parenthèses, comme s'il était connu de nous. La première entrée étant datée du 15 décembre le récit de la rencontre nous est refusé, et le nom du jeune homme apparaît pour la première fois à la page 7, lorsque le narrateur nous précise : « (Rafael was not in the debauchers' number) », puis encore à la page 28 : « (I own that my first emotion was relief, that not Rafael but another has fallen to his death) ». Dans un cas comme dans l'autre la mention est fugitive, volontairement laissée en marge du récit, mais sa mise entre parenthèses contribue en fait à souligner son caractère mystérieux, sa présence inexplicée de nom sans référence connue. Sa première apparition arrête le lecteur, l'amène à tourner les pages dans un sens et dans l'autre à la recherche de ce personnage qui lui aurait échappé ; la deuxième produit un effet de reconnaissance, puisque le même dispositif parenthétique met en avant le nom du jeune homme, sans que rien dans le récit ne manifeste la moindre intention de nous en dire plus. Une dizaine de pages plus loin, passé le réflexe intrigué vis-à-vis de la phrase laissée en suspens, le lecteur se rend rapidement à l'évidence : il lui faudra inventer qui est Rafael et le rôle qu'il a pu jouer dans la vie d'Adam, ou attendre que le récit le ramène à lui – le journal constituant la première section du roman, la structure emboîtée peut en effet lui être encore inconnue.

L'interruption de la phrase, et le passage au chapitre suivant, ne constitue pas un cas isolé dans le roman. De façon récurrente, les frontières de chapitres, où le texte, par définition, s'espace, sont des lieux où la typographie se met en scène, où le récit est mis à distance. Nous avons indiqué plus haut que la structure en chapitres emboîtés permet une mise en abyme répétée du texte, et lance ainsi un processus métaleptique à quintuple détente – chaque protagoniste devant attendre que le lecteur soit revenu à son aventure. Outre qu'il nous donne à voir des lecteurs et spectateurs, le fonctionnement métaleptique du texte fait une place d'autant plus nette à la réception du récit que dans plusieurs cas le passage à la section suivante laisse un personnage suspendu entre la vie et la mort, leur sort dépendant entièrement de la suite de la lecture. Ainsi lorsque Bill Smoke évalue le temps qu'il faudra à Luisa pour se noyer – « sixty-seventy feet down, a VW's front bumper vanishes beneath broken ovals of foamy wavelets into the hollow sea. *If her back didn't snap, she'll have drowned in three minutes* » (CA, 144), nous découvrons à

nouveau que le tournement de page ouvre une nouvelle section. Dans les trois minutes qui suivent, alors que le destin du personnage est en jeu, nous sommes censés nous familiariser avec une autre voix, un autre protagoniste : Cavendish. Un procédé similaire attend au reste ce dernier, victime d'une attaque cérébrale qui nous mène au bas d'une page, à nouveau pour constater que le chapitre suivant commence là, sans plus de précision sur le sort de l'éditeur : « as I pushed cold peas on to my plastic fork a chain of firecrackers exploded in my skull and the old world came to an abrupt end. [saut de page] » (CA, 183). C'est ici le témoignage de Sonmi qui commence, et la clone est d'ailleurs aussi abandonnée en piètre posture, alors qu'une troupe d'hommes armés vient de s'introduire dans l'amphithéâtre où elle était occupée à regarder l'adaptation filmée de « The Ghastly Ordeal ». Dans tous ces cas de figure, le lecteur est amené à penser sa place en tant qu'acteur à part entière du récit qui se fait. Les personnages ont généralement sous la main des récits tronqués, comme l'indiquent la frustration de Frobisher ou la rage de Cavendish : « Luisa Rey was driven off a bridge and the ruddy manuscript ran out of pages » (CA, 373). Mais nous avons le loisir de tricher, d'aller feuilleter la suite du roman, de lire dans le désordre si nous le voulons, ne serait-ce que pour nous assurer que les personnages ont bien survécu à leurs mésaventures. À nouveau ainsi la performance du lecteur, son investissement visuel et physique d'un texte à interpréter, et à appréhender non comme une suite de mots mais comme scénographie linguistique et typographique, est théâtralisée¹ : rendue visible et mise à distance à la fois.

¹ La théâtralité, telle que nous la pensons ici, désigne le travail dialectique de la scène et du texte qui sous-tend l'objet théâtral de sa conception à son achèvement : la scène travaille le texte qui s'écrit, la scène est habitée par la logique du texte. La théâtralité constitue en cela un outil d'impropriété, particulièrement porteur pour penser dans le roman l'irruption de visibilités qui ne relèveraient pas « purement » du médium verbal ou textuel. Cette compréhension de la théâtralité, qui découle de notre intérêt pour la pragmatique et pour l'indiscipline visuelle à l'œuvre dans la fiction contemporaine, se conçoit en partie comme une réponse à la définition qu'en proposait Barthes dans ses essais critiques : « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène [...] » (1954, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, p. 41). Pour Barthes la théâtralité représente ainsi la logique de la scène, et des signes qui s'y élaborent, en tant qu'elle se démarque essentiellement de la logique du texte (ici, du texte dramatique). Pour nous, au contraire, l'« épaisseur » du processus signifiant tel qu'il a lieu sur scène doit nous rappeler que le texte lui-même ne fonctionne pas comme un pur message linguistique. Dans le moment pragmatique dans lequel il nous parvient, le texte se produit comme sur une scène, il se déploie dans une « épaisseur de signes et de sensations » non réductible au sens des mots. Remettant en cause l'idée d'une spécialisation des fonctions sémantiques, entre langue de la scène et langue du texte, nous défendons ainsi l'idée d'une théâtralité de la lecture, qui produit sa propre intelligence critique dans son rapport à la visibilité indisciplinée du texte. En ce sens il nous semble appréhender le travail critique du théâtre tel que Brecht le concevait : en tant qu'il procède d'une distanciation, ouverte, non nécessairement entre le texte dramatique et la mise en scène, mais dans le rapport dialectique d'une scène et d'un texte qui travaillent tous deux à devenir étrangers à eux-mêmes, à susciter la surprise et le recul du public. Barthes manifeste beaucoup d'intérêt pour le travail de Brecht ; cependant la distinction qu'il semble maintenir entre le texte dramatique et ce qui serait la langue propre du théâtre nous paraît mal compatible avec lui. C'est en tant qu'il est rapport dialectique d'un texte scénographié et d'une scène lisible que le théâtre est critique. En cela, la théâtralité, et l'écart critique qu'elle manifeste dans la non-coïncidence à lui-même du discours théâtral, a quelque chose à nous apprendre de ce qui se passe hors du théâtre : elle nous parle de la phénoménologie pragmatique dans le cadre de laquelle le texte se manifeste à nous.

C'est en particulier à cette attention au récit comme structure emboîtée et métaleptique, à cette assistance impropre à un texte mis en scène, que fait appel le moment crucial du roman où la chronologie narrative se renverse, et où nous entamons notre trajet de retour vers le journal d'Adam Ewing. Lorsque le fils de Zachry reprend le fil du récit, il décrit l'orison qu'il a trouvée dans les affaires de son père :

* * * *

[...] I finded his silv'ry egg what he named 'orison' in his yarns. Like Pa yarned, if you warm the egg in your hands a beaustome ghost-girl appears in the air an' speaks in an Old'un tongue what no'un alive und'stands not never will, nay. It ain't Smart you can use 'cos it don't kill Kona pirates nor fill empty guts, but some dusks my kin'n'bros'll wake up the ghost-girl jus' to watch her hov'rin'n'shimm'rin'. She's beaustome and the 'mazes the litt'luns an' her murmrin's babybye our babbits.

Sit down a beat or two.

*

Hold out your hands.

*

Look. (CA, 324-5)

L'objet a perdu toute fonction symbolique pour les descendants de Zachry, qui ne parlent pas la langue dans laquelle la clone fit autrefois son témoignage. Mais du point de vue du lecteur il contient la suite de l'aventure de Sonmi, et après elle toutes les demi poupées russes qui manquent encore au récit. C'est au moment où l'orison passe dans ses mains que le récit est renversé : la deuxième personne, qui dans le récit de Zachry désignait un public de descendants et d'amis, est ici étendu à une entité gnomique (« It ain't Smart you can use »), avant d'être à nouveau ramené à une personne concrète, physiquement présente (« sit down », « hold out your hand ») – spécifique mais non identifiée. « You » nous renvoie donc à un auditeur composite – interlocuteur du narrateur, auditeur, lecteur, futur narrateur peut-être –, à qui il est demandé de prêter assistance au récit, d'ouvrir l'œil et de tendre la main. Pris dans la situation d'énonciation, cet espacement pragmatique entre le texte et lui-même, le lecteur est aussi amené à contempler la mise en scène de cette double page, où le texte, à nouveau, se fait théâtre. Un outil visuel associe ici espacement du texte et impropriété typographique de l'objet lisible, mis en scène et remarqué dans sa visibilité : il s'agit des astérisques qui apparaissent de façon répétée ici, et imposent un rythme visuel au texte. Forçant une pause dans le fil lisible du récit, l'astérisque s'ouvre à une interprétation impropre. Le regard, au lieu de passer sur lui, s'en saisit : il l'appréhende non comme un objet visible – et aisé à ignorer – mais comme une marque lisible. À eux six, en effet, les astérisques intercalés dans le texte nous rappellent les six protagonistes, associés comme on l'a vu par une tache de naissance en forme de comète. Objets stellaires, plus par l'étymologie de

leur nom¹ que par leur forme², ces symboles incarnent approximativement ces figures dont nous avons accompagné les tribulations depuis le début du roman. La mise en scène du texte, qui procède de son espacement, brouille ainsi les lignes qui séparent lisibilité et visibilité typographique. Convoqué par le texte, le lecteur se fait spectateur : il remarque ce qui sur la page relève du décor plus que de l'inscription du récit, à commencer par ces glyphes qui ne disent rien, et ne s'intègrent pas à la syntaxe d'une phrase mais apparaissent comme contrepoint au texte. Cependant le regard ne s'arrête pas à cette opacité du matériau visible, et le spectateur reste lecteur : dans son travail d'assistance, il déchiffre ce qui aurait pu sembler « purement » visible. Mis en scène, le texte se voit ; théâtralisé, le dispositif typographique se fait drame lisible.

Au milieu de *Cloud Atlas* il nous est rappelé que la possibilité pour la narration de s'inverser dépend entièrement de notre bonne volonté de lecteur. À travers la requête formulée par le personnage, de prêter l'œil et la main au texte « Hold out your hands. Look », ce sont les ingrédients essentiels de notre rapport physique au livre qui sont mis en évidence, et que nous sommes invités à pratiquer non plus par simple automatisme, mais avec conscience. C'est en tendant la main pour tourner la page que nous activons l'orison, et renouons avec le témoignage de Sonmi. Par la suite chaque nouvelle frontière de chapitre, remettant en jeu l'emboîtement narratif, renouvellera cette sollicitation, par le texte, de notre assistance de lecteur et spectateur. D'une partie à l'autre, le passage se fera lorsque chaque protagoniste se proposera de découvrir la suite des aventures de son prédécesseur – Sonmi formulera pour dernière volonté de finir le film *The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish*³, l'éditeur entreprendra de finir la lecture du manuscrit intitulé *Half Lives*⁴, Luisa Rey ouvrira les dernières lettres adressées à Sixsmith⁵, et Frobisher enfin adressera à son ami, avant de disparaître, la deuxième partie du journal tenu par Adam Ewing⁶. Ainsi alors que nous avons passé la première moitié du roman à relever après coup l'inscription d'un récit dans l'autre, la deuxième phase de notre lecture sera explicitement

¹ Étymologiquement, l'astérisque est « asteriscus », petite étoile. C'est d'ailleurs là le premier sens proposé dans l'*OED* pour « asterisk ». www.oed.com, consulté le 16 juin 2016.

² La marque typographique présente une structure en branche, mais se rapproche parfois plus d'une petite fleur.

³ « I wish to finish viewing a film I began watching when, for an hour in my life, I knew happiness » (*CA*, 365).

⁴ « Mrs Lathan got on the e-mail to Hilary V. Hush to express our interest in *Half-Lives*, and the postman delivered part two not an hour ago. A photo was enclosed, and it turns out the 'V' is for Vincent! [...] I'll find out if Luisa Rey is still alive in a corner of the Whistling Thistle, my *de facto* office and a wrecked galleon of a back-alley tavern where Mary, Queen of Scots, summoned the devil to assist her cause » (*CA*, 403).

⁵ La lettre datée du 10 octobre, qu'elle déplie à la fin de « *Half-Lives* », est celle avec laquelle nous retrouvons la voix de Frobisher à la section suivante.

⁶ « P.P.S – One last serendipitous discovery. Back at Zedelghem, whilst packing my valise, checked nothing had rolled under the bed. Found ½ a ripped-in-two volume wedged under one of the legs by a long-since departed guest to stop the bad wobbling. [...] Thought nothing of it until a minute later, when the title on the spine registered. Grimy job, but I lifted the bed up and extracted the bound pages. Sure enough: – 'The Pacific Journal of Adam Ewing.' From the interrupted page to the end of the 1st volume. Would you believe it? Slipped the ½-book into my valise. Will finish gobbling it down v. soon. Happy, dying Ewing, who never saw the unspeakable forms waiting around history's corner » (*CA*, 479).

marquée par cette théâtralisation du processus réceptif : d'un univers fictionnel à l'autre, nous lirons toujours dans les yeux d'un personnage, dans lequel nous nous reconnâtrons en partie et auquel nous prêterons nos pupilles¹. On notera cependant que dans l'intervention du lecteur et spectateur ce retour de chaque protagoniste, et l'opportunité de finir la partie du récit qui leur est consacré, produira un sentiment d'ouverture plus que de clôture. Parce que chaque section mène à la suivante sur le désir d'un personnage, et sur notre désir de savoir la suite, parce qu'à chaque moment où le texte s'espace nous sommes invités à accompagner, à soutenir le regard de ce personnage, il semble qu'au lieu de refermer une à une les poupées russes nous nous employions à ouvrir le livre, à lever le rideau sur le texte, à déplier les lettres : l'intervention métaleptique du lecteur ouvre, plutôt qu'elle ne referme, le récit et le sens.

« She looked at the page » : le petit théâtre intertextuel de *Gut Symmetries*

La théâtralité de ce moment où nous prêtons nos yeux et notre corps à l'interprétation du texte est particulièrement sensible lorsque le récit se met en abyme : lorsque *Gut Symmetries* trouve une chambre d'écho dans un apologue de deux pages, ou que *Cloud Atlas* multiplie l'étagement de niveaux narratifs. Cependant la métalepse pointe aussi notre place dans le dispositif de lecture, et nous rappelle également que le livre nous regarde, quand font irruption dans le récit des références exogènes, mises en scène par un espacement du texte². C'est le cas dans le roman de Winterson, lorsque se détache sur une page le poème de Rukeyser, « King's Mountain »³. À nouveau cette métalepse visuelle, remise en cause des frontières ontologiques entre lecteur intra- et extradiégétique, repose sur l'élaboration de la page en théâtre, et met en jeu la disparition d'un personnage. Entrant dans la salle de bains où Ishmael s'est suicidé, Uta trouve au pied de la baignoire le livre qui a accompagné son mari dans ses derniers moments. Au bas de la page 169 du roman, le personnage ouvre le recueil de poèmes ; les derniers mots, « She looked at the page » sont suivis d'un blanc typographique, qui permet de ménager un espace spécifique pour le poème de Rukeyser. Ce dernier apparaît ainsi isolé, sur une page qui lui est exclusivement consacrée : ici à nouveau la perception du texte brouille les frontières ontologiques nettes entre ce qui est contenu dans le récit et ce qui vient le déborder, en manifestant notre rapport incarné au texte, notre assistance à ce qui est écrit. La page se fait manifestation physique de l'objet apparu

¹ Selon la logique d'emboîtement partout manifestée dans le roman, la pupille est personne (le terme renvoie au petit personnage reflété dans l'œil de notre interlocuteur, tel que le décrivait Platon dans l'*Alcibiade majeur*. Ici l'inscription des yeux du lecteur dans ceux des personnages nous le rappelle : l'expérience de lecture n'a pas lieu sans le livre, mais le livre dépérit sans l'œil du lecteur.

² Voir Samoyault, sur la dimension théâtrale de l'intertextualité : « l'intertextualité offre des indications précieuses puisqu'elle permet d'analyser la façon dont les textes portent de véritables scénographies de la lecture » (*L'Intertextualité : Mémoire de la littérature, op. cit.*, p. 112)

³ Le poème est extrait de *Body of Waking*, recueil de Muriel Rukeyser paru en 1958.

au personnage : notre regard est comme inscrit dans les yeux d'un lecteur intradiégétique, la seule différence résidant dans la persistance du titre, *Gut Symmetries*, au-dessus du poème. En même temps que la main d'Uta, la nôtre va pour tourner la page : nos lectures se synchronisent, se superposent en une chorégraphie où le geste accompagne le geste, où le regard double le regard.

La réception du poème, ainsi, n'est jamais uniquement la nôtre ; sur la page, nos yeux retrouvent ceux d'Uta, et ceux d'Ishmael avant eux. Dans cette lecture palimpsestueuse, les figures de lecteurs se retrouvent sans se recouvrir tout à fait, l'interprétation pense l'autre sans pouvoir saisir parfaitement le sens que sa lecture a produite. La rencontre qui s'accomplit dans la coïncidence du geste ouvre un espace de jeu, un décalage qui est aussi celui qui sépare une représentation, une performance, une lecture, de la suivante. L'effet de retour et de superposition imparfaite est d'autant plus net que nous reconnaissons, dans le poème qui s'inscrit ici sur la page, des vers apparus plus tôt dans le texte, non référencés et insérés dans le récit. Trente pages plus haut nous voyions Stella revenir à New York, après le décès de son père et le départ à Berlin. Les vers de Rukeyser, déjà, accompagnaient cette redécouverte de la ville de son enfance, avant que nous puissions associer leur apparition à la mort d'Ishmael et au deuil d'Uta :

[She c]ame back to New York with a suitcase full of hope and a little money, another escapee to the tiny island, whose length and breadth has spanned the world. She knew that New York could not exist; that it was an invented city poised in the minds of its inhabitants, a hoisted dream. She was so excited she took the elevator to the top of the Empire State Building and looked out for the city her parents had seen through the steam of the boats.

“In all the cities of this year
I have longed for the other city.”

Her mother used to read that poem to her and think about Berlin. In Berlin the girl had read the poem and thought about New York.

“In all the rooms of this year
I have entered one red room.”

Their apartment block had been demolished but the iron fire escape was still there, crazy, twisted, leading to nothing. She climbed it and opened the lost door to the invisible room, Mama's red kitchen where the diamonds were. (*GS*, 135-6)

Intercalé dans le trajet du personnage, l'imaginaire spatial du poème, toujours en tension entre espace rêvé et espace vécu, offrait une résonance particulière au récit, et au traitement que ce dernier faisait de l'expérience de l'exil. Au sommet d'un gratte-ciel, lorsque Stella essaie de retrouver la ville apparue à ses parents à leur arrivée à New York, le texte se fait interface entre deux expériences différentes, deux temps différents : revenant à la protagoniste, et s'offrant à nous, les vers se substituent à la description du paysage citadin (« looked out for the city her parents had seen [...] “In all the cities...” »). Tout autant qu'un objet lisible, ainsi, la vue réclame

un regard qui l'interprète. Comme un poème, le panorama s'élabore dans et par le lien qui se construit entre lui et l'œil qui l'appréhende et le déchiffre. Ici, le détour par une autre voix (celle d'Uta) et un autre texte (celui de Rukeyser) donne une forme concrète au décalage que le personnage s'attend à trouver, entre sa représentation imaginaire faite de rêves, de souvenirs et d'émotions, et l'univers urbain qui va s'offrir à sa vue (« She knew that New York could not exist; that it was an invented city »). À travers l'écho des voix et la multiplication des lecteurs, ce sont autant de sensations individuelles qui se superposent : la circulation du texte offre en ce sens un corollaire au processus décrit dans le poème, lorsqu'un geste ou une situation répétés en laissent transparaître d'autres dans la mémoire d'un sujet unique (« in all the cities ... the other city », « all the rooms ... one red room ». Suspendue (« hoisted ») entre terre et mer, New York est assemblage d'impressions visuelles superposées, réelles et imaginaires, d'une génération et d'un médium à l'autre.

Un écart persiste ainsi, qui est lié à la place du lecteur et spectateur, à la situation dans laquelle l'expérience le trouve, ici et maintenant : pour Stella, la ville de l'exil est Berlin, pour Uta c'était New York. La syntaxe des deux phrases, qui crée une sorte de chiasme spatial (« Her mother used to read that poem to her and think about Berlin. In Berlin the girl had read the poem and thought about New York »), creuse en même temps la distance entre le sujet et le lieu auquel il aspire, et celle qui sépare la mère de la fille, une lecture d'une autre. L'expérience et l'affect des personnages-lecteurs viennent habiter les mots, et nourrir notre propre lecture – ou plutôt nos propres lectures, puisque quelques pages plus loin nous serons amenés à revoir « King's Mountain » en compagnie d'Uta. D'un passage à l'autre du roman, le poème est lu et relu, tantôt seul tantôt à plusieurs, tantôt rassemblant, tantôt séparant ses lecteurs. Élément familier du lien entre Uta et Stella, il suscite chez chacune des interprétations singulières, et cette tension entre rencontre et écart renvoie à celle qui, plus loin, sépare irrémédiablement Uta de son époux. Outre les multiples lectures que l'on suppose ainsi, ce sont quatre interprétations du poème qui se présentent ici, de celle d'Ishmael à celles d'Uta – deux lectures différentes pour deux moments et émotions différents, le deuil et l'exil – puis à celle de Stella ; quatre lectures qui se superposent et interagissent avec la nôtre. Dès lors tout notre effort d'interprétation est sous-tendu par ces autres yeux pris dans les nôtres. Parcourant le poème, nous notons le paradoxe temporel, évocateur du travail d'Alice (« I have seen a future I can hardly name », *GS*, 170), et observons la résonance que l'isotopie de la mer offre entre le poème et l'imaginaire du roman. Nous associons « red room » à la cuisine rouge des parents de Stella, et retrouvons le discours d'Alice dans l'union synesthésique des émotions et des couleurs. Dans chacun de ces gestes interprétatifs, nous

sommes accompagnés, habités par le souvenir d'autres lectures, d'autres personnes qui comme nous « ont regardé la page » (« looked at the page »).

Faisant revenir sous nos yeux des fragments à reconnaître, et nous invitant à lire le lecteur lui-même, le roman sollicite de nous une interprétation qui est performance, toujours renouvelée, partiellement méconnaissable puisqu'elle s'élabore dans un moment et un lieu différents, et se construit sur la sédimentation d'expériences autres. En cela il fait du texte emboîté, recherché auprès d'autres auteurs et dans d'autres genres, le lieu où se donne à voir une scénographie de la lecture. Sous les regards superposés du lecteur et des personnages, la page, le livre se font scène, le mot ou l'image font irruption et s'imposent comme présences visibles, comme ces acteurs que l'on reconnaît, d'un coup, sous le personnage qu'ils incarnent. Comme eux, ils brouillent un moment la représentation, nous regardent à travers le quatrième mur, et nous les voyons pour ce qu'ils sont et pour le rôle qu'ils jouent dans ce nouveau décor. Ils nous laissent voir l'espace toujours à l'œuvre, dans ce travail d'itération et de répétition, entre la personne de l'acteur et son rôle, entre la scène et nous, entre le lecteur et spectateur que nous étions et celui que nous sommes devenus.

L'indirection potentielle de la lecture et les effets de décalages qui la traversent ne sont pas sans susciter une forme d'inquiétude : ils suggèrent qu'on n'est jamais vraiment sûr de pouvoir partager ce qu'on lit – ici nous avons beau prêter nos yeux au personnage, il y a un monde entre ce que le poème dit de son histoire et ce qu'il nous dit de la nôtre, ou de celle de Stella, que nous sommes en train de découvrir. De la même façon, il y a un monde entre la lecture d'Uta et celle d'Ishmael, malgré le lien visuel qui se construit, de la main inerte du cabbaliste à celle de sa femme, lorsque cette dernière ramasse le livre qui lui a échappé. Sur le seuil de la mort, le père de Stella associe le livre à une expérience de solitude absolue. Arrivée trop tard pour le sauver, son épouse nous laisse entendre à quel point la rencontre permise par la lecture reste fragile, et impuissante à défaire ce devant quoi nous sommes irrémédiablement seuls. C'est bien un risque de ratage, une difficulté à établir un lien et un sens durables que pointe, à nouveau, la théâtralité du texte. Si ce dernier appelle notre assistance, mais que jamais deux lectures ne seront identiques et que toute performance est unique et impossible à reproduire, si un espace se creuse toujours dans notre rapport à nous-même et aux autres lecteurs, comment faire confiance à notre interprétation ? Si la lecture elle-même est itération mais ne produit jamais de retour ou de reconnaissance clairs et partageables, comment être sûr de lire sans s'enfermer dans une logique solipsiste, dans une interprétation incommunicable et qui nous isole plutôt que de nous inscrire dans des structures de sensibilité communes ?

IV. B. 2. c. Lecteur performeur, auteur ignorant ?

La première réponse à cette question nous est apportée, on l'a vu, par *Gut Symmetries*, qui nous rappelle de façon récurrente que la non-coïncidence et une relative incompréhension ne constituent pas un échec du lien linguistique, verbal et visuel, à établir avec l'autre, mais son corollaire. Pour Alice l'amour, les mots, le regard sont des choses que nous lançons vers l'univers inconnu qu'est autrui : « It is just as likely that as I invent what I want to say, you will invent what you want to hear. Some story we must have. Stray words on crumpled paper. A weak signal into the outer space of each other. The probability of separate worlds meeting is very small. The lure of it is immense. We send starships. We fall in love » (GS, 25). L'écart, ainsi, n'est pas absolu et destiné à être comblé : c'est un risque inhérent au fait de s'adresser à l'autre, de le regarder et de se sentir regardé. Si la notion d'assistance nous renvoie à la lecture comme performance, elle soulève aussi la possibilité d'une contre-performance, d'une interprétation qui peine à établir des liens avec le texte et avec ses autres lecteurs. Ce danger apparaissait de façon assez nette pour les passages que nous venons d'analyser. Dans leur fonctionnement de visibilités impropres au récit, l'astérisque et le poème semblent pousser la lecture vers ses propres limites. Entre une typographie à la croisée du visible et du lisible, et un objet littéraire dont les conventions diffèrent en grande part de celles qui président à la narration, l'interprétation est mise en péril. D'un côté, dans *Cloud Atlas*, le lecteur risque d'en voir trop dans cette page qu'on l'enjoint à « regarder » (« look »), et où l'ensemble du roman semble se remettre, à nouveau, entre ses mains (« hold out your hands »). Comme par cette contagion dont Artaud parlait pour la cruauté, le délire imaginatif produit par la forme de l'œuvre s'étend à un lecteur tenté de voir du sens partout, et de déchiffrer les marques typographiques elles-mêmes. Avec cette fièvre interprétative grandit l'inquiétude qu'il s'agisse là de jeux faciles, d'astuces peu dignes d'une lecture « comme il faut »¹. Dans *Gut Symmetries* à l'inverse, le lecteur d'un roman, ouvrage narratif à beaucoup d'égards reconnaissable comme romance, pourrait être pris de court voire heurté par le surgissement d'un poème. Tiré de son contexte, sa référence n'étant donnée que très discrètement dans le paratexte initial², le texte brouille, dans son apparition, les niveaux de lecture et se joue des frontières entre les genres. Parce qu'il s'écarte en partie du contrat de lecture posé par le roman, il pourrait bien n'inspirer qu'à moitié celui dont il réclame l'assistance.

¹ On se souvient du souci exprimé par Frobisher : lorsqu'on s'aperçoit que l'œuvre a recours à des moyens faciles (« gimmicky »), il est déjà trop tard.

² La page réservée aux droits d'auteur indique : « “King's Mountain” by Muriel Rukeyser, which appears on page 170, is reproduced by kind permission of William L. Rukeyser from *A Muriel Rukeyser Reader*, 1994, W.W. Norton, New York » (GS, n.p.).

C'est donc un double risque que le texte court lorsque, s'offrant dans son impropriété de texte visible et d'image lisible, il s'ouvre comme une scène d'où il nous regarde. Il pourrait susciter un engouement tel que le récit en soit presque oublié, abîmé dans une accumulation de détails visuels qui l'occulte¹. À l'inverse, cependant, il pourrait aussi se heurter à la réticence du lecteur, et à la tentation pour ce dernier de jeter un rapide coup d'œil sur une page que le personnage lui-même regarde, sans se prêter à l'effort interprétatif supplémentaire que réclame le poème. Dans les deux cas, la mise en valeur du texte dans sa théâtralité – qu'il apparaisse à nous comme une scénographie typographique ou mette en scène ses références à d'autres ouvrages – prend le risque d'interrompre la lecture : en demandant à ce qu'on le regarde, le livre s'expose à ce qu'on arrête de le lire. S'arrêtant sur la figure du lecteur, ces passages manifestent une certaine inquiétude face à ses éventuels dérapages interprétatifs, à son manque d'attention peut-être. De façon plus fondamentale, cependant, ils suggèrent que ce souci est indissociable du fait même de s'offrir à un lecteur. Les risques inhérents à la pratique de l'interprétation sont intimement liés au geste qui consiste à nous faire lire – le roman, mais aussi les poèmes, les tableaux et les films qui gravitent autour de son imaginaire visuel. Dans sa théâtralité le texte n'invite pas une lecture performante, mais bien performée, qui compte avec les espacements et décalages creusés, entre le lecteur et l'instance linguistique qui s'adresse à lui et le regarde, mais aussi à chaque nouvelle lecture, par rapport à celles qui précéderent. Penser les enjeux de la lecture comme entrelacs visuel dans lequel on demande notre assistance, ainsi, c'est se donner l'occasion de repenser le rapport du lecteur au texte, et du lecteur à l'auteur, en laissant une place à l'interprétation et à son potentiel impropre. C'est envisager une politique de l'esthétique selon laquelle la sujétion à un ordre autoritaire n'est pas l'issue unique, et penser une expérience esthétique qui met en œuvre, à la fois, une rencontre imparfaite et un processus de subjectivation réciproque. C'est s'intéresser à l'émergence de formes et pratiques signifiantes qui ne font pas du sens un Diktat, un message univoque à suivre, et qui impliquent de repenser la place de l'auteur dans notre rapport au texte, et l'autorité supposée de l'auteur, ou du texte, dans l'émergence du sens.

Appréhender la lecture comme pratique interprétative et performative, c'est donc se permettre de l'étudier sans dénier l'incarnation des parties en présence, sans écarter l'enjeu éthique de leur rencontre. C'est pouvoir penser la lecture autrement que comme un processus

¹ La tentation d'interpréter les moindres détails visibles du texte, y compris des indications typographiques qui semblent a priori se loger dans ses interstices, est d'autant plus compréhensible que d'autres romans de Mitchell en jouent. Ainsi *Number9Dream* (2001) séparait différentes sections narratives au moyen de symboles, que l'on pouvait prendre pour autant d'alternatives à de simples astérisques, mais dont les variations s'avéraient en fait présenter une vraie pertinence pour la poursuite du récit. Chez un amateur de l'œuvre de Mitchell, qui lirait *Cloud Atlas* dans le sillage de ce roman précédent, ou le relirait à l'affût des effets de retour qu'il multiplie, un tel degré d'investissement ne serait donc pas inattendu.

abstrait, purement intellectuel, dans lequel l'histoire émotive et affective du sujet n'aurait pas sa place. Mais c'est aussi pouvoir appréhender cette lecture-interprétation de façon critique, pouvoir envisager la façon dont elle dialogue avec d'autres, de façon à ne pas verser dans un relativisme solipsiste, selon lequel toute lecture serait purement personnelle, incommunicable ou immuable dans sa singularité. Pour cela il semble intéressant de s'attarder un instant sur la figure autour de laquelle Rancière bâtit sa réflexion sur l'émancipation¹. Parce qu'il convoque la question linguistique, et envisage le rapport à l'écrit du point de vue concret de l'apprentissage, parce qu'il met en jeu et déplace le lien fondamental qui unit autorité et connaissance, parce qu'il interagit enfin avec un public émancipé, le maître ignorant semble pouvoir éclairer le dispositif éthique et politique que la fiction contemporaine recherche pour la lecture. Il nous faut ici repartir de l'idée que le lieu où le texte se théâtralise, s'espace et s'offre dans une distance par rapport à lui-même, est aussi un lieu d'où il regarde le lecteur – où il pense la phénoménologie de la lecture, et va puiser dans la mémoire et dans l'histoire de son lecteur. Notant les liens qui se tissent, chez Rancière, entre l'émancipation telle qu'il l'envisage au sein de l'appareil éducatif et celle que l'on peut concevoir au théâtre², on peut alors avancer que c'est sous les yeux du texte, improprement offert comme scène théâtrale, qu'un processus de subjectivation peut s'élaborer qui ne passe pas par la sujétion du lecteur-spectateur.

Reprenant à son compte la théorie développée par Joseph Jacotot au début du XIX^e siècle, Rancière tente d'explorer, dans le champ artistique, les enjeux d'un processus d'apprentissage dans lequel un ignorant enseignerait à un autre ignorant ce qu'il ne sait lui-même. Dans le schéma courant qui oppose la place du maître à celle de l'élève, explique-t-il, l'enseignement prend la forme d'un abrutissement, qui rappelle sans cesse à l'élève sa condition d'ignorance. C'est à cette pratique de l'abrutissement que s'oppose celle de l'émancipation intellectuelle, qui est « vérification de l'égalité des intelligences »³ – ce qui « ne signifie pas l'égale valeur de toutes les manifestations de l'intelligence mais l'égalité à soi de l'intelligence dans toutes ses manifestations »⁴. C'est dans la perspective de cette égalité que Rancière conçoit l'apprentissage :

l'animal humain apprend toutes choses comme il a d'abord appris la langue maternelle, comme il a appris à s'aventurer dans la forêt des choses et signes qui l'entourent afin de prendre place parmi les humains : en observant et en comparant une chose avec une autre, un signe avec un fait, un signe avec un autre signe. [...] Ce travail poétique de traduction [...] est au cœur de la pratique émancipatrice du maître ignorant.⁵

¹ Jacques Rancière, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987, Paris, 10/18, 2001).

² Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*

³ Rancière, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, *op. cit.*, p. 16.

⁴ Rancière, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, *op. cit.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*

Le maître ignorant aide son élève à parcourir, non le chemin qui sépare la place de l'ignorant de celle du savant, mais la distance qui sépare ce qu'il connaît déjà de ce qu'il ignore. S'il est lui-même « ignorant », c'est parce qu'il a abdiqué la maîtrise de la distinction entre savoir et ignorance : « il n'apprend pas à ses élèves *son* savoir, il leur commande de s'aventurer dans la forêt des signes, de dire ce qu'ils ont vu et ce qu'ils pensent de qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier. Ce qu'il ignore, c'est l'inégalité des intelligences »¹. Pour Rancière, les réformateurs du théâtre, qui prétendent affranchir les spectateurs d'une position passive pour faire d'eux les agents d'une pratique collective partagent avec les pédagogues de l'abrutissement l'idée qu'un gouffre sépare les positions : celle du savoir et de l'ignorance, celle de la passivité (du spectateur) et celle de l'action (d'un public existant comme entité collective). L'émancipation commence avec la remise en question de cette opposition entre regarder et agir ; elle réside dans la conscience qu'une certaine pratique du regard est susceptible de confirmer ou d'infirmer un partage du sensible garantissant la domination des uns et la sujétion des autres. « Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui »². Ainsi l'expérience visuelle, en tant qu'elle est convocation active des impressions du spectateur ou du lecteur, est bien le lieu d'un processus qui n'est plus de sujétion mais de subjectivation. Niant l'équivalence trop souvent supposée entre regard et passivité, elle regarde le lecteur et va puiser dans son histoire sensible. Le spectateur est à la fois témoin distant et interprète actif du spectacle qui s'offre à lui : « les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs et dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers »³.

On saisit l'ouverture, l'instabilité qu'implique cette conception de la lecture comme performance, composition d'un paysage visible propre à l'expérience sensible de chacun. Transposée dans le champ du visuel, l'émancipation intellectuelle remet en cause la continuité que l'on suppose trop aisément, entre ce que les pratiques disciplinaires et processus spectaculaires prétendent « faire voir » et ce qui effectivement vu par le sujet. Dans la logique abrutissante, l'élève apprend ce que le maître lui apprend, le spectateur perçoit et ressent ce que le metteur en scène et l'acteur veulent lui faire percevoir et ressentir : il y a adéquation entre le devoir voir et le faire voir. « À cette identité de la cause et de l'effet qui est au cœur de la logique

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*

abrutissante, l'émancipation oppose leur dissociation »¹. C'est en ce sens que l'élève apprend du maître non ce que ce dernier sait, mais ce qu'il ignore tout en lui permettant de le découvrir. De même on peut penser le rapport du récit au lecteur comme un processus qui n'associerait pas linéairement faire voir et voir, mais dans lequel le « regard » du livre sur certaines choses réveille l'histoire sensible du lecteur. Ni l'auteur ni le texte ne « font voir » quoi que ce soit au lecteur ; mais les dispositifs optiques qu'ils construisent lui offrent une place à investir. Le champ d'exploration qu'ils ouvrent n'est pas contenu en eux, mais en attente d'un lecteur et de son histoire.

L'écart entre cause et effet, l'impossibilité de toute transmission à l'identique nous renvoie à la présence, entre le scripteur et son lecteur, et en fait entre le livre et son lecteur, d'un objet « tiers » : le processus qui naît de leur rencontre, et que ni l'un ni l'autre ne peuvent prétendre maîtriser. « Dans la logique de l'émancipation il y a toujours entre le maître ignorant et l'apprenti émancipé une troisième chose – un livre ou tout autre morceau d'écriture – étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle il peuvent se référer pour vérifier en commun ce que l'élève a vu, ce qu'il en a dit »². C'est dans la définition de ce commun partagé mais non uniformisant que le sujet se construit. Ce grâce à quoi l'expérience esthétique peut se faire commune mesure, et permettre une rencontre entre spectateurs, « c'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre »³. Nos performances ne vérifient pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté, mais « la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre »⁴, capacité qui s'exerce dans un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. Être spectateur n'est donc pas une condition passive, qu'il nous faudrait changer en activité : c'est notre situation normale, et « [n]ous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé »⁵.

Dans la pragmatique de notre confrontation au texte, il faudrait concevoir des auteurs dont le travail les rapproche du « maître ignorant ». Subvertissant la position d'auteur garant, maître de la perspective, notre corpus nous propose de nous construire comme sujets lecteurs sous le regard plus ou moins adéquat d'un livre. C'est sans garantie de succès que les « yeux » de la fiction se posent sur nous, et tâchent de trouver dans notre histoire sensible un matériau visuel qui entre en

¹ Rancière, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, op. cit., p. 20.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*

⁵ Rancière, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, op. cit., p. 23.

résonance avec elle. L'échange de regards qui caractérise la lecture construit une réciprocité qui rate ainsi toujours plus ou moins son but – particulièrement dans le cas de romans adressés à un public très élargi : l'on pense par exemple à la variété du réseau de références élaboré autour de *Cloud Atlas* ou *Gut Symmetries*. Mais c'est aussi ce potentiel de déplacement qui construit, dans l'interstice ouvert entre deux instances discursives, quelque chose qui ressemble à du sujet. En un sens la figure de l'auteur ignorant constituerait ainsi la réponse de la pragmatique et de la phénoménologie à l'idée d'une mort de l'auteur¹. Accorder une place à l'imagination humaine qui a vu naître le texte, sans pour autant la replacer dans une posture d'autorité privilégiée, partir du principe que l'énoncé échappe à son auteur mais ne nie pas entièrement son existence, ce serait peut-être à nouveau adopter la perspective interactive et incarnée de la pragmatique. La sémiotique semble avoir posé comme condition à l'émancipation du sens la mise à l'écart d'une instance créative trop souvent considérée comme toute puissante. Pour penser la littérature en tant que fait linguistique, au contraire, la pragmatique suppose un lien entre entités linguistiques. Mais elle ne pense pas pour autant la lecture comme un simple déchiffrement des intentions du locuteur premier, ou comme recherche d'un sens intégralement inscrit dans le texte. Si le sens se construit dans le cadre d'une rencontre qui est forcément décalée, et productive en partie pour cette raison, il semble bien qu'il soit la création d'un « auteur ignorant », incapable de garantir ou de figer une pratique de lecture appropriée à ce qu'il écrit.

Postuler l'« ignorance » d'auteurs qui ne présument pas de leur capacité à nous faire voir exactement ce qu'ils voudraient, c'est ainsi concevoir que le sens se construit dans l'aller-retour du regard entre texte et lecteur, qu'il est le fruit d'interprétations livrées aux aléas d'expériences sensibles très diverses. C'est tâcher de penser l'égalité des lecteurs – et de l'auteur en tant qu'il est d'abord lecteur –, qui se fonde dans la singularité de leur histoire sensible. L'auteur ignorant est loin de compter sur un lecteur idéal et parfaitement discipliné, qui reconnaisse avec exactitude tout ce qui lui est présenté, et ne s'aventure pas à établir entre le texte et ses propres souvenirs des ponts plus ou moins solides. Il sait l'imperfection de la mémoire à laquelle il s'adresse, et la synthèse constante qui se fait entre impressions sensibles. L'interlocuteur qu'il recherche, ainsi, n'est pas une encyclopédie vivante : c'est un lecteur de bonne volonté, qui voit que les livres le regardent, et qu'il est possible de faire lire plus avant. Parmi les personnages de notre corpus que nous surprenons à lire, Adair est celui qui semble incarner cette figure de la façon la plus claire. Lecteur tout sauf idéal, il est très loin de maîtriser toutes les références des textes qui lui sont

¹ Voir Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *Mantéa* n°5, 1968, repris dans *Le Bruissement de la langue* (Paris, Seuil, 1984), et Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, n°3, 1969, repris dans *Dits et Écrits. 1954-1969*, t. 1 (Paris, Gallimard, 1994).

recommandés ; souvent peu rigoureux, il fait des déductions hâtives, échafaude des raisonnements entiers à partir de souvenirs imprécis, et se laisse aisément distraire. De façon beaucoup plus importante, cependant, il va volontiers à la rencontre des livres et des lecteurs, prend des suggestions de lecture auprès de ses divers interlocuteurs, en offre d'autres, et laisse les textes eux-mêmes le guider vers d'autres. Citant, parfois à tort et à travers, mentionnant les références glanées au gré de ses explorations, il fait de la lecture un espace de partage, où lire et faire lire vont de pair. C'est le cas même dans les moments où il se montre le plus réticent. Ainsi sa lecture de *La Trêve* commence par un aveu d'inadéquation : incapable d'assumer la responsabilité du récit fait par Primo Levi, Adair se lance dans une lecture distraite, effectuée en diagonale alors qu'il songe à une playlist à assembler pour Aphra. Pourtant la superficialité qu'il revendique, et son refus de voir l'horreur en face, sont battus en brèche lorsqu'il se trouve happé, malgré lui, par le texte et ses fantômes : « the strong rope of its narrative lassoes me up, pulls me in and drags me along (spreadeagled, scrabbling for a handhold, bleating out my weak defence of terminal frivolity [...] They're full of ghosts, these two books, both living and dead » (C, 187-8). Le pouvoir d'interpellation du livre, qui vient chercher chez lui la profondeur d'une lecture où l'affect et la responsabilité éthique ont enfin une place, est d'autant plus clair que sa manifestation métaphorique évoque l'univers du Western, et le roman fétiche du narrateur.

De façon significative, le passage qui capte enfin l'attention d'Adair, et le force à ralentir dans sa lecture de Levi, implique un personnage infiniment vulnérable, qui n'a jamais appris à parler mais dont le regard intense engage la responsabilité des autres détenus. Incapable de communiquer verbalement avec ses compagnons de captivité, Hurbinek meurt avant d'avoir appris d'autre mot que, « mass-klo » ou « massiklo », parole indéchiffrable pour ceux qui s'occupent de lui, et en particulier pour le jeune Hongrois qui l'a pris sous sa protection et s'est mis à lui parler. Ce n'est que par la voix de Levi que nous gardons trace de son existence. Tout en lui faisant explicitement une place dans son témoignage, cependant, l'auteur ne saurait parler *pour* lui. Ainsi ce qui persiste de cette vie volée puis fauchée par les crimes nazis, c'est le souvenir d'un regard adressé faute de mots, dans le scandale de leur absence :

ses yeux, perdus dans un visage triangulaire émacié, étincelaient, terriblement vifs, suppliants, affirmatifs, pleins de la volonté de briser ses chaînes, de rompre les barrières mortelles de son mutisme. La parole qui lui manquait [...] jaillissait dans son regard avec une force explosive : un regard à la fois sauvage et humain, un regard d'adulte qui jugeait, que personne d'entre-nous n'arrivait à soutenir, tant il était chargé de force et de douleur.¹

Pour Adair, l'œil d'Hurbinek devient l'œil du texte, qui le pousse à prêter attention à ce qu'il lit, à regarder l'horreur en face et à prêter ce qu'il peut d'assistance. L'irresponsabilité qu'il avouait

¹ Primo Levi, *La Trêve* (1963, Paris, Grasset, 1966), p. 25.

d'abord prend alors un autre sens : l'expression qu'il employait, « *I won't commit. This is too Big. I just can't own it* » (C, 187) est subvertie par sa capacité à être enfin affecté par le texte. Être touché par le témoignage, ce n'est pas pour autant être en mesure d'en prendre entière responsabilité. C'est admettre qu'on n'en est pas capable, que c'est là une charge qui doit être partagée. C'est, comme le fait Adair ici, faire lire à un autre ce texte dont le sens nous dépasse nécessairement, et dont nos propres mots ne pourraient rendre compte. Au moment où il partage avec nous son impression, et nous envoie ainsi, à la rencontre du livre, le narrateur nous rappelle que la rencontre d'un lecteur et d'un texte est rarement un phénomène isolé, qu'elle s'inscrit souvent dans une série de recommandations et de lectures alternées. S'il nous mène ou nous ramène à *La Trêve*, c'est après y avoir été lui-même conduit : « *it was Blaine. It was him. He made me read that book* » (C, 189). Chez ce personnage, dont toute l'énergie est consacrée à comprendre qui est Blaine et ce qu'il fait, la remarque a un poids particulier, encore renforcée par l'insistance d'Adair – on pense à la formulation ternaire, et à l'italique qui souligne le pronom personnel. Au-delà des discussions infinies qu'il suscite, performeur et prestidigitateur, personnage polémique et homme offert à son public, Blaine est un lecteur qui aura fait d'autres lecteurs – plus tôt, évoquant la nouvelle de Kafka, Adair assumait son rôle de relais, et nous indiquait : « *you'll have to read it* » (C, 143).

Enfin Adair se montre lecteur de bonne volonté lorsqu'il cesse d'être un simple maillon dans une chaîne de lecteurs, lorsqu'il ne partage plus seulement des références et des anecdotes, mais l'expérience et le moment de lecture eux-mêmes. Le personnage d'Aphra assure la transition entre le fait de faire lire et le fait de lire pour autrui, à haute voix : lorsqu'Adair lui recommande *Shane* elle dit qu'elle n'a aucune intention de le lire, mais plus tard le narrateur trouve au chevet de Leyland le volume qu'il lui a prêté tout de même : « *guess what? No. Seriously. Guess... Top of the pile (I say top of the pile), Shane by Jack Shaefer* » (C, 247). Aphra a commencé à lire *Shane* à son mari, et la suite du roman voit Adair lui-même consacrer ses nuits à de longues séances de veille et de lecture. Le partage de la lecture devient plus nettement affaire de performance lorsqu'il s'agit de lire pour un autre – de prêter assistance, de l'œil de la voix et du geste, à la fois au texte et à celui qui n'y a plus accès. Dans la profération, dans le geste effectué pour l'autre, l'interpellation du lecteur en interprète est plus évidente encore que dans la lecture silencieuse. Il ne s'agit pas pour lui d'être performant, mais de voir que la lecture est performance : que la découverte du texte se partage entre différentes personnes – d'Adair à Leyland en passant par Jalisa et Aphra –, et se fonde sur la rencontre de différents sens – principalement la vue, l'ouïe et le toucher –, comme dans une interprétation théâtrale. À nouveau

la lecture performance apparaît comme une pratique impropre : parce qu'elle n'est pas réservée à l'exclusivité de l'expérience individuelle, et n'observe pas la discipline d'une attention qui séparerait, hiérarchiserait les modalités sensorielles, mais aussi parce qu'elle convoque nécessairement un palimpseste de références empruntées, de mots soufflés et d'images volées.

L'interface sensorielle de la lecture faite à haute voix, l'espacement d'un texte investi de tout le corps du lecteur, et non dans une sorte d'abstraction intellectuelle, sont soulignés dans *Clear* par l'intervention de la graphie. Au geste du tournement de pages, qui se laisse peut-être trop aisément oublier, répond l'effort de la prise de notes, soigneuse et de plus en plus laborieuse pour Leyland. Dès l'abord, la fonction d'Adair au chevet de Leyland met ainsi en valeur cette place de la motricité dans notre appréhension de l'écrit, même imprimé, et le lien intime qui associe lecture et écriture : parti sur un rythme trop soutenu, le lecteur est rappelé à l'ordre : « He clicks the light on and grabs the pencil between his shaky fingers. 'Slower,' he barks, then proceeds to take a series of the world's most detailed and laborious notes. In longhand. With page references » (C, 252-3). L'effet de retard et d'emphase produit par les deux phrases nominales souligne avec humour l'incrédulité du narrateur face à la contrainte qui lui est imposée. Ralentissant le rythme de sa propre prosodie, il attire aussi notre attention sur une autre modalité de cette lecture performance. L'assistance prêtée au texte et à l'autre lecteur implique de prendre son temps : pour lire à haute voix, pour lire à un rythme qui permette à l'autre d'écrire, d'inscrire le texte dans son corps et dans sa mémoire. La coordination des différents sens, qui nous écarte ici de la lecture telle qu'on la pratique le plus couramment, individuellement et en silence, fait du texte un lieu de rencontre entre deux personnages qui sont lecteurs, performeurs et public tout à la fois. La lecture-performance, partagée entre voir, entendre et toucher entraîne lecteur et auditeur dans un entrelacs, où chacun est à la fois performeur et public. Ainsi l'investissement gestuel de Leyland trouve un écho chez Adair, qui tout en poursuivant sa lecture observe sa prise de notes, et se fait ainsi spectateur d'une autre interprétation du texte :

I see beads of sweats forming on his brow as his free hand clenches, then unclenches, then clenches again (but the working hand still diligently continues writing.) [...] Hard not to remember S'omogyi, the Hungarian Chemist, in the Primo Levi, and how difficult it was for him to give up the mortal coil. [...] I replace his notebook with a fresh one on two separate occasions. It's then that I discover (to my palpable *horror*) that he has a huge *pile* of the bastards in a suitcase by the wall. (C, 253-4)

L'impropriété du travail d'inscription est communiquée au lecteur : c'est le sens de l'indication synesthésique « palpable horror ». Elle est d'autant plus évidente que l'inscription ne produit rien de vraiment visible. Le contenu des notes prises par Leyland ne semble destiné à aucun lecteur : il ne nous est pas accessible, et ne sera jamais réutilisé par le personnage mourant. À mesure que sa

maladie progresse, la visibilité impropre de ce travail de lecture et d'inscription apparaît de façon plus évidente : Leyland devient aveugle, et ne remarque pas que son geste n'inscrit plus rien du tout sur la page. Adair, qui n'a pas remarqué que son interlocuteur a perdu la vue, s'interroge sur ce qu'il voit, sans pour autant interrompre cette prise de notes fantôme :

I've observed – just in passing – how much more erratic Branty's note-taking has become over the last few nights. More than once I've seen his pencil move on to the surface of the table below the notebook, but still continue writing there, or I've seen the point break, and watched him scribbling on – lead-free – for literally *pages*, with nothing but the flattened stump. (C, 314)

Cessant de produire quelque chose de visible ou de lisible, le geste de Leyland reste un travail d'inscription : inscription du texte dans le corps, et du corps dans une lecture partagée avec Adair. Jusque dans la cécité, le personnage ne renonce ni à l'écrit ni à la lecture : à aucun moment il ne s'agit de retrouver dans l'oralité de la performance une expérience plus immédiate ou plus pure. Le blanc qui gagne ici du terrain sur la graphie n'est pas effacement du symbolique, établissement d'une communication immédiate entre les personnages : paradoxalement *inscrit* sur la page, il est partie prenante du travail d'interprétation qui incombe au lecteur, contrepoint typographique de l'imprimé, espacement qui nous parle du geste, et de sa persistance dans la lecture. Comme la partie du texte qui se déchiffre, le blanc fonctionne ainsi comme une interface, un lieu où les lecteurs se rencontrent et où les modalités sensorielles se confondent.

Sur les conseils de l'infirmière, Adair fait mine de ne pas avoir remarqué que Leyland a perdu l'usage de la vue, que ce qu'il écrit ne s'inscrit pas : « "He's *blind*," she says. "*What?*" "Since that night I sent you home. Didn't you *notice*?" I shake my head. "Did he not *mention* it to you?" "No." My voice sounds hollow. "Then say nothing." She squeezes my arm. "Just pretend." So that's what I do » (C, 314). Dans cette façon de faire comme si, on trouve la suspension d'incrédulité centrale à la réception de la fiction. Adair se prête au jeu de Leyland : prêtant l'œil à ce qu'il y a à voir et lire, mais aussi à ce qui reste invisible ou improprement visible, il continue de lui porter assistance, et d'accompagner par la lecture son travail d'écriture. Quelques pages plus bas, lorsque les cahiers qui servent à la prise de notes se mettent à manquer, il se livre à un petit manège qui permet à la séance de lecture de se poursuivre :

when he reached the last page of the notebook he was using, I took it from him, walked over to the case, opened it, fiddled around inside it for a while, then brought him back the exact same one. He took it from me, frowned (when he felt the rough texture of the pages with his thumb, then nodded, smiled and continued writing. (C, 317)

L'absence de réaction verbale, mots sous-entendus qui offrent un corollaire aux notes fantômes, écrites mais non inscrites, souligne l'ambiguïté du geste : Leyland sourit-il parce qu'il s'est laissé

prendre à la mise en scène d'Adair ? Ou a-t-il reconnu qu'il s'agit là de pages déjà marquées¹, et se prête-t-il à un jeu qui appréhende l'écrit de façon impropre, pour le mouvement de la graphie plus que pour la clarté ou la lisibilité de la trace produite ? Par l'impropriété visuelle qu'elle manifeste ainsi au cœur même du processus d'inscription, et par sa dimension kinesthétique, cette écriture en creux, indiscernable sur la page, a partie liée avec la rencontre et l'ouverture éthique que recherche la lecture performance. C'est dans et par le blanc que la lecture se partage, lorsque l'espacement graphique qu'il implique offre une interface où lecteur et performeur se rencontrent. Alors que Leyland n'inscrit plus rien, le rythme de sa prise de note continue de réclamer un effort de synchronisation de la part d'Adair, et son ouverture éthique à un auditeur également occupé à inscrire le texte dans le corps. Un lien similaire nous associe, en tant que lecteurs, au couple de personnages : dans ces moments de veille le texte revient constamment à la ligne et s'espace de plus en plus, pour n'offrir que quelques phrases par page avant la mort de Leyland². Pour nous aussi, le rythme de lecture devient alors question : si nous n'investissons pas ces blancs, dont la place dépasse désormais les proportions conventionnelles auxquelles on s'attendrait, nous risquons de tourner les pages à toute vitesse, et de précipiter ainsi la mort du personnage. L'espacement du texte nous invite à prendre notre temps, à relire, à cesser de tourner les pages par simple réflexe, à lire dans tous les sens, conscients du toucher du papier. Intensifiant l'impact dramatique du mot ou de la ligne qui se détachent sur la page, le blanc manifeste aussi un souci d'anti-économie : il représente la perte volontaire d'un temps et d'un espace accordés au silence, à un lien éthique et linguistique matériellement inscrit entre l'autre et nous, mais non immédiatement signifiant.

Manifesté comme contrepoint à la voix et à la graphie, le blanc ne peut donc être simplement sauté : il nous faut prendre en compte sa présence par définition indéchiffrable, puisqu'à travers elle le texte s'absente. En cela il achève de défaire le lecteur « performant », qui saurait d'emblée trouver le sens de ce qu'il lit, pour qui aucune confusion ne s'insinuerait entre roman et théâtre, et qui enfin appréhenderait l'écrit de façon photographique, sans « entendre » dans sa tête et sans se laisser distraire par les gestes que la lecture attend de lui. La fiction contemporaine déconstruit ici, par l'expérience de lecture qu'elle propose, une figure modèle que la recherche contemporaine sur les neurosciences de la lecture s'emploie également à remettre en cause. Dans *Reading in the Brain: The New Science of How We Read*³, Stanislas Dehaene revient sur des hypothèses qui influencèrent particulièrement l'apprentissage de la lecture dans les années

¹ Comme il était sans doute conscient, plus haut, qu'il écrivait sur la tablette qui lui sert de support, et non plus sur l'un de ses cahiers.

² C'est particulièrement le cas à partir de la page 317.

³ Stanislas Dehaene, *Reading in the Brain: The New Science of How We Read* (New York, Penguin, 2009).

80 et 90. Selon ces approches la forme de lecture idéale procéderait par conversion de l'information visuelle vers le sens, la conversion phonémique correspondant à un stade immature, où le lecteur « ânonne » encore avant de se détacher des sons pour reconnaître les mots plus immédiatement et rapidement. L'étude des mécanismes neuronaux requis dans la lecture manifeste au contraire la collaboration nécessaire et prolongée de circuits multiples intervenant dans la conception du sens. Ainsi les deux voies de conversion, de la chaîne alphabétique au son (voie phonologique) ou du graphème au sens (voie lexicale), traditionnellement opposées dans le partage entre lecteurs « plus compétents » (exclusivement visuels) et moins performants (encore dépendants de la forme sonore des mots), s'avèrent absolument nécessaires à l'apprentissage comme à la pratique de la lecture. Après avoir divisé la recherche en psychologie pendant plus de trente ans, le débat sur la préséance entre voie lexicale et voie phonologique se clôt sur la remise en cause de toute hiérarchie entre ces deux modalités :

All writing systems oscillate between an accurate representation of sound and the fast transmission of meaning. This dilemma is directly reflected in the reader's brain. Two information processing pathways coexist and supplement each other while we read. When words are very regular, rare, or novel, we preferentially process them using a "phonological route" [...] Conversely, when we are confronted with words that are frequent or whose pronunciation is exception, our reading takes a direct route that first recovers the identity and meaning of the word and then uses the lexical information to recover its pronunciation.¹

Chez le lecteur adulte, les deux voies sont actives en même temps, et sont complémentaires dans la compréhension du texte. Nous avons directement accès à certains sens à partir de certains signifiant-images, mais dans le cas où nous avons affaire à un nouveau mot, nous continuons d'utiliser les sons des mots. « Both the lexical and the phonological pathways operate in parallel and reinforce each other »². Les deux fonctions ont leur mode d'intervention privilégié – la conversion mentale de l'image du mot en son est nécessaire pour comprendre un mot encore jamais lu, ou simplement mal orthographié, tandis que le passage direct de l'image orthographique au sens permet de départager les homophones, et d'éviter ainsi des confusions liées à la forme sonore des mots. Là encore, cependant, la collaboration peut laisser place à une forme d'interférence, et renforcer les ambiguïtés qu'elle est censée limiter – par exemple quand le son nous fait associer des signifiés qui n'ont rien à voir. C'est dans ce détournement des opérations destinées à la réception que la langue se prête à des usages ludiques. Or c'est bien sur un exemple de cette lecture décalée que se termine l'échange entre Adair et Leyland :

'Absinthe?'
Long pause.
Long pause.

¹ Dehaene, *Reading in the Brain*, op. cit., p. 38.

² *Ibid.*, p. 26.

‘Makes the heart grow fonder.’
I laugh. He laughs. Then he coughs (tears pouring down his cheeks. Feet curling up).
Was it then?
(I’m struggling to remember.)
Was it then that the lights went out?

I read for another hour.

I complete the chapter.

I close the book.

I stand.

Death pulls the chair back for me (very obligingly).
Death sighs, then taps his foot, then checks his watch, officiously.
It’s time for the Family.

I grab *Shane* from the bedside table and stick it in my pocket. Then I take it out again and hide it under his pillow.

Good book for a journey, *eh?* (C, 317-319)¹

L’hésitation entre son et image, qui ouvre entre locuteurs l’espace partagé d’un jeu linguistique, ralentit la lecture. La réponse décalée, différée dans le temps et sémiologiquement détournée de la question, nous retarde dans notre recherche du contexte où réinscrire la question. L’absinthe est

¹ Nous espaçons pour donner une impression de la disposition typographique. Dans l’édition originale, l’espacement du texte oblige un saut de page après « I read for another hour » (C, 317) et « I stand » (C, 318). Le temps du verbe « read » présente donc une ambiguïté, entre le passage au prétérit qui précède et le présent qui lui succède. Ainsi au moment de la séparation le temps de la lecture hésite, entre la rupture qu’implique le temps du passé et un présent qui cherche à prolonger le moment de partage.

en fait l'ultime suggestion d'Adair, toujours en quête de la boisson fétiche de Leyland. Doublement désorientés, par la mention abrupte du nom et la réponse en jeu de mots, nous sommes arrêtés dans notre élan, et il nous faut prononcer à haute voix, ou « entendre » l'enchaînement, pour saisir l'équivoque. Jouant sur la double modalité auditive et visuelle du mot, mettant en scène son ambiguïté, la référence au proverbe suscite une reconnaissance décalée. Le travestissement de la graphie et des sonorités répond, dans la forme du médium, à l'idée d'une présence qui s'espace et se creuse dans l'absence. Cette correspondance est confirmée par le silence qui gagne peu à peu le texte, à mesure qu'un des personnages s'éteint, et que la narration se troue de plus en plus. Ici encore pourtant, l'absence n'est pas un absolu : la lecture persiste, paradoxale, fantomatique, poursuivie malgré la disparition de l'auditeur. Fidèle à son rôle de passeur de livres, Adair confie au roman qu'il chérit la tâche d'accompagner autrui jusque dans la mort. Symbole du dernier voyage, le livre rappelle ce qui, de l'autre, restera absent pour nous. Il signale cette distance infranchissable qui fait de toute lecture une expérience de désir, et nous relance sans cesse vers ces univers linguistiques autres que sont les livres, et nos semblables.

Parmi les moyens que la fiction contemporaine se donne pour nous interpeller et nous amener à reconnaître qu'elle nous regarde, le propos qu'elle formule sur l'expérience du lecteur et spectateur figure en bonne place. La propension à appréhender la sensation visuelle par ce qui ne lui serait pas propre, et à produire ainsi des dispositifs esthétiques et sensoriels indisciplinaires, passe notamment par un discours impertinent sur la lecture et le lecteur. C'est bien à cela que nous nous heurtons quand Timothy Cavendish se compare à Ernie. De son propre aveu, son compagnon de captivité à Aurora House ne lit presque jamais – mais il est plein de ressources, et par rapport à lui l'éditeur ressent sa propre insuffisance de lecteur professionnel : « Ernie had never read a work of fiction in his life, 'Always a radio man, me,' but watching him coax the Victorian boiler system into life one more time, I always felt shallow. It's true, reading too many novels makes you go blind » (CA, 379). Proposant une variation irrévérencieuse sur une croyance populaire, qui présente dans une visée dissuasive les dangers supposés liés à la masturbation, la remarque nous invite avec humour à réfléchir au plaisir et au désir de lecture. Saluant une manifestation d'humilité très atypique chez Cavendish, et prenant au sérieux sa mise en garde contre une lecture conçue comme évasion, oubli de la vie pratique et de ses vicissitudes, nous percevons par contraste que le plaisir de la lecture ne doit pas, en soi, inspirer la honte. La lecture,

quand bien même elle ne serait bonne qu'à produire du plaisir, et refuserait de se plier aux codes d'une morale destinée à discipliner le corps et ses désirs, n'en serait pas plus coupable. Le renversement ironique de la rumeur est d'autant plus apparent que dans le cas de *Cloud Atlas* la familiarité avec de multiples romans, loin de limiter la perception, démultiplie au contraire l'expérience de lecture, qui puise dans l'histoire sensible du lecteur.

L'impropriété de la réflexion formulée par Cavendish est liée à l'itérabilité de la formule, qui permet sa reconnaissance malgré le glissement subversif qui marque son usage. Elle est confirmée par l'impertinence qu'elle témoigne vis-à-vis du lecteur, qui y retrouve l'évocation d'un plaisir coupable d'être pris sans ce à quoi il serait propre : être partagé, et porter des fruits. Au-delà la supériorité esthétique et culturelle supposée de Cavendish, que la remarque déconstruit avec humour, le solipsisme qu'elle dénonce nous amène à observer que dans le roman la lecture n'est justement pas un geste qui isole le sujet dans un univers privé et coupé de la praxis. Dans cet univers où les livres et récits circulent de main en main et de narrateur en narrateur, la lecture est performance et soin apporté à l'autre, offrande d'un univers et d'une expérience esthétique – que l'on prête à l'autre ses yeux et sa voix, ou qu'on l'invite à lire lui-même. Il semble ainsi que malgré son caractère ouvertement décalé, et l'inquiétude qu'elle pourrait susciter vis-à-vis de la narration, toujours susceptible de nous faire prendre des vessies pour des lanternes, l'observation de l'éditeur pointe un lien pertinent entre le plaisir pris à la lecture et la déprise qu'il implique. Ce qui ressortirait de l'allusion amusée à la cécité qui menace le lecteur trop assidu, ce serait alors la nécessité pour le lecteur ou spectateur de renoncer à exercer une autorité visuelle absolue sur le livre et sur le monde – d'accepter que le plaisir qu'il prend à découvrir une œuvre dépend de sa capacité à se reconnaître vulnérable face à elle, concerné, observé d'un œil parfois amusé. Dans *Time's Arrow* le narrateur se lamente du peu de curiosité que Tod semble éprouver vis-à-vis des livres. Condamné aux magazines et à leurs éternels mots croisés, il note : « There is a bookcase in the living-room. Beyond its dusty glass, the dusty spines, all standing to attention. But no » (*TA*, 20).

Les livres ne demandent qu'à être lus ; leur attention appelle la nôtre, réclame notre assistance. Celui que nous avons dans les mains, cependant, ne nous laisse pas nous installer dans une expérience de lecture qui associe voir, connaissance et pouvoir, et nous assure ainsi une position privilégiée. Bien au contraire *Time's Arrow*, comme le reste de notre corpus, fait du récit de fiction un outil de visualité indisciplinaire, qui tant dans sa matérialité graphique que dans son contenu, regarde le lecteur. Le livre nous rappelle que le regard, nécessairement, fait *retour* ; la phénoménologie qu'il propose pour la lecture se déploie dans un entrelacs, où voir et être vu

fonctionnent de concert, et où l'expérience esthétique ne cherche pas à isoler ou à raffiner la vision, mais à pointer au contraire les liens qui l'associent avec les autres sens. La fiction convoque ainsi le corps comme interface impropre, indisciplinée dans son rapport au voir : parce qu'il se présente lorsqu'il devrait rester caché, mais aussi parce que son inscription dans le monde défait les séparations réglées entre aires sensorielles, et remet en cause les frontières couramment érigées entre perception et souvenir, sensation et imagination.

Dans notre corpus de romans, l'apparition de ces visibilitées indisciplinaires coïncide avec une forme de désappropriation générique : à travers elles le texte se trouve théâtralisé. Lorsque le récit joue avec la mémoire et l'imagination du lecteur il pratique l'intertextualité, la mise en abyme et la métalepse : soulignant la conscience auto-réflexive du texte comme texte, il met en scène la lecture. Cette dernière apparaît alors véritablement comme praxis, pratique dans laquelle nous sommes accompagnés par un personnage lecteur, ou accompagnons nous-mêmes, par personnage interposé, ceux qui ne peuvent plus lire. Renouant avec la lecture à voix haute, effectuée pour l'autre, la fiction fait du livre un espace à investir de tout son corps, et du texte une partition à interpréter, une série de notations en attente de performance. Un lien se dessine alors entre modalités sensorielles, de l'aspect lisible du livre à la voix qui vient l'habiter, et jusqu'au toucher et à l'odeur de ses pages. La fiction nous heurte à la matérialité visible du texte, et met en valeur l'hésitation de la lecture entre forme visuelle et forme auditive : la page se fait scène, et le récit drame typographique au moment même où il conduisent le lecteur silencieux à envisager la lecture à voix haute ; ils multiplient les blancs typographiques qui sont autant de pauses, de respirations silencieuses.

Par la place qu'elle fait à l'impropriété sensorielle, la fiction contemporaine dessine alors les contours d'une esthétique contre-visuelle, indisciplinaire. La théâtralité du texte, en ce sens, forme un autre projet éthique et politique pour la lecture. Elle produit un spectacle dans lequel nous ne nous trouvons pas nécessairement aliénés ou trompés, et ouvre un espace discursif où le sens émerge dans la rencontre de sujets égaux et singuliers, semblables et différents. Espaçant la lecture, invitant un effort de synchronisation, elle pointe la valeur éthique d'une performance dans laquelle nous nous prêtons à l'autre dans et par la langue. Elle nous force à ânonner – particulièrement dans le récit à la veillée « Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After » –, à prendre notre temps, à tourner les pages en avant et en arrière pour lire dans tous les sens – comme c'est le cas dans les dialogues de *Time's Arrow*¹, elle nous rend sensibles aux gestes et au rythme qui

¹ Le premier échange, en particulier, est une transcription « test » qu'il nous faut lire à l'envers, et phonétiquement. Le narrateur s'habituant par la suite au débit de paroles, une convention est établie qui nous épargne l'effort de ce premier déchiffrement : « “Dug. Dug,” says the lady in the pharmacy. “Dug,” I join in. “Oo y'rrah ?” “Aid ut oo y'rrah?” “Mh-mm,” she'll say, as she unwraps my hair lotion » (*TA*, 14). Pour autant nous

guident notre lecture, ainsi qu'à notre responsabilité dans le fait de la poursuivre, de faire surgir la suite du récit. À un moment où on s'intéresse particulièrement à la virtualisation des supports, elle pointe la prégnance du rapport au livre dans toutes ses dimensions : elle nous engage à nous inscrire en tant que contemporains dans une longue histoire de la lecture¹, intimement liée à l'histoire concrète du corps sensible, voyant et parlant. Dans l'espace politique que représente cette histoire, enfin, elle coupe court à toute ambition conquérante : s'imposant dans sa visibilité, suspendant ou freinant la lecture, elle exige un effort de déchiffrement qui nous renvoie presque au stade liminaire du b a ba. Lorsqu'il analysait les romans d'Irvine Welsh, Sinfield² présentait leur usage d'une orthographe phonétique comme une stratégie post-coloniale, de déstabilisation du lecteur anglophone³. La reconnaissance immédiate des mots étant interdite à ce dernier, les accents régionaux lui imposaient de ralentir dans sa lecture pour entendre, au moins intérieurement, ce qui se présentait sur la page. Rendant la langue coloniale partiellement méconnaissable, ces marges géographiques, politiques et sociales subvertissaient la domination symbolique et culturelle du centre. Le phénomène était d'autant plus notable pour le critique qu'il proposait de nouveaux critères esthétiques, et revenait sur une histoire littéraire dans laquelle les accents régionaux avaient pu figurer comme curiosité offerte à l'appréciation du lecteur, marque de locuteurs moins sophistiqués, moins avancés. Il semble que de telles analyses puissent nous éclairer quant aux effets produits par une graphie qui nous échappe au moins au départ, parce qu'elle propose d'autres manifestations du lien entre forme visuelle et forme orale des mots. Encore et encore, le lecteur hésite face aux transcriptions de la fiction contemporaine, du premier dialogue de *Time's Arrow* au long récit de Zachry dans *Cloud Atlas*. Il se trouve resitué dans une posture pragmatique où ses capacités linguistiques ne lui garantissent aucune supériorité, aucune maîtrise sur le sens, mais où avec un peu de bonne volonté il peut espérer le voir émerger – s'il accepte, face au texte mis en scène, de ne pas être performant, rapide, efficace, mais performeur, patient, ouvert à l'inconnu.

pouvons mémoriser l'ordre d'enchaînement des répliques assez efficacement pour lire une conversation sans tourner les pages à l'envers.

¹ La lecture à haute voix joue dans cette histoire un rôle majeur, qui précède le développement de la lecture silencieuse. Voir Alberto Manguel, *A History of Reading* (Londres, Flamingo, 1996).

² Voir Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, op. cit. :

³ « English people and other literary readers are prevented from supposing that they can readily assimilate Scotland, as if it were merely an extension of Englishness, or merely a tourist theme park » (*ibid.*, p. xxvii).

Conclusion :

« Hear me. Speak to me. Look at me »¹ : Continuer à lire.

L'époque contemporaine, si elle se caractérise par des développements sans précédents dans les technologies du visible, et marque ce que W. J. T Mitchell appelle le « tournant visuel », est aussi perçue comme un moment critique pour le voir. Pendant des millénaires, ce sens que Descartes décrivait comme le plus noble² a fourni les paradigmes de modèles épistémologiques et philosophiques fondamentaux pour l'histoire occidentale. Pourtant aujourd'hui il serait en crise, et notre confiance en lui abîmée de façon peut-être irréparable. Dès lors, pour la fiction, s'efforcer de nous rappeler l'expérience visuelle dans ce qu'elle a de constructif, et suggérer que dans et par le voir un sens peut se faire jour, ce serait se prononcer à l'encontre d'une partie du discours théorique contemporain. Ce serait remettre en cause les théories du voir et de l'image qui soulignent avec anxiété leur pouvoir apparemment sans bornes, et qui rappellent avec mélancolie ce qu'était l'expérience visuelle avant les catastrophes du XX^e siècle : avant la mort industrielle et l'usage de l'arme atomique, avant l'échec de l'État providence et la victoire sans partage d'un capitalisme tardif combinant spectacle et surveillance³.

Chacun à sa manière les romans de notre corpus rendent compte de changements de paradigmes qui affectent le statut du voir et de l'image visuelle, en particulier à partir du second XX^e siècle. La crise qui nous est présentée alors peut s'appréhender sous différents angles. Le premier nous renvoie aux pages les plus insupportables de notre histoire, et à l'impossibilité de fournir pour elles un cadre ou une forme de représentation adéquats. Lorsque la narration pathologique de *Time's Arrow* trouve son sens dans l'horreur des camps d'extermination, lorsque *Clear* et *Gut Symmetries* font référence à l'héritage de la Shoah et de l'exil, lorsque *Cloud Atlas* tisse des liens entre l'ambition coloniale humaine et l'histoire des génocides, la fiction nous

¹ Winterson, *Gut Symmetries*, op. cit., p. 157.

² Cette caractérisation se trouve au début du premier discours de la *Dioptrique*, op. cit.

³ Voir en particulier les chapitres que Martin Jay consacre à ces formes de pensées dans la France d'après-guerre, dans *Downcast Eyes*, op. cit. – essentiellement les chapitres 6 à 10. Jay analyse notamment les travaux de Lacan et Althusser, de Foucault et Debord, de Barthes, Derrida et Irigaray, de Lévinas et de Lyotard. Nous avons formulé des réserves vis-à-vis de certaines de ces analyses, qui à notre sens attribuent une pensée anti-oculaire à des théories qui sont plutôt prudentes vis-à-vis de l'expérience visuelle. Pour autant la méfiance que relève Jay semble bien sous-tendre, jusqu'à aujourd'hui, des formes de pensée anti-oculocentriques voire iconophobes. On pense notamment aux lignes de continuité qui se tracent entre le travail de Baudrillard ou de Debord et celui de personnes comme Nathalie Heinich – voir *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique* (Paris, Gallimard, 2012).

rappelle l'effondrement du paradigme métaphorique qui sous-tendait le projet des Lumières. Elle pointe les contradictions et l'échec d'un grand récit libéral-humaniste selon lequel le monde était un territoire vierge, prêt à être conquis par le sujet souverain. Représentant l'horreur dans laquelle s'abîme l'idéologie du progrès, notre corpus montre l'obsolescence d'un modèle épistémologique et politique selon lequel faire la lumière sur les phénomènes, c'est à la fois en produire une connaissance certaine et stable, et garantir l'émergence d'un ordre éthique et politique juste et bon. Le deuxième aspect de la crise, telle qu'elle se manifeste dans notre corpus, est lié à l'évolution des paradigmes scientifiques à l'époque contemporaine. Lorsque *Gut Symmetries* nous confronte aux conclusions inconcevables des théories de la relativité et des quantas, lorsque *Time's Arrow* et *Cloud Atlas* envisagent la menace apocalyptique que présente l'énergie atomique mise au service d'ambitions militaires, la fiction nous renvoie au divorce qui sépare désormais l'observation empirique et le témoignage des sens. Elle nous rappelle que depuis le tournant paradigmatique amorcé à la fin du XIX^e siècle, la science s'intéresse à des ordres de grandeur incommensurables avec l'expérience sensible, et qui remettent en cause l'ordre logique et rationnel fondé sur elle. Vivant à une échelle régie par les lois de la géométrie euclidienne, de la logique aristotélicienne et de la cosmologie newtonienne, nous sommes condamnés à ne jamais pouvoir réconcilier ce que la science nous dit, de la matière et de l'univers, avec ce que nous en voyons. Enfin le troisième angle sous lequel notre corpus appréhende les formes contemporaines d'iconophobie concerne plus directement la crise de l'image, et des images de l'art en particulier. Il met en jeu le régime spectaculaire dans lequel s'inscrit la performance de Blaine, et qui est ainsi au cœur de l'univers fictionnel conçu par Barker dans *Clear*. La duplicité de l'image, mise au service d'un ordre économique qui ne cherche qu'à assurer sa propre permanence, est également une préoccupation centrale dans l'Amérique où le narrateur de *Time's Arrow* voit le jour, et dans les univers de faux-semblants mis en scène par Mitchell dans les aventures de Luisa Rey, de Timothy Cavendish et de Sonmi ~451. Si tous ces mondes désignent le règne du capitalisme tardif, le roman de Barker en particulier situe le récit au cœur d'une capitale financière dont les activités confirment, dans le contexte britannique, l'effondrement de la politique de consensus élaborée après guerre autour de l'État-providence¹. Nicola Barker avait treize ans quand l'arrivée au pouvoir de Thatcher consacra l'effondrement d'un système socio-politique destiné à réguler les effets de l'économie libérale dans certaines parties de l'espace social, et à soustraire certains domaines de l'espace politique aux lois du marché. L'extension des principes du capitalisme tardif au domaine de la culture, la part croissante des intérêts privés dans ce domaine et les inégalités grandissantes qui affectent l'accès du public à la culture produisent ce

¹ Voir l'analyse que Sinfield offre de ce processus dans *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, *op. cit.*

Londres dans lequel la nudité et l'authenticité ne sont plus que de vaines utopies, et où l'art en vient à se confondre avec le coup de publicité qui apportera les plus beaux chiffres d'audience.

Trente ans après la seconde guerre mondiale, l'échec de la culture du consensus fait écho, dans le domaine de l'action politique, à l'effondrement épistémique du consensus tel que l'évoquait Lyotard : pour ce dernier la fin du consensus marquait la fin du grand récit libéral humaniste élaboré par les Lumières. La postmodernité et le capitalisme tardif semblent alors ouvrir une ère du dissensus, de l'incommensurable et du soupçon, dans laquelle l'expérience visuelle ne nous est d'aucune aide, mais sert au contraire couramment à nous tromper ou à nous assujettir.

Pourtant la fiction, tout en formulant des réserves parfois proches de celles que l'on trouve dans la théorie contemporaine, continue de jouer sur les points de vue, de mettre en scène œuvres d'art et technologies visuelles, de nous parler, autrement que sur un mode dystopique, de ce qu'est l'expérience de la vue aujourd'hui et dans le monde qui est le nôtre. Il faut donc concevoir que le récit, loin de disqualifier le voir de façon hâtive, envisage une sortie de l'impasse dans laquelle peuvent nous conduire certaines analyses de la crise du visuel. Loin d'écarter ou de conjurer les aspects les plus problématiques de la question, la fiction laisse également de côté des modèles de pensée qui ôtent toute agentivité politique au sujet consommateur, au lecteur et au spectateur. Elle entreprend en ce sens de nous situer dans le tournant visuel, et de proposer une critique du voir : une pensée non anxieuse, mais consciente des risques que nous encourons en tant que sujets du regard.

Allant au-delà de dispositifs optiques conçus comme causes ou symptômes d'une crise majeure, notre corpus nous a ainsi amenés à envisager dans la fiction le déploiement d'un regard qui permet d'établir des liens, et qui nous inscrit dans un ordre politique et éthique au sein duquel les rapports de pouvoir laissent ouvert l'interstice d'une subversion possible. Déconstruisant le modèle dystopique d'un sujet nécessairement soumis, asservi dans sa capacité à voir ou à être vu, le récit de fiction nous invite à comprendre le voir comme le socle de pratiques de subjectivation réciproques, interactives. Pour ouvrir des espaces de résistance aux dispositifs de visualité disciplinaire, il convoque une phénoménologique du regard qui le rapproche de la pragmatique du discours. Le sujet y émerge dans et par des échanges visuels qui impliquent un lien linguistique, et dans lesquels le sens n'est garanti par l'autorité de personne, mais constamment remis en jeu, soumis aux aléas d'une interaction sujette aux dérapages et aux ratages. Dans ce modèle de compréhension le regard n'est plus l'instrument d'une connaissance comprise comme appropriation d'un objet par le sujet, ainsi confirmé dans son statut privilégié. Échangé entre deux sujets voyant-visibles, il est outil de reconnaissance et non d'assimilation. Inventer des pratiques

du voir qui ne nous aliènent pas, ainsi, c'est vivre le regard comme une invitation à rencontrer l'autre comme semblable, et à nous confronter à son altérité irréductible – une invitation à reconnaître que l'autre nous regarde.

Ce mouvement d'ensemble a imposé à notre travail une temporalité binaire, qui sache épouser le balancement entre la crise et les éléments de réponse que la fiction y apporte, entre le cauchemar que représente un ordre visuel disciplinaire tout-puissant et les formes de visualité impertinente forgées par le récit. Cette réflexion en deux temps a vu également s'imposer, en filigrane, trois étapes de réflexion destinées à envisager le travail conjoint des représentations visuelle et verbale. Pour chacune de ces trois étapes, un élément d'ouverture face à la crise s'est offert à travers un retour critique sur la logique du propre. Examinant d'abord l'épistémologie du voir telle que la dessine la fiction contemporaine, nous avons montré comment le récit de fiction fait appel à des images impropres (la rivière et ses tourbillons, la nuée), impossibles à inscrire dans un ordre empiriste positiviste. Nous avons suggéré que les formes de savoir qu'il défend ne reposent pas sur la capacité du sujet à se livrer à une observation « objective » du monde, et à s'appropriier les phénomènes visibles, mais réclament de lui qu'il se laisse prendre, qu'il se sente touché par ce qu'il regarde. Du point de vue politique, nous avons ensuite appréhendé le voir comme un outil disciplinaire, principe central au fonctionnement de dispositifs idéologiques et de technologies de pouvoir, confisqué par les instances de pouvoir. Nous avons étudié aussi la façon dont la fiction pense une autre politique du voir, qui se joue des rapports de subordination, et subvertit le fonctionnement du pouvoir en permettant un retour du regard qui est aussi réponse, impertinente et insoumise, à l'autorité (on repense au clin d'œil d'Autua à Adam, et à la figure de la femme de Lot). Nous avons enfin tenté de donner un aperçu de l'ordre esthétique qui se dessine alors pour le voir. Pour cela nous sommes repartis de la phénoménologie de l'expérience visuelle, non pour resituer le voir en deçà du symbolique et de la culture, mais pour envisager au contraire la façon dont la fiction élabore une politique et une esthétique du sensible. À nouveau ici, il semble que le récit privilégie des formes d'expérience que l'on peut dire impropres. La fiction contemporaine s'efforcerait alors de se démarquer de démarches artistiques supposées rechercher la fidélité au médium et la pureté de l'expérience esthétique, en écartant ce qui pourrait interférer avec la réception de l'œuvre, ou ce qui ne lui serait pas approprié. Elle nous inviterait en ce sens à revenir sur le récit qui domina longtemps la critique sur le modernisme.

Lorsqu'il analysait la méfiance exprimée, dans la théorie, vis-à-vis du voir et des technologies visuelles, Martin Jay semblait mettre en lumière un phénomène asymétrique : les siècles de privilège accordé au voir suscitaient, dans certains cas, une anxiété telle qu'ils

conduisaient à un rejet pur et simple de la sensation visuelle, ou à des formes d'iconophobie. Loin de trouver dans la fiction britannique les traces d'une pensée anti-oculaire, nous y avons observé l'élaboration de dispositifs véritablement *anti-oculocentriques* : qui pour pouvoir préserver certaines pratiques du voir refusent de lui accorder une place qui exclut les autres sens, ou d'en faire l'instrument d'un pouvoir exercé sans reste. En réponse à un discours théorique parfois très pessimiste, la fiction rappelle que l'expérience visuelle reste ouverte à toutes formes de subversion. Les réponses que nous avons examinées en ce sens nous ont été offertes, en partie, par des outils historiographiques. Il a ainsi fallu nous familiariser avec une histoire des sciences qui, dans sa critique de l'empirisme, évite de verser dans le relativisme, et interroge nos outils de savoir sans nier notre faculté à produire du sens. Nous nous sommes également penchés sur une histoire politique qui envisage la possibilité de résistances et de formes d'émancipation. D'autres éléments de réponse nous ont été fournis par des outils esthétiques et théoriques, fondés sur la convergence de la linguistique et de la phénoménologie. Les modèles de l'entrelacs et de l'interaction pragmatique se sont avérés cruciaux pour penser le voir à partir d'une relation intersubjective, dans laquelle le politique et l'éthique engagent une responsabilité réciproque.

Notre démarche est partie du voir en tant que partie prenante d'un paradigme épistémologique, dans lequel la clarté et la stabilité du sens étaient garanties par une certaine ontologie du sujet voyant. La crise de ce paradigme, et l'examen des dispositifs optiques produits par la fiction contemporaine dans le cadre de cette crise, nous ont ainsi conduit à concevoir l'émergence d'un paradigme phénoménologique, dans lequel le voir comme expérience ne définit pas le sujet seul, mais l'inscrit dans des structures de sensibilité plurielles. Il s'est ainsi agi d'examiner non plus un modèle de sujet voyant, autour duquel le monde s'organise, mais les *pratiques* du regard, pratiques intersubjectives et d'inter-subjectivation, aux enjeux immédiatement politiques et éthiques, par lesquelles le sujet se construit parmi ses semblables. Dans cette transition de l'épistémologie et de l'ontologie au politique et à l'éthique, le voir s'est présenté comme une praxis qui produit un lien, et qui n'exige aucune certitude quant à l'identité des parties en présence. Ainsi le regard ne trouve pas son origine dans un sujet doté d'yeux : c'est lorsque quelque chose le regarde que le sujet apparaît. Le sujet, dès lors, n'est pas présupposé, mais émerge toujours face à un autre.

Le trajet d'ensemble de notre travail nous a ainsi conduits d'une épistémologie du voir, conçu comme socle de la connaissance, à une phénoménologie et une pragmatique du voir qui font du regard un lieu de reconnaissance et d'échange. Lancés à la recherche de dispositifs convoquant un observateur, nous avons vu se multiplier des schémas intersubjectifs, dans lesquels une paire d'yeux en rencontre une autre. Voir, c'est ainsi reconnaître que ce que je vois

me regarde, me placer sous le regard de l'autre ou du livre. C'est pratiquer le regard autrement qu'en fonction de ce qui lui serait « propre », puisqu'on ne s'attache ni à l'acuité de l'impression visuelle fournie, ni à sa pureté, mais bien au fait qu'elle est ouverture à l'altérité : nos organes oculaires ne sont des yeux que dans la mesure où ils en cherchent et en trouvent d'autres. Le regard apparaît alors comme un outil de désappropriation : dans le lien qu'il établit, il nous expose à quelque chose d'inconnu, d'inassimilable, et face à quoi nous restons confus, vulnérables et responsables à la fois. Martin Jay voyait dans le travail de Merleau-Ponty une dernière tentative de réhabilitation du voir, avant la dénonciation pure et simple de la société du spectacle, des politiques de surveillance, et de la représentation négationniste. C'est au contraire de cette exploration que nous sommes repartis, pour montrer que la pensée de l'entrelacs répond, d'emblée, à ces théories anxieuses du voir – qu'elle présente, face à l'efficacité visuelle disciplinaire, un pouvoir de subversion.

Nous l'avons dit : le mouvement d'une épistémologie du voir vers une phénoménologie du regard repose sur un déplacement du modèle fondamental selon lequel on conçoit la réalité. Remettant en cause une ontologie fondée sur une expérience sensible rationalisée et organisée, et répondant aux lois du propre en particulier telles qu'elles sont dictées par la logique aristotélicienne et la géométrie euclidienne, notre corpus nous invite à envisager une hantologie, dans laquelle ce qui nous apparaît fait toujours déjà retour, et dans laquelle voir en somme c'est d'emblée reconnaître, revoir. L'hantologie est directement liée à notre condition d'êtres linguistiques : le spectre est un être de discours. Le voir et ses images hantent la langue – la voix elle-même est habitée par l'écrit, et aucune parole ne saurait oublier que notre culture linguistique est une culture de l'imprimé –, et les formes visuelles du discours hantent en retour notre expérience du visible. Dans la substitution d'un paradigme hantologique au paradigme ontologique, nous avons cessé de comprendre le voir par le biais d'une optique géométrique, entièrement symbolisable par le langage mathématique et délimitant un domaine séparé de l'existence – un voir qui servait de réservoir métaphorique, mais n'en était pas affecté pour autant. Nous nous sommes orientés au contraire vers une approche qui prend pleinement en compte ces formes d'interpolation entre l'expérience visuelle et d'autres domaines de l'existence, en particulier dans le cadre du discours. Nous avons entrepris d'explorer les liens que le voir établit entre sensibilité et théorie, entre cognition et idéologie, entre perception et linguistique.

C'était là un point particulièrement important pour notre travail dans la mesure où nous étudions la fiction verbale. En effet l'hantologie et la phénoménologie de l'entrelacs nous plongent dans un univers linguistique qui est celui de la langue ordinaire, écrite et parlée : l'univers des actes de langage tendus entre leur singularité illocutoire et leur caractère itérable,

dans lequel le sens s'élabore au moment pragmatique de la rencontre entre locuteurs. Penser le voir à partir de l'hantologie implique alors d'envisager le médium écrit, inscrit, dans son caractère impropre : le sens n'est pas inclus dans le signe qu'on déploierait, faisant de la lecture un travail d'explication. Il se construit dans l'interstice ouvert entre les deux entités linguistiques dont la rencontre élabore l'espace discursif. Le sens n'est pas produit par une instance d'autorité, et donné à un lecteur qui devrait se l'approprier. Il est travail collaboratif, et à cet égard implique un effort d'interprétation, au sens où nous l'entendons quand le corps se confronte à une notation ou une partition, mais aussi au sens où l'interprétation laisse une part au flottement et à l'hésitation : la reconnaissance pourrait bien nous lancer par des voies détournées.

Pour notre corpus, qui envisage la lecture comme pratique interprétative, l'espace indispensable pour penser le lien visuel et pragmatique s'avère ainsi être plutôt un processus d'espacement, une force de décalage toujours à l'œuvre entre l'ici et maintenant de la situation d'énonciation et la répétition possible d'énoncés repris, volés, relus. Par la tension qu'il met en œuvre, il nous invite à considérer la force illocutoire d'une langue toujours inscrite, mais aussi toujours singulière dans le moment de son déploiement. Dans le cadre littéraire, cette insistance sur la performance qu'appellent le médium écrit et le moment pragmatique de la lecture, et la tension entre la répétition possible et le caractère unique de la performance, engagent un rapprochement impropre, irrespectueux des frontières génériques, entre roman et théâtre. Le sens se construit grâce au lien établi entre le texte et son lecteur : il dépend de la bonne volonté de ce dernier, de sa capacité à prêter assistance au récit. Comme certains metteurs en scène et théoriciens pensaient le spectateur, et depuis un autre biais – les questions de l'autorité et du sens étant d'emblée partagées entre auteur et metteur en scène, entre texte et performance –, la fiction pense ainsi la lecture comme pratique, et la place du lecteur comme performeur, interprète. De même qu'elle ne conçoit pas de sujet purement aliéné par les structures de pouvoir qui l'interpellent, la fiction ne prend pas son lecteur pour un naïf, aisément manipulable, ou pour un consommateur irrémédiablement aliéné¹. Elle s'adresse à lui, et prend pleinement en compte ce que sa lecture comportera d'impropriété visuelle. Ainsi c'est l'interprétation du lecteur qui, prêtant un corps au texte, tissera des liens entre des impressions visuelles et de multiples formes de sensation. C'est aussi son histoire sensible et culturelle qui sera convoquée, tant il est vrai que face à un livre qui nous regarde, nous ne distinguons plus impression et souvenir, sensation et imagination, impressions de lectures et souvenirs de spectateur, mais consacrons tous ces trésors d'imagination à la découverte d'un nouveau récit.

¹ Voir de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit.

Il semble alors, avec le lecteur de bonne volonté qui apparaît ici, interpellé par le texte dans son imperfection même, que l'on touche à un trait culturel qui fait en partie la spécificité britannique de notre corpus. Dans le tout premier numéro de *Critical Inquiry* déjà, lorsque Frank Kermode tâchait de repenser les conditions de la lecture à la fin du XX^e siècle, il apportait une réponse et une nuance à certains concepts d'origine française. Son article, intitulé « Novels: Recognition and Deception »¹, fait état de l'ambiguïté à l'œuvre dans la fiction du XX^e siècle : pour le lecteur contemporain, la pluralité du sens n'est plus simplement une possibilité, mais un élément explicite et incontournable de la confrontation avec le texte². Examinant les pratiques de lecture à réinventer dans le cadre de cette évolution, Kermode reprend la distinction terminologique proposée par Barthes, entre le « lisible » et le « scriptible ». Tout en montrant l'apport de ces concepts pour la critique contemporaine, il nous met en garde contre la logique dichotomique qu'ils semblent imposer dans l'appréhension de la « part du lecteur ». En opposant de façon stricte la « reconnaissance » du lisible, aisément consommable, et la « production » que le scriptible exigerait par son caractère obscur, on serait tenté de se démarquer de lecteurs jugés naïfs. On postulerait ainsi l'existence de figures diamétralement opposées, mais qui en fait coexistent et interviennent dans toute lecture.

En effet si le travail du scriptible consiste à tromper et à décevoir³ les attentes du lecteur consommateur, habitué à aller droit au récit sans prêter plus d'attention que nécessaire aux mots qui le forment, cet effort déceptif se conçoit précisément en contrepoint à cette lecture consommatrice. Si l'étude et l'enseignement de la littérature s'intéressent moins à cette forme de lecture, c'est que l'habitude en est plus ancrée. Pour autant l'étude du texte dans sa matérialité d'objet discursif, si elle réclame un approfondissement des compétences du lecteur, puise dans celles qu'il a déjà. Elle convoque les mêmes mécanismes – la même dialectique de mémoire et d'oubli préside, en particulier, au travail du lecteur producteur comme à celui du lecteur consommateur⁴. Ainsi ces deux modes de lecture sont solidaires et complémentaires : « No consumption [...] can be wholly passive, no production wholly active »⁵. Toute lecture « scriptible » se construit en décalage par rapport une lecture de consommation, lisible. Dans tout

¹ Frank Kermode, « Novels: Recognition and Deception », *Critical Inquiry*, vol. 1, n°1, 1974, p. 103-121.

² « We are in a world of which it needs to be said *not* that plural readings are possible (for this is true of all narrative), but that the *illusion of the single right reading is possible no longer* », *ibid.*, p. 111.

³ Ce sont les deux sens du terme employé dans l'article pour caractériser la littérature scriptible : « deception ».

⁴ L'enjeu de ce rappel est central pour Kermode au sens où il permet de déconstruire les jugements de valeurs désormais rattachés à la distinction dichotomique entre lecture de consommation et lecture productive : « Production [...] is a development of the skill of the consumer, and if anybody behaves badly as a result of reading a text that can't simply be consumed, it is not because there is wickedness in such texts, but because it is dangerous not to be able to read well » (Kermode, « Novels: Recognition and Deception », *op. cit.*, p. 116).

⁵ *Ibid.*, p. 120.

lecteur formé il y a un lecteur naïf. Nous serions tentés d'aller plus loin : le fonctionnement pragmatique de la langue fait que dans toute lecture (y compris « naïve ») il y a déjà une interprétation, une façon de se prêter au texte comme espace visuel qui nous regarde. À l'inverse tout effort d'analyse réclame, au fond, une confiance presque naïve dans la sensibilité que nous déployons face au texte, et dans la façon dont les images et les mots s'associent, selon une logique qui peut-être n'a de sens que pour nous. Dans tout travail d'interprétation, il y a un délire interprétatif qui sommeille : les liens qui s'imposent à nous relèvent au moins autant de notre histoire que de celle du texte.

Une coïncidence semble se dessiner ici, entre les réponses que la fiction britannique apporte à la crise contemporaine du voir, et des formes de pensée particulièrement présentes dans la tradition théorique britannique. Dans le geste critique de Kermode, qui refuse de dénigrer les formes les plus immédiates de lecture, on lit à la fois son admiration pour les concepts forgés par Barthes et la grande prudence qu'il préconise dans leur utilisation. Si les deux figures du texte, lisible et scriptible, peuvent nous servir, c'est dans la mesure où la réalité de l'expérience de lecture n'épouse pas la dichotomie théorique du modèle, mais ménage ces deux formes d'appréhension, et manifeste leur solidarité et leur différence. Il semble ici que s'exprime, dans un certain décalage par rapport à une partie du paysage théorique français, cette même confiance que de Certeau affirmera quelques années plus tard vis-à-vis des pratiques de la vie quotidienne, et de leur capacité à ouvrir des poches de résistance à l'ordre dominant. L'écart entre ces approches ne semble pas particulièrement étonnant : Kermode s'inscrit dans une tradition britannique qui tend à se méfier de la théorie, du moins dès que cette dernière semble prétendre s'appliquer de façon trop dogmatique ou abstraite¹. Sur les traces de l'empirisme des Lumières, attaché à critiquer l'idéalisme excessif de la pensée continentale, il nous rappelle à la dimension pratique ou pragmatique des phénomènes. Il souligne le fait que la littérature trouve sa place dans l'expérience ordinaire, et dans un ensemble de pratiques quotidiennes, qui ne se conforment jamais parfaitement au fonctionnement supposé d'un système socio-économique et politique. En cela il est aussi l'héritier des linguistes britanniques qui, dans la lignée d'Austin, lancèrent l'étude des langues « ordinaires », et affirmèrent que l'objet de la linguistique ne devait plus être l'analyse structurale de la langue, mais l'examen pragmatique d'actes de discours performés jour après jour à travers nos énoncés.

Notre corpus semble bien, lui aussi, l'héritier d'une épistémologie empiriste, qui toujours confronte la beauté des grands systèmes et des modèles théoriques à leur efficacité réelle.

¹ C'était aussi l'enjeu de *The Sense of an Ending* (New-York, Oxford University Press, 1966). Dans cet ouvrage Kermode nous mettait en garde contre une compréhension trop abstraite ou absolue de la notion de forme spatiale, telle que développée par Joseph Frank à propos du modernisme.

L'expérience pratique produit toujours des contre-exemples ; ici, les dispositifs visuels de la fiction sont autant de grains de sable qui grippent le mécanisme de la machine disciplinaire. On ne doit donc pas plus considérer comme absolus les effets d'interpellation et de détermination à l'œuvre dans le voir que ceux qui affectent l'usage de la langue. Dans un cas comme dans l'autre, nous sommes invités à déconstruire des structures théoriques dont le fonctionnement semble garanti sans même qu'une instance les investisse – qu'il s'agisse d'une langue dont les locuteurs se sont absentés, ou d'un regard non situable et non situé. En insistant sur le caractère incarné de la phénoménologie visuelle, et en proposant une pragmatique de la lecture, la fiction britannique manifesterait ainsi une certaine méfiance vis-à-vis de modèles de pensée désincarnés. En mettant en valeur la dimension performative et interactive de l'expérience visuelle, cependant, elle se fait aussi critique des présupposés qui sous-tendent la tradition empiriste. Ancrant l'expérience dans la réciprocité d'un regard et d'une parole échangés, elle privilégie le lien pragmatique et délaisse les repères stables d'une ontologie supposant sujet et objet. Elle se permet ainsi de formuler, de l'intérieur même de cette tradition empiriste et dans le contexte contemporain, une appréhension distanciée de ce que sont l'observation et l'attention au monde. Elle propose une critique du « fait », partiellement produit par la forme linguistique qu'on lui prête, et toujours ainsi construit dans le cadre d'un lien intersubjectif. L'impératif empiriste, et l'attention à la question de l'expérience quotidienne, ordinaire, ne disparaissent pas mais sont ainsi déplacés vers les pratiques du sens et de la langue : la phénoménologie, la pragmatique.

Lorsque le narrateur de *Time's Arrow* découvre qu'il est enfermé dans le corps de Tod, incapable d'en guider les mouvements, il choisit de s'accommoder de sa situation : « I didn't panic. I made do with peripheral vision, which, after all, is the next best thing » (*TA*, 13). Comme lui, nous serons amenés à entretenir un rapport tactique avec le point de vue imposé par la narration. La vision périphérique correspond ici à un usage impropre du sens qu'est la vue : elle est floue, et par définition insaisissable, dérobée par rapport au point sur lequel le regard se focalise. C'est cet écart, cette différence en action au moment même que l'on regarde, que la fiction semble nous inviter à préserver. La dimension performative et interactive du regard, tel qu'il se construit dans la fiction, prête à l'expérience visuelle une certaine urgence – parce que le livre s'adresse à nous, mais aussi parce qu'il nous laisse entendre que le sens s'inscrit dans le partage d'une expérience sensible, qui relève en partie de notre responsabilité. La rencontre qui produit le sens ne nous implique pas intellectuellement ou abstraitement : elle appelle notre participation en tant qu'être sensible, doté d'imagination et d'affects. Notre rôle, dans cette rencontre, est d'autant plus crucial qu'un ratage est toujours possible, que les moments de reconnaissance sont rares et fragiles. Pour autant le livre, lorsqu'il convoque notre regard, ne

brosse pas le tableau tragique de notre probable échec à produire un sens, à nous savoir vus et lus par lui. Sans nier la gravité de la situation, il nous invite à déployer des tactiques de lecture qui impliquent une certaine impertinence, un certain flou, peut-être une forme de rire, qui établit un lien malgré les malentendus qui menacent de nous séparer.

Dans l'humour qui se dessine, entre le narrateur d'Amis et un lecteur à la posture tout aussi inconfortable, il semble que l'on trouve un autre écho entre la fiction britannique et le contexte culturel et théorique où elle s'inscrit. Le choix d'un regard déviant, louche, qui sera toujours mieux que rien dans les conditions adverses où nous plonge le point de vue, témoigne dans l'imagination elle-même d'un engagement vis-à-vis du réel. Cette attitude face à l'effondrement du consensus rappelle la critique formulée par Sinfield, vis-à-vis de certaines tentatives critiques visant à isoler la littérature moderniste du monde, et à l'arracher à l'action politique. Selon ces approches indique-t-il, le rôle de l'écrivain résiderait dans la contemplation de cataclysmes d'ordre métaphysique. Sinfield rejette énergiquement cette attitude, qui en associant l'écriture et la lecture à une forme de sidération face à notre condition misérable, revient en effet à nous décharger de toute responsabilité politique. Dans des cultures occidentales où le sort des plus vulnérables semble plus que jamais en péril, et la possibilité de rencontrer l'autre toujours plus fragile, c'est là une forme de pose que l'on ne peut se permettre : « By investing the alleged modern condition with a romanticism of extremity, writers and critics discourage political analysis. Modernism is offered as standing at the brink, daring to stare into the abyss so that the rest of us can only gasp. The situation is too urgent for such self-indulgence »¹.

Dans la contingence même de notre condition humaine et mortelle, ainsi, il y aurait lieu de continuer à voir en quoi la fiction nous parle et nous regarde – non pour nous plonger dans le désespoir, mais pour nous lancer à la découverte d'autres livres, d'autres œuvres, d'autres interlocuteurs. Ouvrant à nouveau *The Accidental*, ce roman d'Ali Smith dont le titre semble justement désigner la vie dans ce qu'elle a de plus hasardeux, nous trouvons cette épigraphe de Sophocle : « Many are the things that man / Seeing must understand. / Not seeing, how shall we know / What lies in the hand / Of time to come? »². Quelques pages plus loin, Astrid entre en scène. Au doute et à l'anxiété qui nous parviennent ainsi depuis l'Antiquité, à la peur d'être aveuglés, de ne pouvoir comprendre ni prévoir ce qui nous arrive, une adolescente-astéroïde est amenée à répondre. Jour après jour, malgré la quasi certitude que ses questions demeureront sans réponse, Astrid filme l'aurore. Elle accompagne ce commencement dont l'instant exact se dérobe,

¹ Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, op. cit., p. 228.

² Smith, *The Accidental*, op. cit., n. p.

fondue dans le mouvement continu de l'aube naissante. Avec elle, il nous appartient d'investir ce moment où la lumière, jour après jour, nous rend à l'univers visible, et nous relance, pleinement responsables, à la rencontre de ceux qui nous regardent.

Bibliographie

Sources primaires

Corpus principal

AMIS, Martin. *Time's Arrow*, Londres, Jonathan Cape, 1991.

BARKER, Nicola. *Clear: A Transparent Novel*, Londres, Fourth Estate, 2004.

MITCHELL, David. *Cloud Atlas*, Londres, Hodder and Stoughton, 2004.

WINTERSON, Jeannette. *Gut Symmetries*, Londres, Granta, 1997.

Autres sources primaires

ACKROYD, Peter. *The Plato Papers*, Londres, Chatto and Windus, 1999.

AMIS, Martin. *Other people: a mystery story*, Londres, Jonathan Cape, 1981.

Money, Londres, Jonathan Cape, 1984.

The War Against Cliché: Essays and Reviews 1971-2000, Londres, Cape, 2001.

The Zone of Interest, Londres, Jonathan Cape, 2014.

ANSKY, Shalom. *Le Dibbouk*, mise en scène Benjamin LAZAR et Louise MOATY, théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, automne 2015.

AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*, 1813, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

BARKER, Nicola. *Behindlings*, Londres, Flamingo, 2002.

BARKER, Pat. *The Eye in the Door*, Londres, Viking Press, 1993.

BARTH, John. « Lost in the funhouse », in *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, New York, Doubleday, 1968.

BAUDELAIRE, Charles. « De l'essence du rire », in *Curiosités esthétiques : l'art romantique et autres œuvres critiques*, éd. Henri Lemaître, Paris, Garnier, 1986, p. 215 sq.

BECKETT, Samuel. *L'Image*, Paris, Minuit, 1988.

BLAKE, William. « Lettre à Thomas Butt datée du 22 novembre 1802 », in Geoffrey Keynes, éd., *The Letters of William Blake*, New York, Macmillan, 1956, p. 79.

Jerusalem: the emanation of the Giant Albion, Morton D. Paley, éd., Londres, William Blake Trust/Tate Gallery, 1991.

The Marriage of Heaven and Hell, Michael Phillips, éd., 1790-1793, Oxford, Bodleian Library, 2011.

BORGES, Jorge Luis. « The Garden of Forking Paths », in Jorge Luis Borges, *Labyrinth: Selected Stories and Other Writings*, New York, New Directions, 1964, p. 19-29.

BRAMAH, Ernest. *The Eyes of Max Carrado*, Londres, Wordsworth Editions, 2013.

BRANT, Sebastian. *The Ship of Fools*, 1494, trad. Alexander Barclay 1509, Edinburgh, William Paterson, 1874.

CARROLL, Lewis. *Alice in Wonderland*, Donald J. Gray éd., 1865-76, New York, Norton, 1992.

COETZEE, J. M. *The Lives of Animals*, conférence faite à l'université de Princeton les 15 et 16 Octobre 1997.

Elizabeth Costello: Eight Lessons, 2003, Londres, Vintage, 2004.

FAGAN, Jenni. *The Panopticon*, Londres, Windmill Books, 2013.

FIGES, Eva. *Light*, New York, Pantheon Books, 1983.

GASKELL, Elizabeth. *North and South*, 1854, Londres, Penguin, 1994.

GREEN, Katie. *Lighter than my Shadow*, Londres, Jonathan Cape, 2013.

HÉSIODE. *Théogonie*, trad. Annie Bonnafé, Paris, Payot & Rivages, 1993.

HITCHCOCK, Alfred. *Vertigo*, Paramount Pictures, 1958.

HUSTVEDT, Siri. *The Shaking Woman*, Londres, Sceptre, 2010.

ISHIGURO, Kazuo. *The Remains of the Day*, Londres, Faber and Faber, 1989.

JAMES, Henry. *What Maisie Knew*, 1897, New York, Oxford University Press, 2009.

JOYCE, James. *Ulysses*, 1922, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Finnegans Wake, Londres, Faber and Faber, 1939.

KAFKA, Franz. « Un artiste de la faim », in *Un artiste de la faim, À la colonie pénitentiaire et autres récits*, 1924, Paris, Gallimard, 1990, p. 188-202.

- KANE, Sarah. « 4.48 Psychosis », in *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*, Londres, Methuen, 2001.
- KIELAR, Wieslaw. *Anus Mundi, Cinq Ans à Auschwitz*, Paris, Laffont, 1980.
- LEVI, Primo. *Si c'est un homme*, 1947, Paris, Juillard, coll. « Pocket », 1987.
- La Trêve*, 1963, Paris, Grasset, 1966.
- The Truce: A Survivor's Journey Home From Auschwitz*, 1963, Londres, New England Library, 1966.
- Les naufragés et les rescapés*, 1986, Paris, Gallimard, 1989.
- Conversazioni e interviste*, Turin, Einaudi, 1997.
- MITCHELL, David. *Black Swan Green*, Londres, Penguin Random House, 2006.
- Ghostwritten*, Londres, Hodder & Stoughton, 1999.
- ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*, 1949, in Peter Davison, éd., *The Complete Works of George Orwell*, vol. 9, Londres, Secker & Warburg, 1987.
- PULLMAN, Philip. *The Amber Spyglass*, Londres, Scholastic, 2000.
- SMITH, Ali. *The Accidental*, 2005, Londres, Penguin Books, 2007.
- SPARK, Muriel. *The Hothouse by the East River*, New York, Penguin, 1973.
- STENDHAL. *Le Rouge et le noir*, 1830, Paris, Gallimard, 1972.
- STERNE, Laurence. *Tristram Shandy*, Howard Anderson, éd., 1759-67, New York, Norton, 1980.
- STONE, Peter et BEHM, Marc. « The Unsuspecting wife », *Redbook Magazine*, 1961.
- THOMSON, Rupert. *The Insult*, Londres, Bloomsbury, 1996.
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste. « L'affichage céleste », in *Contes cruels*, Paris, Calmann Lévy, 1893.
- VIRGIL. *The Aeneid*, trad. Robert Fagles, Bernard Knox, éd., New York, Viking Penguin, 2006.
- VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse-Five*, 1969, Londres, Vintage, 1991.
- Armageddon in Retrospect*, Jonathan Cape, Londres,
- WINTERSON, Jeannette. *Boating for Beginners*, Londres, Methuen, 1985.
- Sexing the Cherry*, Londres, Grove Press, 1989.

Art Objects, 1995, New York, Vintage International, 1997.

Weight, 2005, Edimbourg, Canongate, 2006.

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*, 1925, Londres, Penguin Popular Classics, 1996.

Orlando, 1928, Londres, The Hogarth Press, 1990.

Flush: A Biography, 1933, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Film et photographie

AKERS, Matthew et DUPRE, Jeffrey. *Marina Abramović: The Artist is Present*, Dogwoof, 2012.

BAZIN, Philippe. *Vieillards* (1985-1986, 34 photographies, 27 x 27 cm).

Nés (1998-1999, 37 photographies, 45 x 45 cm).

DONEN, Stanley. *Charade*, Universal Pictures, 1963.

FLEISCHER, Richard. *Soylent Green*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1973.

GREENAWAY, Peter. *The Draughtsman's Contract*, BFI, 1982.

HITCHCOCK, Alfred. *Vertigo*, Paramount Pictures, 1958.

KORINE, Harmony. *David Blaine. Above the Below*, Channel 4, 2003.

KUBRICK, Stanley. *The Killing*, United Artists, 1956.

PLISSART, Marie-Françoise. *Droits de Regard : invention de l'autre*, Paris, Minuit, 1985.

POWELL, Michael. *Peeping Tom*, 20th Century Fox, 1960.

ROBBINS, Jerome et WISE, Robert. *West Side Story*, United Artists, 1961.

SCOTT, Ridley. *Blade Runner*, Warner Bros. 1982.

WACHOWSKI, Lana, WACHOWSKI, Lilly et TYKWER, Tom. *Cloud Atlas*, Studio Babelsberg, 2012.

Sources secondaires

Études portant sur le corpus

Amis

ADAMI, Valentina. *Trauma Studies and Literature: Martin Amis's Time's Arrow as Trauma Fiction*, Francfort, Peter Lang, 2008.

- DIEDRICK, James. *Understanding Martin Amis*, 1995, Columbia, University of South Carolina Press, coll. « Understanding contemporary British literature », 2004.
- FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure. *Martin Amis, le postmodernisme en question*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003.
- GANTEAU, Jean-Michel. « Du postmodernisme au romantisme: à propos de *Time's Arrow* de Martin Amis », *Ebc*, n°19, 2000, p. 127-146.
- « De l'allusion au commentaire : le travail de la citation (*Time's Arrow* et *The Nazi Doctors*) », in Jocely Dupont et Emilie Walezak, éd. *L'Intertextualité dans le roman contemporain de langue anglaise*, Perpignan, Presses de l'Université de Perpignan, 2010, p. 123-137.
- KEULKS, Gavin, éd. *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*, Houndmills Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.
- LAWSON, Mark. « Return to Kat Zet », *Literary Review*, http://www.literaryreview.co.uk/lawson_09_14.php, consulté le 1^{er} septembre 2014.
- MARTÍNEZ-ALFARO, María Jesús. « Where Madness Lies: Holocaust Representation and the Ethics of Form in Martin Amis' *Time's Arrow* », in Susana Onega et Jean-Michel Ganteau, éd., *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 127-154.
- MCCARTHY, Dermot. « The Limits of Irony: The Chronillogical World of Martin Amis's *Time's Arrow* », *War, Literature and the Arts*, vol. 11, n°1, 1999, pp. 294-320.
- MOREL, Michel. « *Time's Arrow* ou le récit palindrome », in *Jeux d'écriture : Le Roman britannique contemporain*, *Cahiers Charles V*, n°18, 1995, p. 45-63.
- OERTEL, Daniel. « Effects of Garden-Pathing in Martin Amis's Novels *Time's Arrow* and *Night Train* », *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, vol. 22, 2001, p. 123-140.
- REYNOLDS, Margaret, et NOAKES, Jonathan. *Martin Amis: The Rachel papers*, London fields, *Time's arrow*, Experience, Londres, Vintage, coll. « Vintage living texts », 2003.
- VICE, Sue. « Formal Matters: Martin Amis, *Time's Arrow* », in *Holocaust Fiction*, Londres, Routledge, 2000, p. 11-37.
- WINNBERG, Jakob. « "Don't join the dots...": Reading the Interplay of Autonomy and Commitment in Martin Amis's *Time's Arrow* », in Jean-Michel Ganteau et Christine Reynier, éd., *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier, Presses Universitaires de La Méditerranée, 2010, p. 225-234.

Barker

BRADFORD, Richard. *The novel now: contemporary British fiction*, Oxford, John Wiley & Sons, 2009.

CHILDS, Peter. *Contemporary novelists: British fiction since 1970*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.

DAWSON, Paul. « The Return of Omniscience in Contemporary Fiction », *Narrative*, 2009, vol. 17, n°2, p. 143-161.

ROBINS, Peter. « Pond Theft », *LRB*, vol. 25, n° 2, Janvier 2003.

Mitchell

BUTCHARD, Dorothy. « What no'un alive und'stands: David Mitchell's Twenty-First-Century Recontextualization of Oral Culture », in Bianca Leggett et Tony Venezia, eds., *Twenty-first-century British Fiction*, Canterbury, Gylphi, 2015.

D'HAEN, Theo. « European Postmodernism: The Cosmodern Turn », *Narrative*, vol. 21, n°3, 2013, p. 271–83.

DILLON, Sarah, éd. *David Mitchell: Critical Essays*, Canterbury, Gylphi Limited, 2011.

DIX, Hywel. *Postmodern Fiction and the Breakup of Britain*, Londres, Continuum, 2010.

EVE, Martin Paul. « “some kind of thing it aint us but yet its in us” David Mitchell, Russell Hoban, and Metafiction After the Millennium », *SAGE Open*, 4.1, 2014.

HARRIS, Paul A., éd. *David Mitchell and the Labyrinth of Time*, Numéro spécial de *SubStance*, Vol. 44, n° 1, 2015.

JAMESON, Fredric. *The antinomies of realism*, Londres, Verso, 2013.

O'DONNELL, Patrick. *A Temporary Future: The Fiction of David Mitchell*, New York, Bloomsbury, 2015.

PARKER, Jo Alyson. « David Mitchell's *Cloud Atlas* of Narrative Constraints and Environmental Limits », in Jo Alyson Parker, Paul A. Harris, et Christian Steineck, eds., *Time: Limits and Constraints*, Leiden, Brill, 2010.

« From Time's Boomerang to Pointillist Mosaic: Translating *Cloud Atlas* into Film », in Harris, David Mitchell and the Labyrinth of Time, Numéro spécial de *SubStance*, Vol. 44, n° 1, 2015, p. 123-135.

SCHOENE, Berthold. *The Cosmopolitan Novel*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2009.

SHOOP, Casey et RYAN, Dermot. « Gravid with the ancient future: Cloud Atlas and the Politics of Big History », *SubStance*, vol. 44, no. 1, 2015, p. 92-106.

WALLRAVEN, Miriam. « 'We Are Making One Story, Yes?': The Poetics of Interconnection in Postmodern Literature in a Global Age », *European Journal of Language and Literature Studies* (EJLS), Vol. 4, n°1, Jan.-Avr. 2016, pp. 7-15.

Winterson

ANDERMAHR, Sonya. éd., *Jeanette Winterson: a Contemporary Critical Guide*, London, Continuum, 2007.

Jeanette Winterson. New York, Palgrave Macmillan, 2009.

ANTOSA, Silvia. *Crossing boundaries: bodily paradigms in Jeanette Winterson's fiction 1985-2000*, Rome, Aracne, 2008.

CORNUT-GENTILLE D'ARCY, Chantal, et GARCÍA LANDA, José Angel, éd. *Gender, I-deology: Essays on Theory, Fiction and Film, Postmodern Studies*, n°16, Amsterdam, Atlanta (GA), Rodopi, 1996.

DOWSON, Jane et EARNSHAW, Steven, éd. *Postmodern subjects/postmodern texts, Postmodern studies*, n°13, 1995.

ELLAM, Julie. *Love in Jeanette Winterson's novels*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2010.

ESTOR, Annemarie. *Jeanette Winterson's enchanted science: proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden*, La Haye, Talkingtree, 2004.

FARWELL, Marilyn R. *Heterosexual plots and lesbian narratives*, New York, New York University Press, coll. « The cutting edge », 1996.

FRONT, Sonia. *Transgressing Boundaries in Jeanette Winterson's Fiction*, Francfort-sur-le-Main, Lang, 2009.

GANTEAU, Jean-Michel. « Hearts Object: Jeanette Winterson and the Ethics of Absolutist Romance », in Susana Onega et Christian Gutleben, éd., *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film, Postmodern Studies*, n°35, 2004, p. 165-185.

GRICE, Helena, et WOODS, Tim, éd. *'I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading, Postmodern studies*, n°25, Amsterdam, Atlanta (GA), Rodopi, 1998.

GROSZ, Elizabeth et PROBYN, Elspeth, éd. *Sexy Bodies: the Strange Carnalities of Feminism*, Londres, Routledge, 1995.

LEMKE, Cordula. *Wandel in der Erfahrung: die Konstruktion von Welt in den Romanen von Virginia Woolf und Jeanette Winterson*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, coll. « Horizonte », 2004.

LÓPEZ, Gemma. *Seductions in narrative: subjectivity and desire in the works of Angela Carter and Jeanette Winterson*, Youngstown (N.Y.), Cambria Press, 2007.

MAKINEN, Merja. *The novels of Jeanette Winterson*. Houndmills Basingstoke, Palgrave Macmillan, coll. « Readers' guides to essential criticism », 2005.

ONEGA, Susana. *Jeanette Winterson*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Contemporary British novelists », 2006.

REYNIER, Christine. « L'art paradoxal de Jeanette Winterson », *Études anglaises*, vol. 50, n°2, avril-juin 1997, p. 183-194.

Jeanette Winterson : le miracle ordinaire, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Couleurs anglaises », 2004.

SCHOENBECK, Oliver. *Their versions of the facts: Text und Fiktion in den Romanen von Iain Banks, Kazuo Ishiguro, Martin Amis und Jeanette Winterson*, Heidelberg, Wissenschaftlicher Verlag Trier, coll. « Horizonte », 2000.

WILLIAMS-WANGUET, Eileen. « Jeanette Winterson's *Boating for Beginners*: Both New Baroque and Ethics », *Ebc*, n°23, 2002, p. 99-117.

WRIGHT, Terry R. « From the Flood to Babel: Jeanette Winterson », in *The Genesis of Fiction: Modern Novelists as Biblical Interpreters*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2007, p. 69-84.

Contextualisation : littérature britannique contemporaine

BENTLEY, Nick, éd. *British Fiction of the 1990s*, Londres, New York, Routledge, 2005.

BERNARD, Catherine. « *London Fields* de Martin Amis : la mimesis revisitée », *Ebc*, n°1, 1993, p. 1-15.

« Dismembering / Remembering mimesis: Martin Amis, Graham Swift », *Postmodern Studies*, n°7, 1993, p. 121-144.

« A certain hermeneutic slant: sublime allegories in contemporary English fiction », *Contemporary Literature*, vol. 38 n°1, printemps 1997, p. 164-184.

« Pour une métafiction réaliste : la portée mimétique du roman anglais contemporain », *Études Anglaises*, numéro spécial sur le roman anglais contemporain, 50^e année, n°2, avril-Juin, 1997, pp. 143-156.

« Le statut de l'analogie dans la fiction anglaise contemporaine et son interprétation », *Ebc*, n°18, juin 2000, p. 21-32.

« Écriture et possession : la voix du fantôme dans la fiction d'A. S. Byatt et de Peter Ackroyd », *Sillages critiques*, n°7, 2005.

- « Pat Barker's Critical Work of Mourning: Realism with a Difference », in François Gallix, éd., *The Contemporary British Novel, Études anglaises*, n°60, avril-juin 2007, p. 173-184.
- BRADFORD, Richard. *The Novel Now*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 2007.
- BOXALL, Peter. *Twenty-First Century Fiction: A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- BUFORD, Bill, éd. *Granta 7: Best of Young British Novelists*, 1983.
- Granta 43: Best of Young British Novelists*, 1993.
- CHILDS, Peter. *Contemporary novelists: British fiction since 1970*, Houndmills Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.
- CONNOR, Steven. *The English Novel in History, 1950 to 1995*, Londres, Routledge, 1995.
- GANTEAU, Jean-Michel. « Violence Biting its Own Tail: Martin Amis's *Yellow dog* », in Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel, éd., *Novels of the contemporary extreme*, Londres, Continuum, coll. « Continuum literary studies », 2006, p. 132-142.
- The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, Londres, Routledge, 2015.
- GANTEAU, Jean-Michel et ONEGA, Susana, éd. *Trauma and Romance in Contemporary British Literature*, Londres, Routledge, 2013.
- Contemporary Trauma Narrative: Liminality and the Ethics of Form*, Londres, Routledge, 2014.
- HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- JACK, Ian, éd. *Granta 81: Best of Young British Novelists*, 2003
- JAMES, David, éd. *The Cambridge Companion to British Fiction since 1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- LANE, Richard J., MENGHAM, Rod et TEW, Philip, éd. *Contemporary British Fiction*, Cambridge, Polity Press, 2003.
- LEVENSON, Michael, éd. *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- MENGHAM, Rod, éd. *An Introduction of Contemporary Fiction*, Cambridge, Polity Press, 1999.
- MURDOCH, Iris. « Against Dryness » *Existentialists and Mystics*, Londres, Random House UK ltd., 1997.

- ONEGA, Susana et GANTEAU, Jean-Michel, éd. *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2011.
- SINFELD, Alan. *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, 1997, Londres, Continuum, 2004.
- TEW, Philip, *The Contemporary British Novel*, Londres, Continuum, 2004.
- WAUGH, Patricia. *Harvest of the Sixties: English literature and its Background 1960-90*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- WHITEHEAD, Ann. *Trauma Fiction*, Édimbourg, Édimbourg University Press, 2004.

Contextualisation : théories du postmoderne

- BOORSTIN, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-events in America*, 1961, New York, Vintage Books, 1997.
- CONNOR, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Blackwell, 1989.
- éd., *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge, 1988.
- The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1989.
- « Postmodern Afterthoughts », *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction*, vol. 37, n°1, 2002, p. 5-12.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, Londres, Verso, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.
- Le Différend*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.
- Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1986.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*, 1987, Londres, Routledge, 1996.
- Constructing Postmodernism*, Londres, Routledge, 1992.

OWENS, Craig. « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », *October*, vol. 12, printemps 1980, p. 67-86.

« The Allegorical Impulse: Towards a theory of Postmodernism, Part 2 », *October*, vol. 13, 1980, p. 59-80.

WAUGH, Patricia. *Practising Postmodernism, Reading Modernism*, Londres, Hodder and Stoughton, 1992.

éd. *Postmodernism: A Reader*, Londres, Hodder Arnold, 1992.

Théorie et critique littéraires

ABRAMS, Meyer H. *The Mirror and the Lamp*, Oxford, Oxford University Press, 1953.

AGAMBEN, Giorgio. *Stanze : Parole et fantasme dans la culture occidentale*, 1977, Paris, Bourgois, 1981.

ARISTOTE. *Poétique*, 1932, Paris, coll. « Les Belles Lettres », 1979.

ARMSTRONG, Carol M. *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998.

ARMSTRONG, Isobel. *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

ARMSTRONG, Nancy. *Fiction in the Age of Photography: the Legacy of British Realism*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1999.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*, 1964, Paris, Gallimard, 1981.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, 1965, Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland. « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, 1954, Paris, Seuil, 1981.

« Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, 1966, p. 1-27.

« La Mort de l'auteur », *Mantéïa* n°5, 1968, repris dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

« Écrire la lecture », in *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Seuil, 1998.

BATEY, Mavis. *Jane Austen and the English Landscape*, Londres, Barn Elms, 1996.

BAYARD, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998.

BEAUMONT, Matthew, éd. *Adventures in Realism*, Malden, Blackwell, 2007.

BEER, Gillian, *The Romance*, Londres, Methuen, 1970.

« “Authentic Tidings of Invisible Things”: Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century », in Teresa Brennan et Martin Jay, éd., *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, New York, Routledge, 1996, p. 85-98.

BERGMANN LOIZEAUX, Elizabeth. « Ekphrasis and Textual Consciousness », *Word & Image*, vol. 15 n°1, 1999, p. 76-96.

BERNARD, Catherine. *Pride and Prejudice : dans l’œil du paradoxe*, Paris, Ellipses, 2001.

Mrs Dalloway, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2006.

« When the real matters: Interpreting the visual with Catherine Belsey », *Textual Practice*, vol. 24, n°6, 2010, p. 967-986.

BIET, Christian et TRIAU, Christophe. *Qu’est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2006.

BILL, Valentine T. *Chekhov: The Silent Voice of Freedom*, New York, Philosophical Library, 1987.

BONNOT, Marie et LEBLOND, Aude (éds.), *Les Contours du rêve*, Paris, Hermann, à paraître en 2016.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

BRAM, Shahrar. « Ekphrasis as a Shield: Ekphrasis and the Mimetic Tradition », *Word & Image*, vol. 22 n°4, 2006, p. 372-378.

BROOK, Peter. *The Empty Space*, 1968, Londres, Penguin, 1990.

BROOKS, Peter. *Realist Vision*, New Haven, Yale University Press, 2005.

COHN, Dorrit. *Transparent Minds*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

« Optics and Power in the Novel », in *The Distinction of Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, p. 163-180.

The Distinction of Fiction, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

CONRAD, Joseph. Préface à *The Nigger of the Narcissus*, 1897, Londres, J.M. Dent & Sons Ltd., 1945.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

- DE MAN, Paul. *Blindness and Insight*, 1971, Londres, Routledge, 1989.
- DESHOULIÈRES, Valérie. « De Z à A : lignes biographiques descendantes. Roman de l'idiotie, opération de l'informe », in Philippe Chardin, éd., *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.
- La gouge et le scalpel*, Paris, Hermann, 2016.
- DESSONS, Gérard. *Introduction à la poétique*, Paris, Dunod, 1995.
- DONOGHUE, Daniel. *Lady Godiva: A Literary History of the Legend*, Malden, Blackwell Publishing, 2003.
- DUBOIS, Jacques. « Naissance du récit policier », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 60, n° 60, 1985, p. 47-55.
- DUNCAN, Ian. *Romance and Transformations of the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*, 1962, Paris, Seuil, 1965.
- Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- FORSTER, Edward M. *Aspects of the Novel*, 1927, London, Penguin Classics, 2000.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, n°3, 1969, repris dans *Dits et Écrits. 1954-1969*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994.
- FOWLER, D. P. « Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis », *Journal of Roman Studies*, n°81, 1991, p. 25-35.
- FRANK, Joseph. *The Idea of Spatial Form*, Piscataway, Rutgers University Press, 1991.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*, 1957, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- GASQUET, Lawrence. *Lewis Carroll & la persistance de l'image*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.
- Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.

- « Romances sans paroles », in *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.
- « Des genres et des œuvres », in *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002.
- Métalepse*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GLAUDES, Pierre. « Introduction » in *La représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Toulouse, Presses Universitaires de la Méditerranée, 1999, p. i-xxv.
- GROSSMAN, Evelyn. *La Défiguration*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.
- L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.
- HAGSTRUM, Jean. *The Sister Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette supérieur », 1993.
- HARRIS, Alexandra. *Weatherland. Writers and Artists Under English Skies*, Londres, Thames & Hudson, 2015.
- HEFFERNAN, James. *Museum of Words: A Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- HORSFALL, Nicholas M. « Dido in the light of history », *PVS*, vol. 13, 1973-4, p. 1-13.
- HOUEN, Alex. « Affects, Text, and Performativity », numéro spécial de *Textual Practice*, vol. 25, n°2, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge*, Londres, Routledge, 1995.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Wavre, Pierre Mardaga, 1985.
- JACKSON, Tony. *Technology of the Novel: Writing and Narrative in British Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009.
- JACOBS, Karen. *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.
- JAMES, Henry. « The Art of Fiction », *Partial Portraits*, 1888, London, Macmillan, 1911.
- Préface à *The Portrait of a Lady*, in *The Novels and Tales of Henry James*, vol. III. New-York, Charles Scribner's Sons, 1908.
- JAMESON, Fredric. « Magical Narratives: Romance as Genre », in *New Literary History*, vol. 7, n°1, 1975, p. 135-163.
- JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*, 1978, Gallimard, coll. « TEL », 1990.

- KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending*, New-York, Oxford University Press, 1966.
- « Novels: Recognition and Deception », *Critical Inquiry*, vol. 1, n°1, 1974, p. 103-121.
- KLARER, Mario. « Introduction », *Word & Image*, vol. 15 n°1, 1999, p.1-4.
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, the Johns Hopkins University Press, 1992.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LACOSTE, Charlotte. *Séductions du bourreau*, Paris, PUF, 2010.
- LEBLOND, Aude. « “Il ne peut y avoir là-dessus que de mauvaise littérature” : le récit impossible de *Prélude à Verdun* et *Verdun* », *Roman 20-50* n° 49, juin 2010, p. 35-50.
- LECERCLE, Jean-Jacques. « Après l’âge d’or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation », *Études anglaises*, vol. 64, 2011, p. 390-401.
- LODGE, David. *The Modes of Modern Writing*, Londres, Edward Arnold, 1977.
- MACÉ, Marielle. *Le genre littéraire*, Paris, GF, coll. « Corpus », 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990.
- MANGUEL, Alberto. *A History of Reading*, Londres, Flamingo, 1996.
- MAULPOIX, Jean-Michel. « La quatrième personne du singulier », in *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté, éd., 1996, Paris, PUF, 2001.
- MESGUICH, Daniel. *L’Éternel éphémère*, Paris, Seuil, 1991.
- MILNER, Max. *La Fantasmagorie : Essai sur l’optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
- MITCHELL, Kate. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- MONTALBETTI, Christine. *La Fiction*, Paris, GF, coll. « Corpus », 2001.
- NANCY, Jean-Luc. « La représentation interdite » in *L’art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer. Le Genre humain*, n°36, 2001.
- PUTNAM, Michael C. J. *Virgil’s Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- RIFFATERRE, Michael. *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- ROBILLARD, Valérie et JONGENEEL, Els, eds. *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU University Press, 1998.

- ROUSSET, Jean. *Leurs Yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981.
- RUKEYSER, William. *L. A Muriel Rukeyser Reader*, New York, W.W. Norton, 1994.
- SAMOYVAULT, Tiphaine. *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, 2001, Paris, Armand Colin, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*, *Situations II*, 1948, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1975.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SCHLANGER, Judith. *La Mémoire des œuvres*, 1992, Paris, Verdier, 2008.
- SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
- SCOTT, Grant. *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Lebanon, University Press of New England, 1994.
- SEARLE, John. « Le statut logique du discours de fiction », in *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982.
- SPIVAK, Gayatri. *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003.
- STAROBINSKI, Jean. *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.
- STEINER, Wendy. *The Colours of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. *Colorado*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.
- TURNER, Victor. « Are there Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama? », in George W. Brandt (éd.), *Modern Theories of Drama A Selection of Writings on Drama and Theatre 1840-1990*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- WAGNER, Peter, éd. *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, Walter de Gruyter, 1996.
- WANNER, Adrian. « The Underground Man as Big Brother: Dostoevsky's and Orwell's Anti-Utopia », in Harold Bloom, éd., *George Orwell – Updated Edition*, New York, Chelsea House, 2007, p. 49-61.
- WEBB, Ruth. « Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre », *Word & Image*, vol. 15 n°1, 1999, p. 7-18.
- WOLFREYS, Julian. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Londres, Palgrave, 2001.
- Occasional Deconstructions*, Albany, State University of New York Press, 2004.

Transgression: Identity, Space, Time, Houndmills, Basingstoke, 2008.

WOOLF, Virginia. *Collected Essays*, Londres, The Hogarth Press, vol. 2 et 4, 1966-67.

WORTHEN, W. B. *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Théorie et histoire de l'art

ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*, trad. Jean-Louis Schefer, 1435, Paris, Macula, 1993, p. 115.

ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

BAKER, Simon et MAVLIAN, Shoair. *Conflict – Time – Photography*, Londres, Tate Publishing, 2014.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1995.

BARNHISEL, Greg. *Cold War Modernists*, New York, Columbia University Press, 2015.

BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, 1964, p. 40-51.

BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 1935, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

BERGER, John. *Ways of Seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

About Looking, 1980, New York, Vintage, 1991.

BLAND, Kalman. *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

CAVELL, Stanley. *The World Viewed; Reflections on the Ontology of Film*, New York, Viking Press, 1971.

CHARNEY, Leo et SCHWART, Vanessa R., éd. *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995.

COMAR, Philippe. *La Perspective en jeu ; les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1992.

DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972.

L'origine de la perspective, Paris, Macula, 1979.

DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

- Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, Paris, La Différence, 2013.
- DESSONS, Gérard. *Rembrandt, l'odeur de la peinture*, Paris, Laurence Teper, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée* suivi de *Le chef-d'oeuvre inconnu*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1993.
- Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1999.
- Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.
- Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.
- Tétralogie *L'Œil de l'histoire* :
- Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009
- Remontages du temps subi*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2010
- Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2011
- Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012.
- EDE, Harold. *Savage Messiah: A Biography of the Sculptor Henri Gaudier-Brzeska*, 1931, Cambridge, Kettle's Yard, 2011.
- EDGERTON, Samuel Y. *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*, New York, Basic Books, 1975.
- The Mirror, the Window and the Telescope*, Ithaca, Cornell University Press, 2009.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1996.
- GANTEAU, Jean-Michel et REYNIER, Christine. *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 20th-century British Arts*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2015.
- GILPIN, William. *Observations on the River Wye: and Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770, 1782*, Slough, Richmond, 1973.
- GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*, 1960, Londres, Phaidon Press, 1977.
- GUILBAULT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- HEINICH, Nathalie. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

- HOCKNEY, David. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, 2001, Londres, Thames & Hudson, 2006.
- HUPPAUF, Bernd, et WULF, Christoph, éd. *Dynamics and performativity of imagination: the image between the visible and the invisible*, New York, Routledge, 2009.
- HUXLEY, Francis. *The Eye – The Seer and the Seen*, Londres, Thames and Hudson, 1990.
- JEFFERSON, Christina. « The Dendroglyphs of the Chatham Islands », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 64, n°4, Décembre 1955, p. 367-441.
- JONES, Caroline. *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, Cambridge, MIT Press, 2006.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoön ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, 1766, Paris, Klincksieck, 2011.
- MARIN, Louis. *De la représentation*, Paris, Gallimard, coll. « Hautes Etudes », 1994.
- MCNAMARA, Andrew et ROSS, Toni. « On Medium Specificity and Discipline Crossovers in Modern Art: An Interview with Jacques Rancière », *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 8, n°1, 2007, pp. 101-109.
- MONAGHAN, David, HUDELET, Ariane et WILTSHIRE, John. *The Cinematic Jane Austen*, Londres, McFarland and co., 2009.
- MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, automne 1975, vol. 16 n°3, p. 6-18.
- NINEY, François. *Le Subjectif de l'objectif*, Paris, Klincksieck, 2014.
- NITTI, Patrizia. *C'est la vie! : Vanités, de Pompéï à Damien Hirst*, Paris, Skira Flammarion, 2010, catalogue de l'exposition tenue au musée Maillol, Paris, en 2010.
- OGÉE, Frédéric. *Turner, J. M. W. Les paysages absolus*, Paris, Hazan, 2010.
- « “Newton dans un jardin anglais” : Observation et représentation dans l'Angleterre des Lumières », conférence donnée au lycée Henri IV le 10 octobre 2013.
- PENROSE, Roland. *Picasso: His Life and Work*, 1958, Oakland, University of California Press, 1981.
- PESENTI CAMPAGNONI, Donata et TORTONESE, Paolo. *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page Ouverte », 2001.
- PIERCE, David. « Forgotten Faces: Why Some of Our Cinema Heritage Is Part of the Public Domain », *Film History*, vol. 19, n°2, 2007, p. 125-143.
- ROSENBERG, Harold. « The American Action Painters », *Art News*, vol. 51, 1952, p. 22-23 et 48-

« Action Painting: a Decade of Distortion », *Art News* vol. 61, 1962, p. 42-44.

SIMMONS, D. R. « Some Dendroglyph Styles in the Chatham Islands », *Records of the Auckland Institute and Museum*, vol. 17, Décembre 1980, p. 49-63.

SONTAG, Susan. *On Photography*, 1977, New York, Anchor Books, 1990.

SOULAGES, Pierre. *Ecrits et propos*, Paris, Hermann, coll. « Beaux-Arts », 2009.

Épistémologie et histoire des sciences

ABOUDRAR, Bruno-Nassim. *Voir les fous*, Paris, PUF, 1999.

ARNHEIM, Rudolf. *Visual Thinking*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1969.

BACHELARD, Gaston. *Le Nouvel Esprit scientifique*, 1934, Paris, PUF, 2013.

BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

BARNHAM, Keith. *The Burning Answer: A User's Guide to the Solar Revolution*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2014.

BERGER, Vincent. « Yellows, Colors: How Many Dimensions? », in Frédéric Ogée, éd., *Interfaces*, vol. 33, 2012, p. 33-60.

BERKELEY, George. *Essay Towards a New Theory of Vision*, 1709, New York, Cosimo Classics, 2008.

BREWSTER, David. *Memoirs of the Life, Writings, and Discoveries of Sir Isaac Newton*, vol. II, 1855, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

BURGE, W. E. « Cause of calcification of the crystalline lens with advance in age and in cataract », *Archives of Ophthalmology*, 1937, vol. 17, n°2, p. 234-240.

CAPRA, Fritjof. *The Turning Point*, London, Wildwood House, 1982.

CARLIER, André. *La Photographie aérienne pendant la guerre*, Paris, Librairie Delagrave, 1921.

CRITCHLEY, Macdonald. *The Divine Banquet of the Brain*, New York, Raven, 1979.

DASTON, Lorraine et GALISON, Peter. *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.

DAWKINS, Richard. *Unweaving the Rainbow: Science, Delusion, and the Appetite for Wonder*, London, Penguin, 1998.

- DEHAENE, Stanislas. *Reading In the Brain: The New Science of How We Read*, New York, Penguin, 2009.
- DESCARTES, René. *La Dioptrique*, 1637, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1991.
- EINSTEIN, Albert. « Notes For an Autobiography », *The Saturday Review*, Nov. 26, 1949, pp. 9-12.
- ERISMANN, Theodor et KOHLER, Ivo. « Die Umkehrbrille und das Aufrechte Sehen », 1930 (1950 en anglais, « The Reversing Glasses and the Upright Vision »), disponible en ligne : www.youtube.com/watch?v=jKUVpBJalNQ (consulté le 13 août 2016).
- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*, 1963, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000.
- GINZBURG, Carlo. « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, nov. 1980, p. 3-44.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Traité des couleurs*, 1810, Paris, Triades, 2000.
- GRIBBIN, John, *Quantum Physics*, Londres, Dorling Kindersley Publishing, 2002.
- GRIBBIN, Mary et GRIBBIN, John. *In Search of Schrödinger's Cat: Quantum Physics and Reality*, 1984, New York, Random House, 2012.
- The Science of Philip Pullman's His Dark Materials*, New York, Random House, 2003.
- HAFFNER, Jeanne. *The View From Above: The Science of Social Space*, Cambridge, MIT Press, 2013.
- HAMOU, Philippe. *Voir et connaître à l'âge classique*, Paris, PUF, 2002.
- HEILMAN, Kenneth. « Anosognosia: Possible Neuropsychological Mechanisms », in George Prigatano et Daniel Schacter, éd., *Awareness of deficit after brain injury: clinical and theoretical issues*, New York, Oxford University Press, 1991, p. 53-62.
- HELMHOLTZ, Hermann von. *Six Lectures on Light: Delivered in America in 1872-1873*, Londres, Longmans, Green, 1875.
- INGS, Simon. *A Natural History of Seeing*, Londres, Bloomsbury, 2007.
- KOENIGSBERGER, Leo. *Hermann von Helmholtz*, trad. Frances Welby, Oxford, Clarendon Press, 1905.
- KUHN, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.
- LEACH, Eleanor. *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- LUMINET, Jean-Pierre, et BRUNE, Élisabeth. *Bonnes nouvelles des étoiles*, Paris, Odile Jacob, 2009.

MERMIN, David. « E Pluribus Boojum: The Physicist as Neologist », *Physics Today*, vol. 34, n°4, 1981.

Boojums All the Way Through: Communicating Science in a Prosaic Age, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

MIDGLEY, Mary. *Science and Poetry*, Londres, Routledge, 2001.

MILLER, Arthur I. *Imagery in Scientific Thought: Creating 20th Century Physics*, Boston, Birkhäuser, 1984.

MORAN, Bruce. *Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.

MÜLLER, Johannes Peter. *Handbuch der Physiologie der Menschen für Vorlesungen*, t. 2, Coblenz, J. Hölscher, 1840

NEWTON, Isaac. *Opticks: Or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections & Colours of Light*, 1704, Londres, Dover Publications, 2012.

NOAKES, Richard. « Spiritualism, Science, and the Supernatural in mid-Victorian Britain », in Nicola Bown, Carolyn Burdett et Pamela Thurschwell, éd., *The Victorian Supernatural*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

OPPENHEIMER, Robert. « A Science in Change », 3^e conférence des *Reith Lectures* données en 1953 autour du thème « Science and the Common Understanding ».

PARACELSUS, Theophrastus. *Archidoxes of Magic*, réédition en facsimile de la version de 1656, Londres, Ibis Publishing, 2004.

PLANCK, Max. *Where is Science Going?*, New York, Norton, 1932.

POPPER, Karl R. « Of Clouds and Clocks », in *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, 1972, Oxford, Clarendon Press, 1992.

PRIGATANO, George, éd. *The Study of Anosognosia*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

ROSENFELD, Israel. *The Invention of Memory: A New View of the Brain*, New York, Basic Books, 1988.

RUSSELL, Bertrand. « The Philosophy of Logical Atomism », in *Logic and Knowledge*, Londres, George Allen & Unwin, 1956), p. 246.

SACKS, Oliver. *The Mind's Eye*, New York, Knopf, 2010.

Hallucinations, New York, Random House, 2012.

SCHACTER, Daniel. *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*, NY, Basic Books, 1996.

TURNBULL, H.W., éd. *The Correspondence of Isaac Newton*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 1, 1959.

WADE, Nicholas. *A Natural History of Vision*, Cambridge, MIT Press, 1998.

WORLD METEOROLOGICAL ORGANIZATION. *Manual on the Observation of Clouds and Other Meteors, International Cloud Atlas*, vol. I, n°407, Genève, Suisse, 1975.

Philosophie, philosophie et anthropologie du langage, linguistique

ADORNO, Theodor. *s Prismes*, 1955, Paris, Payot et Rivages, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*, 1998, Paris, Payot & Rivages, 1999.

Qu'est-ce qu'un dispositif?, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2007.

Qu'est-ce que le contemporain?, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2008.

ALTHUSSER, Louis. *Lire Le Capital*, Paris, Maspéro, 1965.

« Idéologie et appareils idéologiques d'Etat », in *Positions*, Paris, Editions sociales, 1976, p. 67-125.

ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1963, New York, Penguin Books, 1994.

BALIBAR, Étienne. « Dramaturgy and the Critique of Ideology », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 26, n° 3, 2015, p. 1-22.

BAUDRILLARD, Jean. *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Sur le concept d'histoire*, 1940, Paris, Payot, 2013.

BERGSON, Henri. *Le Rire*, 1900, Paris, Garnier Flammarion, 2013.

« L'âme et le corps », in *L'Énergie spirituelle*, 1919, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1999, p. 29-60.

« La perception du changement », in *La Pensée et le mouvant*, 1938, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2003, p. 143-176.

BLUMENBERG, Hans. « Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation », in David Michael Levin, éd., *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 30-62.

Paradigmes pour une métaphorologie, 1960, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2006

La Lisibilité du monde, 1981, Paris, Vrin, 2007.

BORDAS, Eric. *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, coll. « Recto-verso », 2003.

BUTLER, Judith. « On Linguistic Vulnerability », in *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Londres, Routledge, 1997, p. 1-42.

The Psychic Life of Power: Theories in Subjection, Stanford, Stanford University Press, 1997.

« Theatrical Machines », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 26, n° 3, 2015, p. 23–42.

Notes Towards a Performative Theory of Assembly, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2015.

DE CERTEAU, Michel et GIARD, Luce. *L'Invention du quotidien 1, Arts de faire*, 1980, Paris, Gallimard, 1990.

COURTINE, J.F., DEGUY, M., ESCOUBAS, É., LACQUE-LABARTHE, P., LYOTARD, J.F., MARIN, L., NANCY, J.-L., et ROGOZINSKI, J. *Du Sublime*, Paris, Belin, coll. « l'Extrême contemporain », 1988.

CROWLEY, Martin. *L'Homme sans : politiques de la finitude*, Paris, Lignes, 2009.

DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*, 1967, Paris, Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. « Année zéro – visagété », in *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, chap. 7.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

De la grammatologie, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

Marges. De la Philosophie, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

La Dissémination, Paris, Seuil, 1972.

La Carte postale, Paris, Flammarion, 1980.

D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie, Paris, Galilée, 1983.

Psyché : Invention de l'autre, Paris, Galilée, 1987, p. 63-93.

Limited Inc., Paris, Galilée, 1990.

Spectres de Marx, Paris, Galilée, 1993.

- DEUTSCHER, Guy. *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*, 2010, Londres, Arrow Books, 2011.
- FELMAN, Shoshana et LAUB, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*, 1966, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1990.
- Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France, 1973-1974*, Paris, Seuil, coll. « Hautes études », 2003.
- Surveiller et punir: Naissance de la prison*, 1975, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1993.
- Histoire de la sexualité, La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Il faut défendre la société, Cours au Collège de France, 1975-1976*, Paris, Seuil, 1997.
- FOUCAULT, Michel, GORDON, Colin, PATTON, Paul et BEAULIEU, Alain, « Considerations on Marxism, Phenomenology and Power. Interview with Michel Foucault; recorded April 3rd, 1978 », *Foucault Studies*, n°4, 2012, p. 98-114.
- GASCHÉ, Rodolphe. *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- GRANIER, Jean. *Le Problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1966.
- GREIMAS, Algirdas-Julien et COURTÉS, Joseph. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GRICE, H. P. « Logic and Conversation », in *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Mass., 1989, p. 22-40.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Hackett publishing, 1968.
- GOODY, Jack. « The Consequences of Literacy », in Jack Goody, éd., *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 27-68.
- The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- The Power of the Written Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- HUME, David. *A Treatise of Human Nature*, éd. David Fate Norton et Mary J. Norton, 1739, Oxford, Clarendon Press, 2007.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum : de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.

- JAMESON, Fredric. *The Prison-House of Language*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- The Political Unconscious*, 1981, London, Routledge, 2002.
- KANT, Immanuel. *Critique de la raison pratique, précédée des fondements de la métaphysique des mœurs*, trad. J. Barni, 1788, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1848.
- Prolégomènes à tout métaphysique future*, 1783, Paris, Vrin, 1963.
- Réflexions sur l'éducation*, 1803, Paris, Vrin, 1993.
- KRESS, Gunthe, et HODGE, Robert. *Language as Ideology*. Londres, Routledge, 1979.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. art. « Sublime », in *Encyclopædia Universalis* en ligne, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sublime-philosophie/>, consulté le 06 février 2010.
- LAKOFF, George. *Women, Fire, and Dangerous Things*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- LAKOFF, George et JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*, 1980, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Londres, Routledge, 1994.
- La Violence du langage*, Paris, PUF, 1996.
- Interpretation as Pragmatics*, New-York, Palgrave Macmillan, 1999.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*, 1971, Paris, LGF/Livre de poche, coll. « Biblio Essais » 1990.
- Autrement qu'être*, 1978, Paris, LGF/Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1990.
- Ethique et infini*, 1982, Paris, LGF/Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1984.
- LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding*, Peter H. Nidditch, éd., 1690, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- MATTÉI, Jean-François. *La Barbarie intérieure : essai sur l'immonde moderne*, Paris, PUF, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*, 1948, Paris, Nagel, coll. « Pensées », 1961.
- Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1964.
- L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964.
- MONDZAIN, Marie José. *Homo spectator*, Paris, Bayard éditions, 2007.

- MONOD, Jean-Claude, et al. *Foucault et la phénoménologie*, *Les Études philosophiques*, n°106, 2013.
- OLSON, David. *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- ONG, Walter. *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1977.
- Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen, 1982.
- « Writing Is A Technology That Restructures Thought », in Gerd Baumann, éd., *The Written Word: Literacy in Transition*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 23-50.
- PLATON, *Critias et Théétète*, in *Œuvres complètes*, éd. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2006.
- Alcibiades Major*, in *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 8, trad. W. R. M. Lamb, Cambridge, Mass., Harvard University Press ; Londres, William Heinemann Ltd., 1955.
- République*, éd. et trad. Robert Baccou, Paris, Garnier Flammarion, 1966.
- The Last Days of Socrates [Eutyphro, Apology, Crito, Phaedo]*, Christopher Rowe, éd., Londres, Penguin Classics, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 1987, Paris, Fayard, coll. « 10/18 », 2001.
- Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007.
- Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RÉCANATI, François. *La Transparence et l'énonciation— pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.
- RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.
- art. « Signe et Sens », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/signe-et-sens/>, consulté le 6 septembre 2010.
- RORTY, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1943.
- L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.

Psychanalyse

CLÉRO, Jean-Pierre. *Le vocabulaire de Lacan*, Paris, coll. « Ellipses », 2002.

EICHKHOFF, Friedrich Wilhelm. « On Nachträglichkeit: The Modernity of an Old Concept », *The International Journal of Psychoanalysis*, n° 87, 2006, p. 1453–1469.

FREUD, Sigmund. *L'Homme aux rats : un cas de névrose obsessionnelle*, 1909, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 2010.

« Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa » (le président Schreber), in *Cinq psychanalyses*, 1911, Paris, PUF coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1954, p. 263-324.

Deuil et mélancolie, 1917, Paris, Payot, 2013.

« L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, 1919, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985.

« Sur la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine », in *Névrose, psychose et perversion*, 1920, Paris, PUF, 1973, p. 245-270.

La question de l'analyse profane, 1926, Paris, Gallimard, 2003.

Esquisse d'une psychologie, 1950, Toulouse, Érès, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Ecrits I*, 1966, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999.

Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, in *Le Séminaire*, livre XI, Jacques-Alain Miller, éd., Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.

LAPLANCHE, Jean. *L'Après-coup. Problématiques VI*, Paris, PUF, 2006.

MILNER, Max. *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1991.

THOMÄ, Helmut et CHESHIRE, Neil. « Freud's *Nachträglichkeit* and Strachey's "deferred action": Trauma, Constructions and the Direction of Causality », *International Review of Psycho-Analysis*, vol. 18, n°3, 1991, p. 407-427.

Culture visuelle

APPADURAI, Arjun. « Grassroots Globalization and the Research Imagination », in Appadurai, éd., *Globalization*, NC, Duke University Press, 2001.

CONNOR, Steven. « Overlooking » in *Witness: Memory, Representation, and the Media in Question*, in Ulrik Ekman et Frederik Tygstrup, éd., Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2008, p. 291-302.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.

Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.

« Spectacle, Attention, Counter-memory » in Highmore, Ben, éd., *The Design Culture Reader*, New-York, Routledge, 2009.

24/7 Late Capitalism and The Ends of Sleep, Londres, Verso, 2013.

FOSTER, Hal, éd. *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1988.

JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.

LOUVEL, Liliane. *L'Œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

Le Tiers pictural, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

MIRZOEFF, Nicholas. *Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999.

The Right to Look: A Counterhistory of Visuality, Durham, Duke University Press, 2011.

MITCHEL, William J. T. *Iconology : image, text, ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

What do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Histoire

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des Passages*, 1935, Paris, Cerf, 2006.

- BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.
- BROTON, Jerry. *A History of the World in Twelve Maps*, Londres, Penguin, 2013.
- CHEVALIER, Louis. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2007.
- FELDMAN, Saul. « Out of the hospital, onto the Streets: The Overselling of Benevolence », *The Hastings Centre Report*, vol. 13, n°3, 1983, p. 5-7.
- KUBICA, Helena. « The Crimes of Josef Mengele », in Yisrael Gutman et Michael Berenbaum, éd., *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 328-9.
- LIFTON, Robert Jay. « What made this man? Mengele », *New York Times*, 21 Juillet 1985.
- The Nazi Doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide*, Londres, Macmillan, 1986.
- STEINBERG, Maxime. *Les yeux du témoin et le regard du borgne : L'histoire face au révisionnisme*, Paris, Éditions du Cerf, 1990.
- TOMBS, Robert. *The English and their History*, Londres, Allen Lane, 2014.

Miscellanées

- BORNSTEIN, George. « W.E.B. Du Bois and the Jews: Ethics, Editing, and *The Souls of Black Folk* », *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation*, vol. 1, n°1, printemps 2006, pp. 64-74.
- DU BOIS, W.E.B. *The Soul of Black Folk*, 1903, New York, Oxford University Press, 2007.
- « The Negro Mind Reaches Out », in *The New Negro, An Interpretation*, New York, Albert and Charles Boni, 1925.
- « The Color Line Belts the World », 1906, in David Levering Lewis, éd., *W.E.B. Du Bois: A Reader*, New York, Henry Holt, 1995, p. 42-3.
- GILROY, Paul. *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, 2005.
- GOFFMAN, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, 1961, Londres, Penguin, 1968.
- KLEIN, Naomi. *No Logo*, Toronto, Random House of Canada Ltd., 2000.
- The Shock Doctrine*, New York, Metropolitan Books, 2007.

MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

MBEMBE, Achille. « Nécropolitique », *Raisons politiques*, n°21, 2006, p. 29-60.

TORREY, E. Fuller. *Out of the shadows: Confronting America's mental illness crisis*, New York, John Wiley, 1997.

Index

Abouddrar Bruno-Nassim.....	720
Abrams Meyer.....	193, 711
Ackroyd Peter.....	238, 503, 636, 708
Adami Valentina.....	51, 507, 704
Adorno Theodor.....	32, 363, 723
Agamben Giorgio.....	25, 26, 33, 38, 62, 257, 267, 279, 429, 430, 431, 432, 435, 441, 568, 711, 723
Akers Matthew.....	204, 580, 704
Alberti Leon Battista.....	83, 84, 136, 139, 140, 141, 191, 297, 717
Alpers Svetlana.....	104, 278, 717
Althusser Louis.....	27, 53, 254, 257, 258, 259, 260, 265, 270, 271, 402, 498, 527, 631, 632, 689, 723
Amis Martin.....	
Money.....	47, 701
The War Against Cliché.....	120, 701
The Zone of Interest.....	120, 701
Andermahr Sonya.....	49, 707
Ansky Shalom.....	701
Antosa Silvia.....	707
Appadurai Arjun.....	287, 728
Arendt Hannah.....	120, 298, 433, 434, 723
Aristote.....	28, 71, 139, 141, 169, 209, 239, 244, 323, 711
Armstrong Isobel.....	72
Armstrong Nancy.....	56, 58, 72
Arnheim Rudolf.....	94, 95, 720
Artaud Antonin.....	174, 526, 670, 711
Austen Jane.....	159, 210, 211, 214, 217, 701, 711, 719
Bachelard Gaston.....	236, 237
Baker Simon.....	437, 649, 650, 717
Bakhtine Mikhaïl.....	525, 638, 711
Balibar Étienne.....	632, 723
Baltrusaitis Jurgis.....	527, 717
Barad Karen.....	284, 328, 337, 554, 720
Barker Nicola.....	
Behindlings.....	112, 701
Barker Pat.....	55, 207, 243, 253, 709
Barnham Keith.....	326, 720
Barnhisel Greg.....	490, 717
Barth John.....	22, 36, 72, 124, 197, 578, 663, 664, 675, 689, 696, 697, 701, 711, 717
Barthes Roland.....	72, 197, 578, 663, 664, 675, 689, 696, 697, 711, 717
Batey Mavis.....	210, 711
Baudelaire Charles.....	162, 663, 701, 711

Baudrillard Jean.....	536, 537, 538, 561, 689, 723
Bayard Pierre.....	243, 711, 726
Bazin Philippe.....	544, 704
Beaumont Matthew.....	711
Beckett Samuel.....	701
Beer Gillian.....	42, 145, 214, 641, 712
Behm Marc.....	616
Benjamin Walter.....	36, 363, 433, 452
Bentley Nick.....	708
Berger John.....	26, 27, 29, 74, 89, 141, 142, 143, 147, 216, 275, 277, 300, 592, 717, 720
Bergmann Elizabeth.....	566, 577, 712
Bergson Henri.....	136, 168, 169, 723
Berkeley George.....	20, 69, 94, 144, 717, 720, 723, 729
Bernard Catherine.....	1, 7, 54, 55, 83, 214, 215, 503, 636
Biet Christian.....	142, 167, 712
Blake William.....	194, 331, 702
Bland Kalman.....	32, 717
Blumenberg Hans.....	20, 69, 70, 74, 109, 147, 248, 294, 306, 307, 723
Bonnot Marie.....	508, 712
Boorstin Daniel.....	710
Booth Wayne.....	159, 166, 712
Bordas Éric.....	71, 85, 87, 724
Borges Jorge Luis.....	220, 350, 702
Boxall Peter.....	47, 251, 709
Boym Svetlana.....	458, 729
Bradbury Ray.....	617
Bram Shahr.....	245, 560, 569, 702, 712
Bramah Ernest.....	245, 702
Brant Sebastian.....	560, 656, 657, 679, 702
Brewster David.....	189, 235, 720
Brook Peter.....	17, 47, 58, 323, 448, 497, 712
Brooks Peter.....	17, 58, 712
Brotton Jerry.....	345, 350, 730
Brune Élis.....	26, 139, 140, 141, 149, 230, 345, 346, 721
Buford Bill.....	709
Burge J.E.....	80, 720
Butchard Dorothy.....	47, 706
Butler Judith.....	260, 384, 402, 485, 498, 632, 635, 724
Capra Fritjof.....	68, 70, 313, 720
Carlier André.....	348, 720
Carroll Lewis.....	83, 97, 350, 397, 627, 640, 641, 643, 644, 645, 646, 647, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 702, 713
Charney Leo.....	717
Cheshire Neil.....	507
Chevalier Louis.....	309
Childs Peter.....	48, 706, 709
Cléro Jean-Pierre.....	728
Coetzee J. M.....	407, 463, 702
Cohn Dorrit.....	20, 22, 23, 24, 31, 58, 292, 293, 294, 295, 296, 321, 712
Comar Philippe.....	141, 717

Compagnon Antoine.....	593, 712
Connor Steven.....	46, 50, 53, 56, 118, 251, 278, 709, 710, 729
Conrad Joseph.....	31, 712
Cornut-Gentille D'Arcy Chantal.....	51, 707
Courtés Joseph.....	603, 725
Courtine Jean-François.....	724
Crary Jonathan. 26, 57, 65, 141, 143, 145, 154, 189, 229, 230, 248, 249, 251, 278, 381, 400, 478, 489, 729	
Critchley Macdonald.....	244, 245, 720
Crowley Martin.....	7, 341, 724
Dällenbach Lucien.....	574, 712
Damisch Hubert.....	142, 717
Daston Lorraine.....	89, 110, 144, 193, 283, 340, 343, 344, 365, 378, 380, 720
Dawkins Richard.....	194, 720
Dawson Paul.....	48, 706
de Certeau Michel.....	58, 278, 427, 695, 697, 724
De Man Paul.....	162
Debord Guy.....	31, 35, 37, 38, 168, 176, 248, 251, 286, 689, 724
Dehaene Stanislas.....	94, 95, 681, 720
Deleuze Gilles.....	279, 724
Derrida Jacques 17, 18, 23, 27, 61, 64, 70, 71, 72, 75, 122, 285, 286, 308, 322, 396, 468, 488, 498, 504, 526, 550, 561, 590, 593, 599, 600, 610, 630, 642, 689, 717, 724, 725	
Descartes René. 20, 23, 25, 26, 57, 69, 75, 102, 125, 142, 143, 145, 148, 158, 191, 228, 269, 478, 689, 721	
Deshoulières Valérie.....	7, 209, 360, 713
Dessons Gérard.....	117, 209, 560, 713, 718
Deutscher Guy.....	85, 312, 417, 724
Didi-Huberman Georges 29, 31, 32, 33, 34, 60, 61, 62, 66, 271, 276, 277, 283, 288, 289, 290, 291, 327, 340, 342, 349, 350, 362, 363, 364, 365, 366, 375, 381, 382, 384, 400, 432, 433, 434, 451, 452, 454, 464, 490, 491, 492, 498, 515, 540, 544, 564, 591, 718	
Diedrick James.....	49, 325, 705
Dillon Sarah.....	49, 477, 706
Dix Hywel.....	48, 352, 706
Donen Stanley.....	616, 704
Dowson Jane.....	707
Du Bois W.E.B.....	309, 310, 312, 393, 730
Dubois Jacques.....	246, 713
Duncan Ian.....	215
Dupre Jeffrey.....	204, 580, 704
Eco Umberto.....	70, 74, 357, 358, 412, 489, 594, 631, 713
Ede Harold.....	490, 718
Edgerton Samuel.....	26, 83, 84, 139, 140, 141, 167, 346
Einstein Albert..... 40, 41, 42, 43, 68, 137, 188, 194, 205, 207, 232, 233, 234, 237, 325, 326, 330, 332, 334, 337, 436, 472, 476, 501, 603, 653, 654, 655, 721	
Ellam Julie.....	707
Erismann Theodor.....	222, 721
Estor Annemarie.....	40, 49, 707
Eve Martin Paul.....	48
Fagan Jenni.....	243, 267, 702
Fanon Frantz.....	479

Farwell Marylin.....	51, 707
Feldman Saul.....	534, 730
Felman Shoshana.....	431, 725
Figes Eva.....	147, 702
Fleischer Richard.....	461, 704
Forster E.M.....	23, 713
Fortin-Tournès Anne-Laure.....	49, 705
Foster Hal.....	45, 46, 57, 89, 113, 264, 267, 277, 278, 490, 507, 718, 729
Foucault Michel.....	18, 25, 26, 27, 38, 67, 68, 249, 250, 251, 253, 256, 257, 260, 266, 268, 269, 270, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 290, 292, 293, 294, 296, 308, 319, 342, 364, 384, 400, 402, 405, 493, 534, 573, 575, 675, 689, 713, 721, 725, 726
Fowler D.P.....	564, 565, 589, 713
Frank Joseph.....	697
Freud Sigmund.....	21, 135, 138, 195, 243, 246, 255, 256, 265, 276, 307, 363, 398, 506, 507, 512, 513, 568, 728
Frye Northrop.....	214, 713
Galison Peter.....	89, 110, 144, 193, 283, 340, 342, 343, 344, 365, 378, 380, 720
Ganteau Jean-Michel.....	1, 47, 51, 52, 79, 215, 273, 484, 507, 594, 636, 705, 707, 709, 710, 718
Gasché Rodolphe.....	23, 75, 76, 725
Gaskell Elizabeth.....	422, 702
Gasquet Lawrence.....	645, 713
Genette Gérard.....	78, 296, 593, 611, 659, 713
Giard Luce.....	278, 724
Gilpin William.....	210, 211, 718
Gilroy Paul.....	352, 730
Ginzburg Carlo.....	195, 199, 721
Glaudes Pierre.....	118, 714
Goethe Johann Wolfgang.....	41, 62, 193, 229, 363, 475, 721
Goffman Erving.....	533, 730
Gombrich Ernst.....	147, 718
Goodman Nelson.....	488, 572, 725
Goody Jack.....	27, 95, 725
Granier Jean.....	136, 725
Green Katie.....	177
Greenaway Peter.....	84, 704
Greimas Algirdas-Julien.....	603, 725
Gribbin John.....	40, 41, 42, 43, 201, 215, 641, 721
Grice H.P.....	47, 51, 635, 652, 707, 725
Grossman Evelyne.....	714
Grosz Elizabeth.....	51, 707
Guattari Félix.....	279, 724
Guilbault Serge.....	490, 718
Haffner Jeanne.....	283, 342, 344, 347, 348, 349, 353, 360, 721
Hagstrum Jean.....	566, 714
Hamon Philippe.....	103, 109, 158, 714
Hamou Philippe.....	20, 25, 139, 721
Harris Alexandra.....	48, 49, 56, 706, 714
Head Dominic.....	251
Heffernan James.....	559, 714
Heilman Kenneth.....	244, 721

Heinich Nathalie.....	689, 718
Helmholtz Hermann.....	145, 721
Hésiode.....	453, 702
Hitchcock Alfred.....	615, 616, 702, 704
Hockney David.....	143, 719
Hodge Robert.....	726
Hoffmann E.T.A.....	19
Horsfall Nicholas.....	565, 714
Hudelet Ariane.....	214, 719
Hume David.....	189, 190, 191, 195, 204, 247, 248, 725
Huppauf Bernd.....	719
Husserl Edmund.....	137
Hustvedt Siri.....	77, 702
Hutcheon Linda.....	31, 46, 128, 166, 710, 714
Huxley Francis.....	420
Ings Simon.....	139, 140, 228, 478, 499, 500, 721
Irigaray Luce.....	315, 689, 725
Ishiguro Kazuo.....	52, 158, 702, 708
Jackson Tony.....	27, 128, 199, 232, 376, 424, 557, 661, 714
Jacobs Karen.....	53, 56, 57, 58, 714
James David.....	47, 251
James Henry.....	22, 31, 35, 73, 76, 77, 84, 152, 292, 714
Jameson Fredric.....	31, 35, 36, 37, 38, 48, 49, 50, 52, 53, 167, 176, 214, 265, 278, 279, 706, 710, 714, 725
Jay Martin.....	20, 42, 57, 79, 111, 136, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 189, 239, 248, 264, 265, 277, 278, 294, 308, 313, 315, 316, 366, 396, 478, 493, 511, 689, 692, 694, 712, 729, 730
Jefferson Christina.....	567, 569, 719
Johnson Mark.....	20, 68, 69, 93, 109, 310, 322, 618, 726
Jones Caroline.....	489
Jongeneel Els.....	559, 715
Joyce James.....	159, 289, 290, 502, 702
Julian Wolfreys.....	1, 642, 716
Kafka Franz.....	98, 107, 108, 155, 156, 164, 166, 176, 177, 180, 494, 495, 496, 539, 620, 622, 677, 702
Kane Sarah.....	3, 659, 703
Kant Immanuel.....	61, 83, 135, 138, 203, 307, 363, 400, 445, 726
Kermode Frank.....	696, 697, 715
Keulks Gavin.....	34, 49, 54, 705
Kielar Wieslaw.....	519, 703
Klarer Mario.....	561, 715
Klein Naomi.....	248, 306
Koenigsberger Leo.....	145, 721
Korine Harmony.....	91, 111, 622, 704
Kress Gunthe.....	726
Kristeva Julia.....	517, 593, 638, 715, 728
Kubica Helena.....	366, 367, 730
Kubrick Stanley.....	93, 618, 704
Kuhn Thomas.....	40, 42, 43, 44, 146, 232, 641, 721
Lacan Jacques.....	21, 22, 83, 148, 149, 228, 255, 264, 265, 315, 527, 689, 728
Lacoue-Labarthe Philippe.....	117, 118, 724, 726

Lakoff George.....	20, 68, 69, 93, 109, 310, 322, 726
Lane Richard.....	143, 709, 730
Laplanche Jean.....	507, 728
Laub Dori.....	431, 725
Lawson Mark.....	120, 705
Leach Eleanor.....	565, 721
Leblond Aude.....	7, 207, 508, 712, 715
Lecerle Jean-Jacques.....	30, 82, 83, 244, 260, 402, 498, 632, 635, 643, 652, 715, 726
Lemke Cordula.....	707
Lessing Gothold Ephraïm.....	34, 59, 560, 562, 570, 590, 719
Levenson Michael.....	709
Levi Primo.....	69, 98, 111, 164, 317, 318, 319, 320, 429, 430, 431, 432, 439, 442, 484, 535, 544, 676, 677, 678, 703, 723, 726
Levinas Emmanuel.....	432, 484, 544, 726
Lifton Robert Jay.....	79, 111, 316, 320, 366, 367, 730
Locke John.....	27, 75, 95, 104, 143, 189, 194, 245, 269, 726
Lodge David.....	715
López Gemma.....	708
Louvel Liliane.....	58, 86, 568, 729
Luminet Jean-Pierre.....	230, 232, 233, 234, 238, 450, 626, 721
Lyotard Jean-François.....	30, 31, 34, 44, 45, 265, 317, 318, 319, 431, 689, 691, 710, 724
Maalouf Amin.....	231, 730
Macé Marielle.....	715
Maingueneau Dominique.....	643, 715
Makinen Merja.....	49, 708
Manguel Alberto.....	686, 715
Marin Louis.....	31, 64, 103, 104, 147, 204, 522, 580, 704, 719, 724
Martínez-Alfaro María Jesús.....	51, 52, 705
Mattéi Jean-François.....	418, 726
Maulpoix Jean-Michel.....	715
Mavlian Shoair.....	437, 465, 717
Mbembe Achille.....	319, 731
McCarthy Dermot.....	325, 436
McHale Brian.....	31, 36, 45, 46, 219, 220, 527, 710
McNamara Andrew.....	610, 719
Melville Hermann.....	160, 313, 593, 649
Mengham Rod.....	709
Merleau-Ponty Maurice.....	269, 323, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 492, 493, 494, 503, 517, 564, 599, 694, 726
Mermin David.....	649, 721
Mesguich Daniel.....	174, 526, 715
Midgley Mary.....	194, 722
Miller Arthur I.....	68, 528, 722, 728
Milner Max.....	21, 22, 24, 58, 82, 253, 256, 295, 642, 715, 728
Mirzoeff Nicholas.....	30, 57, 58, 60, 279, 281, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 296, 299, 307, 309, 311, 312, 346, 347, 351, 375, 376, 377, 381, 382, 383, 386, 387, 395, 400, 401, 406, 416, 452, 478, 479, 480, 489, 495, 729
Mitchell David.....	
Ghostwritten.....	49, 354, 394, 477, 703
Mitchell Kate.....	641

Mitchell W.J.T.....	271, 488, 493, 566, 576
Monaghan David.....	214, 719
Mondzain Marie-José.....	726
Monod Jean-Claude.....	493, 726
Montalbetti Christine.....	715
Moran Bruce.....	331, 722
Morel Michel.....	222
Müller Johannes Peter.....	146, 722
Mulvey Laura.....	396, 719
Murdoch Iris.....	709
Nancy Jean-Luc.....	56, 58, 72, 711, 715, 724
Newton Isaac. 40, 41, 42, 43, 44, 70, 143, 144, 193, 194, 197, 205, 207, 209, 220, 235, 237, 312, 327, 330, 331, 334, 361, 641, 719, 720, 722	
Niney François.....	81, 719
Nitti Patrizia.....	527, 719
Noakes Richard.....	129, 640, 705, 722
Oertel Daniel.....	705
Ogée Frédéric.....	209, 210, 300, 719, 720
Olson David.....	95, 727
Onega Susana.....	49, 51, 52, 215, 273, 507, 636, 705, 707, 708, 710
Ong Walter.....	27, 95, 727
Oppenheimer Robert.....	332, 337, 722
Orwell George.....	251, 252, 255, 617, 703, 716
Owens Craig.....	112, 711
Paracelse.....	194, 330, 331, 338, 650, 722
Parker Jo Alyson.....	48, 56, 706
Penrose Roland.....	558, 719
Pierce David.....	616, 719
Planck Max.....	40, 41, 236, 237, 332, 722
Platon.....	148, 169, 234, 238, 239, 374, 400, 453, 666
Plissart Marie-Françoise.....	286, 704
Popper Karl.....	360, 361, 362, 364, 722
Powell Michael.....	263, 704
Presenti Compagnoni Donata.....	22
Prigatano George.....	244, 721, 722
Pullman Philip.....	40, 200, 201, 703, 721
Putnam Michael.....	564, 574, 715
Rancière Jacques.....	29, 34, 273, 281, 284, 285, 322, 383, 384, 385, 400, 401, 478, 480, 490, 610, 672, 673, 674, 675, 719, 727
Récanati François.....	67, 85, 100, 101, 103, 104, 109, 126, 498, 500, 643, 727
Reynier Christine.....	28, 49, 52, 65, 119, 215, 273, 705, 708, 718
Reynolds Margaret.....	705
Ricœur Paul.....	498, 589, 602, 643
Riffaterre Michael.....	593, 715
Robbins Jerome.....	219, 704
Robillard Valérie.....	559, 715
Robins Peter.....	112
Rorty Richard.....	18, 727
Rosenberg Harold.....	557, 719
Rosenfield Israel.....	494, 722

Ross Toni.....	338, 339, 610, 719
Rukeyser William.....	666, 667, 668, 671, 716
Russell Bertrand.....	48, 67, 68, 85, 594, 706, 722
Sacks Oliver.....	95, 146, 722
Samoyault Tiphaine.....	594, 638, 666, 716
Sartre Jean-Paul.....	101, 102, 103, 104, 105, 109, 264, 716, 727
Schacter Daniel.....	244, 494, 721, 722
Schaeffer Jean-Marie.....	17, 28, 29, 209, 716
Schlanger Judith.....	594, 716
Schneider Michel.....	593
Schoenbeck Oliver.....	52, 708
Schoene Berthold.....	48, 706
Schwartz Vanessa.....	717
Scott Grant.....	559, 566
Scott Ridley.....	618, 704
Searle John.....	68, 716
Shoop Casey.....	49
Simmons D.R.....	567, 720
Sinfield Alan.....	50, 51, 53, 277, 279, 500, 501, 686, 690, 699, 710
Smith Ali.....	15, 119, 699
Sontag Susan.....	26, 720
Soulages Pierre.....	720
Spark Muriel.....	256
Spivak Gayatri.....	312, 351, 352, 407, 716
Starobinski Jean.....	65, 475, 476, 496, 497, 498, 544, 657, 716
Steinberg Maxime.....	519
Steiner Wendy.....	560, 716
Stendhal.....	21, 703
Sterne Laurence.....	20, 501, 703
Stone Peter.....	616
Tew Philip.....	50, 709, 710
Thomä Helmut.....	507, 728
Thomson Rupert.....	243
Tombs Robert.....	143, 730
Torrey E. Fuller.....	534, 731
Tortonese Paolo.....	378, 642, 719
Toudoire-Surlapierre Frédérique.....	309, 417, 716
Triaux Christophe.....	142, 167, 712
Turnbull H.W.....	194, 722
Turner Victor.....	117
Vice Sue.....	51, 52
Virgile.....	34, 561, 564, 565, 566, 571, 575
Vonnegut Kurt.....	98, 436, 437, 438, 439, 703
Wachowski Lana et Lilly.....	56, 704
Wade Nicholas.....	144, 723
Wagner Peter.....	559, 560
Wallraven Miriam.....	48, 707
Wanner Adrian.....	252, 716
Waugh Patricia.....	31, 44, 46, 47, 229, 710, 711
Webb Ruth.....	559, 561, 564, 577, 578, 579

Whitehead Ann.....	67, 636, 710
Williams-Wanguet Eileen.....	51, 708
Wiltshire John.....	214, 719
Winnberg Jakob.....	52, 705
Winterson Jeannette.....	
Art Objects.....	77, 119, 704
Boating for Beginners.....	51, 77, 703, 708
Sexing the Cherry.....	51, 450, 469, 659, 703
Weight.....	339, 340, 469, 637, 638, 704
Wise Robert.....	219, 704
Woolf Virginia.....	16, 17, 19, 20, 21, 22, 31, 58, 77, 115, 131, 152, 153, 156, 704, 707, 717
Worthen W.B.....	659, 717

Optiques de la fiction : pour une analyse des dispositifs visuels de quatre romans britanniques contemporains.

***Time's Arrow* de Martin Amis, *Gut Symmetries* de Jeanette Winterson, *Cloud Atlas* de David Mitchell, *Clear* de Nicola Barker.**

À l'aube du XXI^e siècle, la fiction britannique se trouve aux prises avec des représentations conflictuelles du voir. Inscrite dans le contexte du « tournant visuel », elle rend compte de la place prépondérante que les technologies et médias visuels occupent dans l'espace culturel. Dans le même temps, elle entre en dialogue avec un discours anxieux, qui met en avant l'idée d'une crise du visuel. Privilégié pendant des siècles comme le plus intellectuel et le plus noble des sens, le voir semble devenu l'un des lieux où s'orchestrent la manipulation et le contrôle des citoyens, surveillés et exposés au spectacle du capitalisme tardif. Faisant état de ces inquiétudes, la fiction élabore une poétique et un imaginaire de l'optique dans lesquels un sens trouve cependant à se construire. Contre l'exercice d'une autorité visuelle supposée absolue, elle produit des dispositifs dont le fonctionnement subvertit les processus d'assujettissement visuel, et invente de nouvelles pratiques de subjectivation. Ce travail implique un changement de paradigme dans notre appréhension du voir. À la confrontation dichotomique d'un sujet qui voit et d'un objet visible, notre corpus substitue des scènes de rencontre, dans lesquelles le regard se fait réciproque. L'imaginaire épistémologique qui associait la perception visuelle à une forme de connaissance, et la concevait ainsi comme un processus d'appropriation, laisse alors place à une conception politique et éthique du voir, selon laquelle le sujet émerge sous le regard de semblables dont il est, immédiatement, responsable. Ainsi voir c'est toujours s'offrir au regard de l'autre, et prendre le risque que l'échange prenne un tour inattendu, que la reconnaissance dérape. Cette appréhension de l'expérience visuelle, qui compose avec ses imperfections et envisage le lien réciproque par lequel le sujet et le sens émergent, nous engage à envisager une phénoménologie pragmatique de la lecture.

Optics of Fiction : Analysing Visual Dispositives in Four Contemporary British Novels.

***Time's Arrow* by Martin Amis, *Gut Symmetries* by Jeanette Winterson, *Cloud Atlas* by David Mitchell, and *Clear* by Nicola Barker.**

At the turn of the 21st century, British fiction finds itself negotiating conflicting perceptions of vision. In the context of the “visual turn,” it reflects the increasingly influential role that visual technologies and media play in today’s cultural landscape. At the same time, it addresses anxious accounts of what is often presented as a crisis of the visual. For centuries vision was celebrated as the most intellectual of the senses; today, however, it is more often presented as a key component in practices of manipulation and control. Far from standing as a master of the visible world, the seeing subject appears as subjugated, living as he does under constant surveillance, and among the simulacra of the late capitalist spectacle. While taking such concerns into account, contemporary fiction creates optical dispositives that subvert the mechanisms of visual subjectification, and pave the way for new practices of subjectivation. This calls for a shift in the paradigms used to delineate the workings of vision. The novels we analyse here leave behind optical models defined by the binary separation between seeing and seen, subject and object. What they create instead are visual encounters in which one pair of eyes necessarily meets another. The epistemological understanding of visual perception as a vehicle of knowledge is replaced by a political and ethical interpretation of vision: the seeing subject emerges under the gaze of others, whom he acknowledges as his responsibility. In seeing therefore we run the risk that the encounter might go awry, that recognition might turn into misrecognition. This conception of visual experience emphasises the reciprocal structures of discourse and perception within which subjects and meanings emerge, but also reckons with the imperfections inherent in any interactive exchange between seeing and speaking subjects. It suggests that we engage with the phenomenology of reading through the pragmatics of discourse.