UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

EA 2325 S.E.A.R.C.H

THÈSE présentée par :

Maguette NDIAYE

soutenue le : **21 septembre 2018**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Études anglophones

Pour une esthétique de l'apocalypse dans *London Fields* de Martin Amis et *How the Dead Live* de Will Self : thèmes, formes et lieux

THÈSE dirigée par :
Monsieur ROSS Ciaran — Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :
Madame FORT Camille — Professeur, Université de Picardie Jules Verne

Monsieur GUTLEBEN Christian — Professeur, Université de Nice Sophia Antipolis

AUTRE MEMBRE DU JURY :
Madame MANTRANT Sophie — Maître de Conférences HDR, Université de Strasbourg

Remerciements

Ce travail n'aurait pas été rendu possible sans l'aide, le soutien et les encouragements des personnes que je voudrais citer ici.

Mes remerciements vont d'abord à l'endroit de mon directeur de thèse Monsieur le Professeur Ciaran Ross à qui j'adresse ma profonde gratitude. Ses conseils avisés, ses suggestions, ses lectures et son sens du détail m'ont éclairée tout au long de mon parcours de doctorante. Je lui suis très redevable.

Mes remerciements vont également à Madame le Professeur Anne Bandry-Scubby qui m'a soutenue depuis le début de ce travail et aidée à obtenir un financement pour un voyage d'études en Angleterre. Je souhaite également remercier Monsieur le Professeur Jean-Jacques Chardin de m'avoir accueillie au sein de l'équipe de recherche SEARCH.

Je remercie également Barbara Muller, Maître de Conférences, pour sa grande générosité, son aide précieuse et sa disponibilité durant cette période importante de ma vie.

Merci également aux membres de mon comité de suivi de thèse, Madame le Professeur Anne Bandry-Scubby, Monsieur le Professeur Christian Gutleben et Madame Barbara Muller, Maître de conférences. La réunion du comité de suivi m'a donné de l'énergie et les clés pour finaliser cette thèse.

Je tiens également à rendre hommage à mon ancien directeur de recherche de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Monsieur Mamadou Kandji, Professeur émérite. Il a su croire en moi et susciter ma vocation de chercheuse.

J'exprime également ma gratitude à tous ceux qui m'ont facilité l'accès à des ressources et équipements nécessaires pour accomplir ce travail, en particulier Madame Fatiha Iznasni, documentaliste de l'Institut et Bibliothèque Éric Weil de l'Université de Lille pour son accueil, son soutien amical et sa grande disponibilité. Je remercie également Madame Isabelle Lapierre du pôle scolarité de l'école doctorale des Humanités de l'Université de Strasbourg.

Je remercie pour leur soutien mes camarades de l'université de Strasbourg, tout particulièrement Maryline Kautzmann pour son amitié et son soutien, Sarah Arami, pour sa disponibilité et les nombreux allers retours à la BNU de Strasbourg à mon nom, Emilie, Lucy-Anne, Juliette, Laurie, Yves, Julie, Pierre, Émerence. Je souhaite également remercier tout particulièrement Laurence Barondeau de m'avoir facilité le séjour au Collège Doctoral européen et de m'avoir offert son amitié, ainsi que Sandra Hugel, membre du personnel du Collège doctoral européen.

Je souhaite enfin remercier mes proches. J'ai une pensée émue pour ma mère Fatou Thiaw dont le souvenir vivra toujours dans mon cœur. Je remercie mon père Abdourahmane Ndiaye pour ses encouragements et son affection, ma belle-mère Sophie ainsi que mes frères et sœurs Mame Awa, Thiane, Mouhamed, Ibrahima et Dame pour leur soutien et leur présence avec une mention particulière pour Mémé et Thiane de m'avoir épaulée et encouragée durant toutes ces années.

J'adresse ma profonde gratitude à celui qui partage ma vie, mon mari Bruno Boidin pour son amour, son soutien infaillible, sa patience et ses relectures attentives. Je lui serai éternellement reconnaissante.

A ma fille, Jasmine Fatou dont la pêche m'aura inspirée ces deux dernières années, son grand frère Karel pour son humour, leurs cousines Lida et Méropi, mes neveux et nièce Gabriel, Fatou et Joseph.

Merci également à mes beaux-parents, Georgette et Jean-Pierre dont la présence et le soutien m'ont portée pendant cette époque importante de ma vie. Je remercie aussi mes beaux frères et sœurs Mathieu, Abdou, Anne, Patrick et tout particulièrement Hélène et Thomas d'avoir gardé les enfants très souvent et de m'avoir aidée à réaliser le 'body mandala de Lily Bloom', qu'ils soient assurés de ma profonde reconnaissance.

Merci à ma grande famille sénégalaise, tout particulièrement à ta Mado pour son soutien indéfectible depuis le décès de maman, Djeynaba et Elhaj Thiaw pour leur disponibilité, Mame Soda, Momo Bâ, Cheikh, Mame Diarra, Astou, Chacha, Fatima, Aicha, M.Bachir ; mes papi et mamie Moussé et Yakham ; Adou et Abdou Gaye, Khady et Mor, Binta et Pa Adama, Ndeye Coumba, Mati, Arame, Marétou, B. Marie-Pierre, B. Thiane, Fatou Ndoye, tatie Awa, tatie Ngoné, Anna. J'ai une pensée particulière pour ta Fatou Ndack et tonton Elhaj Malick.

Je tiens aussi à remercier les amis qui me sont chers. Magatte G. Diop, Amélie Stella Dione, Thèrèse Mendy et Zita pour leur soutien sans réserve. Je pense aussi à Ef, Mamie, Oumou et Awa.

Merci également à mes amis du ch'Nord, Laurence Kubik pour sa présence, sa sollicitude et son amitié infaillibles ; Angélique et Eric pour leur soutien, Angélique et Benoît pour leur prévenance, sans oublier Laurence et Alain, Marie Do et Philippe, Catherine et Christian, Anna et Jean-Baptiste, Laurencia et Jean-Bernard, Caroline, Annette, Eugénie, Faby.

Table des matières

Table des illustrations et figures 8

INTRODUCTION 10

- Présentation de l'argumentaire de la thèse 13
- Choix du corpus 15
- Résumé du corpus 17
- Approche méthodologique et théorique 19
- Structure de la thèse 21

PARTIE 1 : DU "SENSE OF DECAY" À L'APOCALYPSE : CONTEXTE, HISTOIRE ET THÉORIE DE L'APOCALYPSE DANS LA FICTION DE MARTIN AMIS ET DE WILL SELF 25

Chapitre 1 : Du "sense of decay" à l'apocalypse chez Martin Amis et Will Self : influences et thèmes 27

1. "The sense of decay" Chez Will Self 28
   - Oscar Wilde ou l'épuisement des valeurs 28
   - G. J. Ballard : l'esthétique de l'apocalypse 33
   - Autres influences décadentes 35
2. "The sense of decay" chez Martin Amis 37
   - Kingsley Amis ou l'ombre du père 37
   - Questions de contexte, genre et autres influences décadentes 42
3. Détails textuels autour du "sense of decay" 46
   - Chez Martin Amis 46

   Articulation autour du 'soi' 46

   Absence d'autorité 48
   - Chez Will Self 51

   Décadence humaine 51

   Psychogéographie urbaine 53

   Conclusion du chapitre 1 56

Chapitre 2 : La littérature et le discours apocalyptique 57

1. La rhétorique apocalyptique dans l'œuvre littéraire 58
   - La notion d'apocalypse 58
   - La rhétorique apocalyptique 61
2. Les formes d'apocalypse et leurs variations 64
   - Apocalypse séculière 64
   - Apocalypse individuelle 67
   - Apocalypse et culture populaire 69
   - Apocalypse et chronologie fictionnelle 72

   Conclusion du chapitre 2 80

Chapitre 3 : La logique et la construction du discours apocalyptique chez Martin Amis et Will Self 82

1. Corps néantisés, maquette de l'enfer : pour une proximité avec l'apocalypse chez Will Self 82
2. Personnages traumatisés : l'apocalypse ravivée par la perte de sens chez Martin Amis 94

Conclusion du chapitre 3 100

Chapitre 4 : La notion de post-apocalypse ou la perspective d'un futur apocalyptique à travers les mots, les objets et le trauma 101

1. Le sens de la post-apocalypse à travers la syntaxe 104
   - Le mot « post-apocalypse » 104
   - L'histoire d'un mot 106
2. Quelques concepts et objets associés à la post-apocalypse 109
   - La post-apocalypse, un avenir 109
   - Et si la post-apocalypse était liée à un avion ? 111
   - Un réveil traumatique 113

Conclusion du chapitre 4 116

PARTIE 2 : DE L'APOCALYPSE A LA CRISE 117

Chapitre 5 : Les alternatives à la foi et à la morale : l'antichrist, le chamanisme séculier et l'intolérance 119

1. L'antichrist dans l'ère antéchrist 120
2. L'alternative à Dieu : le chamanisme séculier 130
3. L'intolérance : le survivant de la fin 137

Conclusion du chapitre 5 147

Chapitre 6 : La fin de l'innocence ou la subversion de la figure de l'enfant 148

1. Marmaduke, l'enfant monstre 149
2. La terreur des lithopédions 159
3. De l'enfant à la femme : le parachèvement de l'innocence 163

Conclusion du chapitre 6 167

PARTIE 3 : DE L'APOCALYPSE AU DEDALE : ESPACES, TEMPS ET LANGAGE 169

Chapitre 7 : L'apocalypse urbaine 171

1. Londres, la nécropole 171
2. La ville, symbole de l'holocauste nucléaire 186

Conclusion du chapitre 7 198

Chapitre 8 : Le corps est mort, vive la mort ! 200

1. La mort, une prophétie autoalimentée 200
2. Le corps, lieu de déclin 207
3. La mort, pour une fin généralisée 221

Conclusion du chapitre 8 227

Chapitre 9 : Le Temps en crise 228

1. La solution finale revisitée 228
2. L'attente de la fin 235
   - L'attente de la supernova dans *London Fields* 235
   - L'attente à perpétuité dans *How the Dead Live* 245

Conclusion du chapitre 9 254

Chapitre 10 : « Manger le mot » et vider le mot de son contenu : pour une apocalypse langagière 255
1. La mort du signe 255
2. Le signe entre intensité et désémiotisation 261
3. Le reste dans le langage de la fin 274
Conclusion du chapitre 10 285

PARTIE 4 : DU DEDALE A LA VIRTUALISATION DE L'ÊTRE : COLLAGES, IMAGES ET PROJECTIONS 286

Chapitre 11 : Perspectives de dévoilement apocalyptique : le collage et les images surréalistes 289
1. Le collage surréaliste dans *London Fields* 290
2. Les images surréalistes dans *How the Dead Live* 307
Conclusion du chapitre 11 313

Chapitre 12 : Le dévoilement par le renversement, l'inversion et la répétition 314
1. La violence figurée 314
2. La violence vice-versa 320
Conclusion du chapitre 12 326

Chapitre 13 : L'ivresse du désastre 327
1. « Sniffer » la vie : l'alcool, la cigarette et la drogue 328
2. Consommation et médiatisation de la réalité 336
- La tentative de destruction du réel ou le réel escamoté 339
- L'arrêt sur image 345
3. Les spectres du paradis artificiel 348
Conclusion du chapitre 13 353

Chapitre 14 : Pour une *spectacularisation* de la mort, le bardo comme métaphore 354
1. "Bardo or not Bardo" 355
2. « Le non-sens dans le non-lieu » 365
Conclusion du chapitre 14 : pour une apocalypse intime 371

CONCLUSION 374

BIBLIOGRAPHIE 388

INDEX 413

Table des illustrations et figures

Illustration n°1. La maquette de l'enfer (photographies)……..93

Illustration n° 2. Illustration de la scène de Jean mangeant le livre……271

Illustration n°3. A map of Lily's London, Elsewhere and Nowhere……362

Figure n°1. Le 'Body mandala' de Lily Bloom……373

Avertissement de l'auteur

Dans cette thèse, j'ai traduit partiellement ou intégralement certaines citations. Certains extraits de *London Fields* et *How the Dead Live* sont également traduits par mes soins. A cet effet j'ai parfois recouru à la traduction française de *How the Dead Live* réalisée par Francis Kerline, *Ainsi vivent les morts* (2001) et à celle de Géraldine D'Amigo pour *London Fields* (titre inchangé en français) afin de comparer les versions et/ou de changer une formulation si j'estimais la traduction faite par les deux spécialistes plus pertinente que la mienne. Dans tous les cas, je leur suis reconnaissante.

INTRODUCTION

En quoi *London Fields* de Martin Amis et *How the Dead Live* de Will Self sont-elles apocalyptiques ? Plus particulièrement, en quoi ces fictions pourraient-elles être agies par une esthétique apocalyptique ? Nous ne pouvons pas nous cantonner à recenser le contenu de cette apocalypse, il faut également que nous tentions de déterminer en quoi le texte met en mots l'apocalypse. Dans quel (s) lieu (x) la trouve-t-on ? ou encore en quoi les mots imitent-ils l'apocalypse ? L'objectif de notre thèse est d'argumenter en faveur d'une esthétique de l'apocalypse à travers la notion de crise, la perte des valeurs et de l'innocence, l'ébranlement des repères spatio-temporels, le langage et l'être.

Qu'est-ce l'apocalypse ? Selon Barry Brummet, l'apocalypse est une situation caractérisée, soit par la perte d'un monde, soit par l'érosion des structures liées à l'individu ou à la société. L'apocalypse demeure un outil de persuasion, comme le précise Brummet :

> Apocalyptic is a complex genre, composed of many themes, that is foundational for much of the way that we think in the West. Those of us who are heir to the Christian and Jewish traditions, transformed into doctrines of progress or decay, hope or suspicion, comfortable conformity or living on the margin, cannot escape the pull of this genre. Because apocalyptic is so foundational, understanding how it works, even in its disguises, is important to living a fully aware and intentional life; we are being made by apocalyptic rhetoric, and we need to know how (Brummet, 1991 174-5).

Brummet souhaite ici attirer l'attention du lecteur sur la présence indéniable de l'apocalypse dans l'imaginaire occidental quelle que soit sa forme. Si l'apocalypse s'est progressivement détachée de la *Bible* pour emprunter des trajectoires séculières tantôt sérieuses tantôt loufoques, il n'en demeure pas moins qu'elle est un thème toujours actualisé dans la littérature contemporaine dont les formes et les frontières ne cessent de s'agrandir. Notre fascination pour la chose apocalyptique dans cette thèse se trouve dans cette littérature qui prend souvent un malin plaisir à la reproduire ou à la travestir.

Clarifions d'abord ce que nous ententons par apocalypse. Nous faisons référence à une définition donnée par Jean-Yves Leloup dans son ouvrage

L'apocalypse de Jean (2011)[1] car, parmi toutes les définitions auxquelles nous avons eu accès, elle est celle qui résume le mieux ce que nous avons à l'esprit quand est évoqué le mot apocalypse. Selon Leloup, « apocalypse » se traduit généralement en français par « apocalypse » ou par « révélation ». On l'appelle *The Book of Revelation* en anglais. Le mot « révélation » est un décalque du latin *revelatio* qui se rattache au verbe *revelo*, *revelare*, lequel signifie « ôter le voile » (*velum)*, découvrir. Le mot latin *revelatio* traduit le grec *apocalypsis* qui signifie « action de découvrir » et se rattache au verbe *apocalyptô*, « découvrir, dévoiler ». En grec, le Kalima sert à couvrir, envelopper, cacher ; *apocalyptô* désigne le contraire (Leloup 2011, 32-3). Ainsi donc, une apocalypse est une révélation, un dévoilement, une mise à nu de ce qui est caché sous le voile. Sur le plan religieux, l'apocalypse, fait référence à l' « Apocalypse de Jean », le dernier texte de la *Bible*. Ce texte a nourri des siècles de christianisme. Dans le contexte religieux, elle est la prophétie de la fin du monde. Il s'agit d'un texte extrêmement structuré et sophistiqué. Ce texte est à l'image d'un puzzle, ce qui peut expliquer son hermétisme. Le texte est présenté de manière indirecte de telle sorte qu'une image en cache une autre. L'apocalypse biblique est à la fois polysémique et sujette à des multiples interprétations. Si l'on considère un instant qu'il s'agit d'un puzzle, une lecture suivie ne permettrait pas pour autant d'assembler les pièces pour disposer d'une image compacte et lisible. D'ailleurs d'aucuns pensent que le texte est semblable, dans sa forme, à des écrits alchimiques qui utilisent l'apocalypse comme un modèle. Ainsi, d'après Jean-Yves Leloup, certains alchimistes imiteront l'apocalypse dans la structuration de leurs textes. Roger Bacon, par exemple, reprendra la partie où Jean s'adresse aux différentes communautés en gardant la forme et l'esprit, mais pour traiter de la nature de certains métaux[2]. Il s'agit de la célèbre formule biblique : « Moi, je suis l'alpha et l'oméga »[3]. *Oméga* fait référence à l'apocalypse et *Alpha* à la « Genèse », le premier livre de la *Bible*.

Sans prétendre ici répondre à l'énigme de l'apocalypse biblique— est-ce la fin, est-ce le début— nous nous contenterons de rappeler que l'apocalypse

[1] Jean Yves Leloup, *L'apocalypse de Jean*, Paris : Albin Michel, 2011.
[2] Cette observation provient de l'ouvrage de Jean Yves Leloup (*op.cit*).
[3] Tirée de « Apocalypse de Jean » (texte intégral), Louis SEGON, *La Bible*, 1885, révisée 1910, VI, 1-8.

n'est pas propre à la *Bible* et que ses interprétations peuvent dépasser le cadre dogmatique et religieux. La littérature est un champ propice à l'interprétation apocalyptique à plus d'un titre. Elle pousse l'apocalypse aussi loin que possible et ne recoure aux mythes de la *Bible* qu'en dernier lieu. De nos jours, la littérature apocalyptique s'est éloignée de la *Bible* avec des associations inattendues et des thématiques pertinentes. L'on constate cependant que l'hypotexte biblique est encore actualisé à travers des formes de représentations cataclysmiques. Au contact de la littérature, le mythe de l'apocalypse change de nature. Il peut devenir, par exemple, un trauma transposé à l'échelle collective. Inscrit sous le masque de la peur, de l'angoisse ou de la violence, ce trauma est, en réalité, le sentiment de danger, la précarité, le chaos et la crise qui sont représentés à l'échelle d'un roman tel que *London Fields* de Martin Amis. Dans ce roman, le greffage du thème de l'holocauste à l'apocalypse offre des variantes dans l'interprétation de la fin. L'âge atomique, "the Atomic Age", selon la formule de Günter Anders, donne un sens traumatique à l'apocalypse[4].

Dans son ouvrage critique *Post-Apocalyptic Culture* (2008), Teresa Heffernan retrace par exemple le parcours du personnage en quête de la fin. A la fin du dix-neuvième siècle, un profond scepticisme, note-t-elle, vient bouleverser le rapport entre le roman et la narration cataclysmique : "in many modernist works there is a sense that the end can no longer offer up or secure meaning" (Heffernan 2008, 29). A titre d'exemple, dans *Prometheus Unbound* de Percy Bysshe Shelley, comme le précise Bernard Brugière, le mythe grec « s'allie au chiliasme chrétien » pour transposer « la venue du *millénium* entendue au sens littéral en une conversation spirituelle de l'homme aussi radicale que soudaine »

[4] On pourrait faire ici une digression sur l'aspect traumatique de l'apocalypse surtout pris en charge par la littérature dite post-apocalyptique. Nous évoquerons cette forme de littérature apocalyptique dans la première partie pour dire, notamment, que la dimension post de l'apocalypse apparaît rétrospectivement dans *How the Dead Live* par exemple car l'on raconte l'histoire d'une vie après la mort mais qu'elle ne sera pas notre fil conducteur dans la thèse. Le roman qui se prêterait à la vision post-apocalyptique chez Will Self serait par exemple *Great Apes* (1997) où Simon Dykes, un artiste de renom, se réveille après un long sommeil pour constater que le monde est dominé par de grands singes. La parodie de l'existence humaine y est orchestrée en utilisant l'univers des Chimpanzés pour révéler les truismes et aphorismes du règne humain. Nous pensons également à *Cloud Atlas* (2004) de David Mitchell qui est l'une des versions les plus complètes de cette catégorie de fictions dites post-apocalyptiques avec une interprétation du post-humain à travers une vision dsytopique du monde (à travers, par exemple, le clonage humain et les champs de ruines au lendemain du largage de la bombe atomique).

(Brugière 1986, 120)[5]. Chez Richard Wagner, dans le *Crépuscule des Dieux*, l'apocalypse est transposée en la victoire de l'amour sur la cupidité et l'ambition[6].

- **Présentation de l'argumentaire de la thèse**

Pour en venir aux romans qui nous intéressent plus particulièrement ici, dans *London Fields* de Martin Amis par exemple, le schéma est inversé, la mort de l'amour est proclamée, l'ambition et la cupidité prennent le pouvoir dans un roman qui peint la fin du XXème siècle. Ce schéma correspond à un déplacement de sens de l'apocalypse. Ceci est la visée même de notre thèse. Notre engouement pour la thématique de l'apocalypse dans cette thèse est en partie lié au fait que l'œuvre fictionnelle de Will Self et celle de Martin Amis échappent à tout enfermement théorique. Lorsqu'ils évoquent l'holocauste, les narrateurs de *London Fields* et de *How the Dead Live* emploient une distanciation ironique qui annule les effets de l'horreur, une distanciation que le lecteur lui-même est également invité à opérer. C'est justement cette distanciation qui permet au texte d'échapper à une catégorisation unique. Nous proposons alors une lecture de l'apocalypse dans les textes de notre corpus qui se vide progressivement, au fil des chapitres, d'un contenu proche d'une vision cataclysmique, au profit d'une apocalypse plus métaphorique, allégorique et invraisemblable. Cette apocalypse correspondrait, par exemple, à la désémiotisation qu'évoque Bertrand Gervais, que nous problématiserons dans la troisième partie[7].

Cette désémiotisation est indissociable du processus de dissolution. Ces deux expressions figurent parmi les paradigmes qu'incarnerait une esthétique de l'apocalypse dans la thèse. D'autres expressions que l'on trouvera

[5] Bernard Brugière, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique ? », *Age d'or et apocalypse,* Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 1986, pp 113-128.
[6] Bernard Brugière nous en donne un aperçu dans son article, en ces termes : « Dans *Le Crépuscule des Dieux*, en effet, le passage de l'ordre ancien à un monde nouveau régénéré est marqué par trois événements qui couronnent une puissante progression dramatique : la mort de Siegfried, l'immolation de Brünhilde et l'anéantissement du Walhall. Cette apothéose tragique est le *jugement dernier* qui a la valeur de rédemption : c'est lui qui suscite la victoire de l'amour sur la cupidité et l'ambition, mettant ainsi un terme à la soif et l'or et au pouvoir caractéristique de l'histoire avant sa phase rédimée » (Brugière *op.cit*, 120).
[7] Bertrand Gervais, « Manger le livre, désémiotisation et imaginaire de la fin », *Protée*, 1999-2000, vol 27, n°3, pp 7-17.

dans le corps de la thèse telles que la révélation, le dévoilement, la remise en cause, la mise en tension, la déliquescence, le déclin, le dédale, le spectre, le non-lieu, pour ne citer que celles-là, sont apocalyptiques au sens esthétique du terme. En guise d'exemple, le dédale, comme l'apocalypse, est un terme mythologique. Il évoque le labyrinthe mais en termes plus clairs, c'est le manque de repères total. Il convient de l'explorer et de l'associer à des cas concrets dans nos œuvres. Notre objectif n'est pas de faire une étude ni lexicographique ni étymologique de ces expressions. Leur apport dans ce travail est important car elles nous permettent de garder en mémoire, tout au long de notre thèse, l'idée d'une apocalypse vidée de son contenu sans jamais s'en éloigner complètement. Plus important encore, ce lexique apocalyptique foisonne d'images qui donnent accès à des formes, thèmes et lieux de l'apocalypse auxquels nous n'aurions pas pu avoir accès si nous avions fait le choix de rester sur une interprétation conforme au modèle de l'apocalypse cataclysmique. C'est là que se trouve le nœud de la spécificité de l'apocalypse au sens où nous l'entendons dans notre thèse. Dans ce sens, parler d'une esthétique de l'apocalypse c'est engager avec le texte une pratique de l' « écriture au second degré»[8].

En proposant une interprétation de l'apocalypse, nous nous efforcerons, d'une part, de donner une signification à la mise en abîme de l'être dans *How the Dead Live* et, d'autre part, d'argumenter en faveur d'une apocalypse révélatrice et pas seulement eschatologique dans *London Fields* de Martin Amis. Ces romans nous ont semblé être le choix le plus probant à nos yeux dans la mesure où l'aspect le plus terrifiant de l'apocalypse annoncée, c'est moins l'explosion finale que l'indolence de la vie comme de la mort rythmée par des épisodes d'inertie et d'ennui à mourir.

Posée de cette manière, la problématique fait écho au titre de la thèse : « Pour une esthétique de l'apocalypse dans *London Fields* de Martin Amis et *How the Dead Live* de Will Self : thèmes, formes et lieux ». Introduire le terme esthétique dans l'analyse et la mise en perspective de l'apocalypse dans la thèse, c'est prendre en considération diverses orientations ordinaires et subversives. Les premières (ordinaires) s'appuient sur le large éventail des registres adoptés en littérature apocalyptique : la déliquescence du sens, l'obsolescence des valeurs

[8] Gérard Genette, *La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p 435.

telles que l'innocence, la morale et la religion. Les secondes (subversives) s'intègrent dans une dynamique plus forte et plus métaphorique. *How the Dead Live*, par exemple, est un roman hilarant qui sort du déterminisme romanesque et fait dérailler le transcendantalisme en faisant une interprétation particulièrement profane de la mort. Ce roman est d'une puissance aussi drôle et macabre qu'il est vide de sens. C'est un zapping d'un monde à un autre offrant à voir l'intérieur à des plis de la fin.

Nous entreprendrons donc de déplacer l'apocalypse d'un registre à un autre en considérant diverses orientations qui ajoutent au pessimisme des visions apocalyptiques traditionnelles, selon une expression empruntée à Bertrand Gervais, « un cynisme selon lequel rien ne va ni ne peut changer, pas même la plus intime des apocalypses » (Gervais 2009, 164).

A l'échelle de notre corpus, le cynisme remplacera radicalement le pessimisme. Il se traduirait par le fait que, par exemple, la fin n'est jamais effective. Elle se répète et multiplie ses effets à chaque reprise comme par exemple pour la violence. En ce sens, *London Fields* de Martin Amis et *How the Dead Live* de Will Self déjouent les scénarios apocalyptiques et offrent ainsi une conception renouvelée de l'apocalypse. C'est ce qui motive notamment le choix de ce corpus.

- **Choix du corpus**

London Fields de Martin Amis et *How the Dead Live* de Will Self nous ont semblé être un choix pertinent dans la mesure où, alors que ces romans intègrent *a priori* difficilement la catégorie de romans dites apocalyptiques, nous considérons pourtant qu'ils peuvent donner lieu à des percées nouvelles dans ce genre particulier qu'est la littérature apocalyptique. Comme l'indique Bernard Brugière, il existe trois types de littératures apocalyptiques. Les apocalypses chrétiennes qui expriment une parole divine qui est de l'ordre de la voyance et de la transcendance, les commentaires critiques qui utilisent l'apocalypse comme objet d'analyse et les œuvres purement littéraires qui entretiennent un rapport d'hypertextualité avec les deux premières. C'est dans cette troisième forme d'apocalypse que nous insérons les textes de notre corpus *London Fields* de Martin Amis et *How the Dead Live* de Will Self. La particularité de ces textes est

que la bombe atomique partage avec la dérive fantasmagorique, l'imaginaire apocalyptique et ses lieux, la fin personnelle, l'excès et la consommation, le même espace narratif. Le langage apocalyptique, que l'on trouve dans ces deux fictions qui se situent entre la fin du XXème siècle et le début du XXIème siècle, joue des contrastes que lui offre désormais une narration plus intrusive. Mais, en même temps, ce langage eschatologique s'insurge contre l'autorité de l'auteur, contre tout autre référent également et s'impose comme une figure provocatrice et insidieuse dans le texte. L'apocalypse, au sens où nous l'entendons dans la thèse, n'est pas une exégèse mais un canevas qui nous aide à considérer, très sérieusement, la relation de l'être avec l'histoire, l'humanité et ses modes de représentation que nous entrevoyons dans les textes de notre corpus. Il s'agit ici d'une interprétation de l'apocalypse comprise comme un transfert de son contenu émanant d'une vision cataclysmique vers une lecture qui change le regard sur un thème encore dominé par la présence de la catastrophe. Nous précisons ici que notre volonté n'est pas tant de transférer un modèle ou un contenu que de nous intéresser à la forme. Cette dernière est l'élément à travers lequel nous traiterons l'apocalypse dans la thèse. Nous partirons donc à la recherche de lieux, d'objets, d'événements, d'images et de représentations que nous offrent le corpus littéraire de Martin Amis et de Will Self à travers *London Fields* et *How the Dead Live*.

London Fields de Martin Amis, par exemple, est l'histoire d'un meurtre. L'incipit porte sur les éléments de l'énigme présenté au lecteur comme un vaste programme. Toutefois, ce dernier se rend compte au bout de quelques pages que l'intention du narrateur n'est pas tant de mener une enquête que le désir de rétablir la vérité. Au contraire, les repères du lecteur sont brouillés par des paradoxes tels qu'un narrateur peu fiable, Samson Young, et une fausse victime, Nicola Six, la protagoniste. En cataloguant ainsi le roman d'Amis dont le contexte est avant tout celui de l'apocalypse nucléaire, nous en venons à poser différemment la question de l'apocalypse dans l'œuvre. En effet, si le narrateur est calomnieux et si la victime est coupable c'est que l'écriture d'Amis est fondée sur la pratique de la remise en cause. Le monde de *London Fields* traverse une crise sans précédent où tous les repères sont questionnés. Ceci constitue un terreau favorable à l'apocalypse qui va s'immiscer dans l'œuvre jusque dans l'écriture. Celle-ci, refusant d'être trop conventionnelle, va se laisser contaminer

par le motif de la fin. Cette fragilité dans l'écriture crée alors les conditions nécessaires d'un processus de création. Comme le dit si bien Stephan Kraitsowits, l'apocalypse « saigne à blanc tout écrit antérieur et fait jaillir une parole neuve » (Kraitsowits 2011, 63). Les mots sont alors vidés de leur contenu mais ne tarderont pas à être ballotés dans un sens inverse où ils seront de nouveau chargés. Lorsque l'écriture est fragilisée, le signe n'en est pas moins affecté. On retrouvera cette fragilité de l'écriture dans le processus de désémiotisation et d'intensité sémiotique. Grâce à ce désordre donc, Amis ou Self, chacun différemment, peut accomplir sa création.

- **Résumé du corpus**

London Fields, Martin Amis

Publié la première fois en 1989, *London Fields* de Martin Amis est narré par un écrivain américain, Samson Young qui est, d'après l'héroïne du roman Nicola Six, son assassin. Le récit de Young est mis en concurrence dans le texte avec la version des faits que relate Nicola Six dans son journal intime. Ce journal que possède désormais le narrateur-écrivain prédit l'avenir jusqu'à l'identification de l'assassin. Espérant couvrir son meurtre et changer ainsi le cours des choses, Young se lance dans une reprise, parfois calomnieuse, du journal intime de Six. C'est ainsi qu'il oriente l'action vers deux personnages que la nature oppose. Premièrement, Keith Talent, l'escroc, le cupide personnage qui pense que Nicola Six fera de lui un homme riche et célèbre, en résumé l'assassin idéal. Deuxièmement, Guy Clinch, un inconditionnel romantique, riche et foncièrement bon, qui a eu la malheureuse idée de tomber amoureux de Nicola Six. Ce récit est un mouvement en double hélice qui donne la voix à la décadence et à la violence dans un monde où la morale et l'honnêteté ne survivent pas. Les nombreuses digressions sur la menace nucléaire participent à la volonté de l'auteur de lutter contre le totalitarisme politique dans une perspective de relativisme total. Le rattachement de *London Fields* à l'apocalypse ne se justifie pas seulement à travers ces choix thématiques mais relève également de la narration. Le récit se concentre sur une volonté de destruction plus forte que tout autre motif qui se

manifeste par un narrateur peu fiable, l'absence d'autorité de toutes obédiences et par le retour des tendances ataviques chez les personnages, dans un roman où la violence du langage est portée à son comble.

How the Dead Live, Will Self

Le second ouvrage, *How the Dead Live* de Will Self (2000), sous la forme d'un long monologue, retrace le parcours tragique d'une femme dont le plus grand malheur est son cancer des poumons. L'histoire s'ouvre sur son lit d'hôpital et évoque ses dernières heures. Elle se poursuit après sa mort. Lily Bloom ressasse les événements qui ont marqué sa vie hédoniste durant cette phase. Il s'agit là d'un personnage d'une individualité si singulière qu'elle finit par devenir, elle-même, l'objet véritable de la narration. A l'instar de Dorian dans *Dorian, an Imitation* (2002) du même auteur, Lily promène au miroir son parcours imparfait qu'elle retrace après sa mort avec une volonté décuplée de vivre de ses plaisirs sans retenue dès lors qu'elle est consciente qu'elle est désormais morte. Elle entame ainsi son voyage dans la mort par un épilogue où la condition humaine de la femme sexagénaire, consciente de la dégradation physique et mentale due à sa vieillesse subite, y est décrite avec peu d'euphémisme. Lily Bloom fait un clin d'œil pamphlétaire aux femmes de sa génération, victimes du temps qu'elles peinent à défier au fil des ans. Un combat pathétique du sexe féminin contre la mort dans un espace fragile courant à sa fin est orchestré dans le roman. "We old women are easily erased from the picture of the last century", sont les premiers mots du roman[9]. Cette toute première citation du roman pose une constante préoccupation anthropologique de notre thèse qu'est l'apocalypse. Une anticipation qui peut paraître surprenante mais nécessaire, nous semble- t-il. En effet, une véritable activité apocalyptique s'opère chez Will Self grâce à une écriture « au second degré » selon l'expression de Gérard Genette. Ce roman propose une manière très particulière de faire dialoguer l'horrible et le risible. Il s'agit ici d'une esthétique de l'apocalypse qui met en scène les codes de l'apocalypse plus qu'elle ne les utilise. Elle permet de déconstruire puis de

[9] Toutes les références de *How the Dead Live* ou de *London Fields* seront faites entre parenthèses dans le texte avec les acronymes *HDL* et *LF*.

reconstruire à partir de rien. L'angle de vision donnant à voir l'apocalypse est altéré, sans en affaiblir la portée, par les effets de corruption d'une société de consommation dans laquelle les personnages évoluent. Plus encore, cela traduit une forme d'aliénation. Voilà une hyper réalité bien présente dans *How the Dead Live* où les personnages sont aliénés non par le rythme effréné de leur quotidien et la recherche de richesse mais par un profond vide de leur existence. Toutefois, en partie vivifiées par le moteur à combustion qu'est la ville de Londres, les populations mortes et vivantes de *How the Dead Live* explorent le néant de leur existence voilé[10] sous une forme d'aberration violente, psychédélique et irrésistiblement hilarante.

- **Approche méthodologique et théorique**

Nous aborderons le thème de l'apocalypse selon une idée que nous devons au philosophe Mikaël Foessel provenant de la lecture de son ouvrage *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique* (2012) qui stipule que ce n'est pas la fin du monde qui est en cause mais plutôt la fin d'une certaine idée que l'on se fait du monde. Cette idée prend en charge toute la dimension subjective du thème de la fin du monde que nous essayerons de mettre à jour. Nous approchons donc l'apocalypse à travers le thème de la fin. Ainsi, il serait impossible d'extraire « le monde » du motif de la fin. Mais dès lors que l'on ajoute le mot « monde » au motif de la fin, d'emblée s'ouvre à nous une dimension philosophique nous permettant d'utiliser des concepts philosophiques portant sur la fin du monde comme un outil d'analyse. Toutefois, il faut préciser que nous privilégierons la dimension langagière dans notre analyse textuelle. En effet, la littérature n'a pas fini d'explorer cet imaginaire même si le monde référentiel y est représenté dans une certaine mesure. Nous nous intéresserons également, de très près, à l'aporie du sens et à l'idée de l'attente de la fin que nous trouvons particulièrement pertinentes dans *How the Dead Live* de Will Self et *London Fields* de Martin Amis.

[10] De manière très suggestive, le voile est synonyme de dévoilement, lequel se rattache à la révélation qui est à l'origine du terme apocalypse.

Pour en revenir au thème de l'apocalypse tel qu'il se décline dans les textes de notre corpus, celui-ci entretient une relation d'hypertextualité avec les deux premières catégories d'apocalypse que nous a présenté Bruguière plus haut. De la sorte, nous grefferons à notre analyse des commentaires critiques allant de la philosophie à la théorie littéraire. Nous devons dès lors évoquer ici l'œuvre, dans toute son étendue, d'une influence majeure pour nous qu'est Bertrand Gervais. Romancier, chercheur et essayiste littéraire, Gervais affiche une réelle volonté d'interdisciplinarité et propose de décliner, en plusieurs manières, la façon dont sont produits des effets littéraires à partir d'événements historiques d'ordre apocalyptique. Gervais traite la question de l'imaginaire de la fin et, à notre humble avis, partage une hypothèse largement relayée parmi les spécialistes de l'apocalypse selon laquelle l'apocalypse peut également trouver une souche dans la théorie. En effet, le sujet humain qui est, à la fois, une source de sens et une illusion, est modelé par des structures qui échappent à son contrôle. Dans la littérature postmoderne par exemple, l'auteur est mort et la philosophie, dans le sens d'une croyance à un ordre métaphasique, s'épuise. Et finalement, en l'absence de conviction d'une vérité préexistante, la distinction entre réalité et représentation s'effondre. Nous pensons donc que l'imaginaire de la fin est un vecteur puissant et peut être un cadre conceptuel implicite dans plusieurs courants littéraires. C'est, par exemple, ce qu'aura tenté de faire Térésa Heffernan dans son ouvrage *Post-Apocalyptic Culture, Modernism, Post-modernism and the Twentieth-Century Novel* (2008).

Toutefois, à la question de savoir ce qu'est l'apocalypse dans le texte littéraire, Frank Kermode dans *The Sense of an Ending*, nourrit notre argumentaire à plus d'un titre. Kermode trace une image de la fin dans cet ouvrage théorique qui a ouvert la voie à de nombreux travaux critiques auxquels nous avons eu également accès. Certains d'entre eux nous ont permis d'aller au-delà des paradigmes traditionnellement associés à l'apocalypse que nous avons trouvés chez Kermode tel que le temps de la fin par exemple. Nous pourrions citer en particulier Barry Brummet et Lorenzo Ditommazo pour leurs développements sur la rhétorique apocalpytique. Nous solliciterons également les écrits de James Berger pour qui l'apocalypse véhicule des certitudes sur le plan éthique et politique ou encore Teresa Heffernan que nous évoquions plus haut. Chez cette

dernière, la vision particulièrement éclairante de l'apocalypse, en lien avec le modernisme et le post-modernisme, nous permettra de mieux situer un ouvrage comme *London Fields* de Martin Amis. Nous comptons également puiser dans l'ouvrage collectif édité par Richard Dellamora *Postmodern Apocalypse*, *Theory and Cultural Practice at the End* (1995) des concepts liés à l'apocalypse telle que la dystopie. Nous sommes également redevable à Bernard Brugière pour son approche qui consiste à concevoir l'apocalypse comme un sujet charnière dont on peut attendre le meilleur comme le pire, à laquelle nous serions également sensible. Nous emprunterons aussi à Gérard Genette quelques réflexions pour expliquer le greffage du terme esthétique à l'apocalypse. D'autres références clés seront citées dans le corps de la thèse.

- **Structure de la thèse**

Dans la **première partie**, intitulée **« Du "Sense of Decay" à l'apocalypse : contexte, histoire et théorie de l'apocalypse dans la fiction de Martin Amis et de Will Self »**, nous chercherons à saisir les correspondances entre nos auteurs et leurs influences. A cet effet, des repères intéressants mériteront d'être saisis pour une esquisse de l'apocalypse. Dans un premier temps, nous jetterons les bases de notre recherche en allant puiser dans le répertoire littéraire quelques auteurs et idées majeures qui contribueront à expliquer les fondements de l'émergence du thème de l'apocalypse dans les deux ouvrages de notre corpus. Puis, nous interrogerons le discours apocalyptique à travers la littérature apocalyptique pour fournir aux textes de notre corpus un cadre d'analyse mais également et surtout pour comprendre comment les caractéristiques particulières de la littérature apocalyptique doivent être mises en valeur tout au long de nos chapitres. Dans cette partie, il sera question souvent d'éléments théorique et critiques lesquels nous permettront d'arguer dans les parties suivantes en faveur d'une esthétique de l'apocalypse. Auparavant, il conviendra d'aborder d'apocalypse au sens littéral.

La **deuxième partie**, intitulée **« De l'apocalypse à la crise »,** s'attèlera à la tâche de donner sens à une apocalypse dite ordinaire. Nous nous

efforcerons alors de donner des exemples qui permettront de distinguer les symptômes d'un monde placé sous la menace de la fin. Il nous importera donc de retracer des visions d'apocalypse dominantes surtout présentes dans *London Fields* de Martin Amis. Car les images de la fin du monde, sur le plan historique, permettent de prendre en considération la dimension dystopique de l'apocalypse qui s'avère être fascinante. *London Fields* d'Amis s'inscrit dans un contexte où la bombe atomique aura déjà été larguée avec des allusions, dans le texte, à *Enola Gay* (l'avion de la bombe d'Hiroshima) ou à *Little boy* (le nom de la bombe). De ce fait, la catastrophe nucléaire interroge le rapport du monde fictionnel à la fin et à l'après-fin. Le contexte de chaos, né de cette menace nucléaire, détruira tous les domaines de référence et parmi eux, nous travaillerons sur la morale et la religion. Toutefois, ce n'est pas que sur les modes de représentations collectives que l'image de la catastrophe aura agi. Des dégâts collatéraux pourront être observés au niveau individuel. A travers l'enfant, c'est l'innocence qui est menacée. De même, la femme sera perçue, dans cet environnement chaotique, comme l'avatar de la nouvelle apocalypse. Ces représentations investiront surtout les sphères éthiques et symboliques de l'apocalypse comme nous venons de l'expliquer. Cependant, si nous voulons faire voir l'apocalypse dans sa dimension esthétique, il sera également question d'aborder ses formes et ses aspects d'une manière plus concrète et tangible.

S'il est question de perte des valeurs humanistes traditionnelles dans la deuxième partie, il sera question de perte de repères dans la troisième partie. Dès lors, on investira les lieux qui offrent une visibilité extraordinaire du *self* et de concept d'*inner self* que sont la ville et la mort. Cette dernière, perçue comme le réceptacle du corps mort dans *How the Dead Live,* inscrit ce roman dans une sorte de chamanisme séculier. La tangibilité de l'apocalypse se lira également à travers le temps et les mots.

Le dédale auquel nous faisions référence dans le premier volet de notre introduction revêt un sens concret dans **la troisième partie** intitulée **« De l'apocalypse au dédale : espaces, temps et langage »**. Le manque de repères total, suggéré par le mot dédale, vient en appui à l'apocalypse dans cette partie. Mais cette perte n'est effective qu'en apparence car c'est l'instabilité qu'elle

occasionne qui sera pour nous l'élément le plus important. Nous y verrons successivement comment l'espace, le temps et le langage deviennent des labyrinthes où se perdent les personnages. Le temps n'y sera plus figé à une prédestination chronologique et l'espace ne sera pas que physique. Il sera également figuré dans la mort et dans le corps. Enfin, nous discuterons plus amplement de la place des mots dans l'apocalypse. Nous avons décidé de traiter ces thèmes ensemble car, pour nous, l'espace et le temps sont tous deux aussi malléables que les mots. Ce point commun entre ces trois entités rélève d'une esthétique cataclysmique que nous développerons dans les différents chapitres de cette partie. L'objectif de cette partie est double. D'une part, notre ambition est de montrer, à travers le lexique qu'on y trouve, que l'apocalypse s'inscrit dans un champ sémantique plus dynamique, plus percutent et pertinent que le sens cataclysmique et catastrophique que l'on lui attribue d'ordinaire. D'autre part, notre volonté est de suggérer que l'apocalypse langagière, par exemple, pourrait être le moyen le plus probant de libérer les mots de leur inertie et faire échapper au corpus étudié son appartenance à un genre spécifique. En outre, l'apocalypse langagière dans notre thèse est comme la boîte de pandore car elle donne à voir, jusqu'aux confins de l'être, l'apocalypse la plus intime.

Dans **la quatrième et dernière partie** de notre thèse intitulée « **Du dédale à la virtualisation de l'être : collages, images et projections** », nous mettrons ainsi en scène les différents moyens qui donnent accès à une apocalypse intime. L'argument en faveur d'une esthétique apocalyptique dans la thèse est porté à son comble lorsque l'on parle d'apocalypse intime. Commence alors l'itinéraire de l'apocalypse dans l'être. Comme dans *How the Dead Live*, cet être apprend à connaître la réalité ou ses propres réalités. Il apprend également à se perdre par le doute et à résoudre son énigme en abolissant les frontières entre la réalité extérieure et la réalité intérieure. C'est précisément en gommant ces frontières que surgissent les réalités enfouies liées au fantasme et que nous allons tenter d'illustrer à travers une approche surréaliste. Cette approche permet de voir l'apocalypse comme un matériau qui, lorsqu'il se greffe au texte, le déchire en mille morceaux. Grâce au désordre en apparence que le collage surréaliste crée, les images les plus incongrues

apparaissent. De même, l'activité de l'écriture est questionnée car un texte en cache toujours un autre.

L'élément qui fédère les chapitres de cette quatrième partie est la pratique de l'art de la forme chaotique générée par l'activité d'enfouissement et de dévoilement. On trouve cette pratique dans le collage, dans le renversement ou l'inversion des parties du corps, enfin, dans le déchirement du voile à travers ce que l'on a appelé la spectacularisation de la mort. Dans cette perspective, la violence sera abordée non comme un acte « violent » mais comme le combustible qui sort l'individu de l'ennui de son quotidien grâce au renversement, à la répétition ou à l'inversion. De même, l'emprunt du karma de Will Self au mythe tibétain sur la mort, fonctionnant comme un retour à une vision utopique de la fin, permet de gommer la frontière entre le monde des vivants et celui des morts que l'on visualise depuis la scène mentale du mort.

Nous espérons contribuer, par ce travail, à la réflexion sur l'apocalypse dans les arts textuels et montrer la très grande extension de l'imaginaire apocalyptique et son extraordinaire plasticité.

PARTIE 1

DU "SENSE OF DECAY" À L'APOCALYPSE :

CONTEXTE, HISTOIRE ET THÉORIE DE L'APOCALYPSE DANS LA FICTION DE MARTIN AMIS ET DE WILL SELF

Chapitre 1 *: Du " sense of decay" à l'apocalypse chez Martin Amis et Will Self : influences et thèmes*

Chapitre 2 *: La littérature et le discours apocalyptique*

Chapitre 3 *: La logique et la construction du discours apocalyptique chez Martin Amis et Will Self*

Chapitre 4 *: La notion de post-apocalypse ou la perspective d'un futur apocalyptique à travers les mots, les objets et le trauma*

Comme nous l'annoncions dans l'introduction générale, cette première partie pose l'arrière-plan de la problématique de la thèse. Elle porte essentiellement sur la mise en relation des réalités historiques et littéraires à travers un aller-retour entre le texte et le contexte. Ce dialogue intertextuel emploie parfois des mécanismes non fictionnels de la rhétorique apocalyptique afin de justifier au mieux l'usage des concepts dans la thèse tels que l'apocalypse individuelle et le trauma apocalyptique. Elle est composée de quatre chapitres. Le premier chapitre aborde les influences et les thèmes relatifs au "sense of decay" que l'on pose comme préambule de l'apocalypse dans la thèse. Le deuxième chapitre retrace l'histoire littéraire sur l'apocalypse et le discours apocalyptique avant de recentrer la discussion sur nos deux auteurs. Le troisième chapitre se penche sur la construction et la logique qui ont trait à l'apocalypse dans la fiction de Martin Amis et de Will Self. Le quatrième et dernier chapitre propose une réflexion sur la place de la post-apocalypse et le sens à lui donner dans la thèse.

Chapitre 1

Du “sense of decay” à l’apocalypse chez Martin Amis et Will Self : influences et thèmes

L’histoire tend à déterminer les différents modes de conscience inhérents à chaque époque. Le monde n’est jamais pensé de même et celui qui pense ici et maintenant est susceptible d’être pensé depuis des temps et des lieux auxquels il n’a pas accès (Jourde 1993, 66). C’est dans ce sens que l’on comprend les influences littéraires et leur sens dans une fiction, surtout lorsque le contexte d’énonciation de la fiction fait écho à une autre trame d’une époque différente. Tel est le cas par exemple chez Will Self ou encore chez Martin Amis dont la trajectoire littéraire a croisé le chemin de quelques figures de proue de la littérature anglaise. Cela dit, d’aucuns diraient qu’il n’y a là rien de nouveau puisque l’influence est quelque chose d’indubitable pour la chose littéraire. A ceux-là, on pourrait répliquer que l’intérêt dans cette thèse d’avoir recours aux personnes qui ont inspiré ces auteurs est de mieux asseoir le contexte de notre étude. Mais aussi, la diversité interprétative que l’on en tire permet-elle de comprendre quelques éléments traités dans cette thèse.

Dans un premier temps, nous parlerons de quelques auteurs dont les travaux sont un référentiel implicitement admis dans l’œuvre littéraire d’Amis et de Self. La portée biographique des prochaines lignes implique, de fait, ces auteurs dans leur production artistique et permet alors d’apprécier la distance qui les relie au corpus de notre thèse et à la problématique de la fin. La question que l’on se pose ici est la suivante : en quoi des auteurs tels que James Graham Ballard et Oscar Wilde ou encore Kingsley Amis ont-ils contribué à la tonalité d’épuisement que l’on peut observer dans *How the Dead Live* de Will Self et *London Fields* de Martin Amis ? Nous posons, en effet, cette impression d’épuisement comme un préambule au thème de l’apocalypse.

Dans un second temps, nous présenterons les formes d'épuisement manifestes et latentes présentes dans les œuvres étudiées. En l'occurrence, lorsque l'on parle çà et là du temps qui s'épuise ou encore de la perte de repères traditionnels de la société, il y a là les signes d'un épuisement. Cette lassitude ou cet épuisement, observable à la fois chez Amis et Self sous des formes différentes, est un préambule qui met en évidence le thème de l'apocalypse que nous proposons de traiter dans *London Fields* de Martin Amis et *How the Dead Live* de Will Self. Toutefois, nous tenons à rappeler que l'épuisement dans cette thèse revêt un sens complet lorsque son équivalent en anglais est évoqué, on parlera alors de " Sense of Decay" d'où le choix de titre de ce chapitre.

1. "The sense of decay" Chez Will Self

• Oscar Wilde ou l'épuisement des valeurs

La narration des textes du dix-neuvième siècle ou encore le roman réaliste de la littérature victorienne se prête à une peinture de la société où les codes conventionnels sont les limites entre le bien et le mal, où les prérogatives de la femme sont différenciées de celles de l'homme, où, une fois de plus, les règles de conduite en société reflétant le quotidien s'épuisent déjà. Évidemment, notre propos n'est pas de résumer ici en quelques lignes toute une littérature foisonnante et encore dynamique mais de considérer quelques clichés littéraires qui ont trait au projet de rupture avec une littérature conventionnelle et classique que l'on trouve déjà dans le modernisme. L'objet de cette section est de réinsérer le projet littéraire de Will Self dans un cadre beaucoup plus large que la littérature contemporaine. Sans vouloir remonter trop loin, le modernisme est avant tout, dans cette section, un état d'esprit. Avant de concentrer le propos sur l'influence d'Oscar Wilde chez Self, donnons quelques exemples concrets de la littérature moderne qui abordent cette volonté de rompre avec une certaine tradition dans la littérature, volonté qui se retrouve de façon éminente chez Will Self.

Par exemple, le personnage Tess, dans *Tess of the d'Urbervilles* (1891) de Thomas Hardy, meurt, punie par la société, car à un moment de sa courte vie,

elle a succombé à son désir pour un homme riche. Tess, dans l'intention de ne pas être accusée à tort par sa société, qui verrait en eux une union d'intérêt, a choisi de se marier avec un autre homme pour se punir de sa faute. Malheureusement pour elle, la société victorienne où elle évoluait considérait qu'une femme n'avait pas le droit d'agir à sa guise et qu'il fallait qu'elle soit un vertueux exemple. Même le repentir peut être trop tardif, comme l'illustre l'exemple de Tess. C'est dire combien les conventions sociales pesaient lourdement dans le roman réaliste. Les dérives et contestations ne sont guère négociables et celles-ci sont punies à la fin du récit. En contraste de l'histoire de Tess, la vision progressiste d'Elisabeth Bennet dans *Pride and Prejudice* (1813) de Jane Austen, assimilant le mariage à une transaction économique où la fille passe des mains de son père à celles de son mari, est incarnée par le personnage du père Bennet, qui a fini par renoncer à ses droits de chef de famille. Ironiquement, ces droits paternalistes ont, par la suite, été repris par Darcy, réhabilitant ainsi l'ordre social imposé par une société phallocentrique. Cet acte de bénévolat de Darcy séduit Elisabeth au point qu'elle accepte de se marier avec lui. Encore une fois, une figure emblématique de la raison, qui est en particulier le sens donné à la mesure, valeur assez suggestive et qui rappelle toutes les connotations possibles liées à la limite dans l'abstrait comme dans le concret, est à l'ordre du jour. Ici également, il y a une volonté, comme dans *Tess of the d'Urbervilles,* d'aller au-delà des limites imposées par la société mais le narrateur n'a finalement pas pu concrétiser son élan et l'effort fut vaincu en définitive par un retour aux valeurs traditionnelles.

Dans les deux exemples donnés, on note un renoncement de la narration à sortir d'un cadre bien défini par des règles et, naturellement, cela aboutit toujours au retour à l'ordre établi. Toutefois, vers la fin du dix-neuvième siècle, d'autres personnages seront l'apanage d'un nouveau type de récit où des thématiques construites autour de la femme verront celle-ci disposer un peu plus d'elle-même et s'affirmer sans être punie à la fin du récit. Cette évolution repousse les limites de la narration séculière et relative aux exigences des normes de la société anglaise que cette littérature représente. Certains diront à ce propos : pourquoi peindre la droiture alors que le monde lui-même n'est pas droit ? Alors, vers la fin du dix-neuvième siècle, d'autres récits de la littérature anglaise feront état d'une narration révolutionnaire contre les limites conventionnelles en

refusant l'harmonie de l'ordre social de l'ère victorienne. Le romantisme disparait au profit du réalisme et la volonté personnelle prévaut sur les considérations morales et religieuses.

Oscar Wilde fut l'un des tenants de cette révolution. En effet, son œuvre *The Picture of Dorian Gray* (1890) est une parfaite illustration de l'épanouissement du personnage libre de disposer de son corps et de son esprit en dehors de tout attachement moral ou religieux. L'œuvre d'Oscar Wilde a grandement contribué à la reconstitution et à la transposition du personnage victorien (par référence à la littérature victorienne) à qui l'on réserve souvent des mélodrames ou des fins tragiques. D'ailleurs, à ce sujet, Dorian dans *Dorian, An Imitation* (2002) de Will Self est le héros éponyme du roman de Wilde. Les protagonistes homonymes ont tous deux les mêmes traits de caractère moraux : ambitieux et narcissiques. L'éloge qu'ils font de leur personne crée le sentiment d'être uniques. C'est la course à l'individualisme et à la démarcation des valeurs sociales traditionnelles telles que la morale et la religion, valeurs qui renvoient à un certain type de constructions apocalyptiques, comme nous le verrons en détail dans la deuxième partie. L'un des aspects qui distinguent le roman de Wilde de celui de Will Self est d'abord l'herméneutique littéraire qui s'élargit à de nouvelles formes de personnages que sont l'individu aliéné, isolé et souvent piégé par le narrateur dans des jeux de rôles délirants. Puis, contrairement au roman du dix-neuvième siècle où le monde est perçu à travers les sens des personnages, un ordre social palpable, celui du vingt-et-unième siècle présente un monde où la chronologie de l'espace et du temps sont inversés. Enfin, dans *Dorian* de Wilde, la fin du monde est envisagée par un vocabulaire furtif qui se glisse dans les conversations banales des personnages mondains :

> - Of course, it is true, Lord Henry. If we women did not love you for your defects, where would you all be? Not one of you would ever be married. You would be a set of unfortunate bachelors. Not, however, that would alter you much. Nowadays, all the married men live like bachelors, and all 'the bachelors like married men.
> - *"Fin de siècle"*[11], murmured Lord Henry
> - *"Fin du globe"*, answered his hostess.
> - I wish it were "*Fin du globe"*, said Dorian with a sigh. 'Life is a great disappointment' (Wilde 1890, 161).

[11] Les italiques sont une reproduction textuelle de la source.

Ce passage confirme une fois de plus le caractère avant-gardiste que l'on prête à la fiction wildienne et correspondrait ainsi au roman apocalyptique de la *fin de siècle*. Outre cette annonce tragique de la fin du monde, un pessimisme profond se lit entre ces lignes. La fin est une solution ultime aux souffrances de Dorian, mais aussi de l'auteur lui-même, qui est obligé d'exister à travers une convention sociale qu'est le mariage pour vivre, furtivement, l'inacceptable à son époque c'est-à-dire son homosexualité. La modernité est paradoxalement acceptée telle un genre qui rompt avec la tradition, mais cette rupture n'est pas totale car quelques valeurs puritaines lui ont résisté ; par exemple le mariage hétérosexuel, le système de classes sociales etc.

A travers Dorian Gray, Oscar Wilde illustre une société victorienne décadente et, en attaquant les valeurs sociales de son temps, l'écrivain irlandais gagne sa place dans le concert des avant-gardistes littéraires du XXème siècle. En effet, il appartenait à une époque où la liberté d'expression et de choix de vie étaient des questions sur lesquelles il n'était pas question d'aller au-delà des références sociales, malgré les changements qui commençaient à s'opérer. Ces références sont quelque peu essoufflées dans l'œuvre de Wilde. De sa société, Wilde ne retiendra que le simulacre et la superficialité dans lesquels les individus vivent. Aussi dénonce-t-il l'individualisme à travers une démarche subversive et ironique en ces termes :

> It is tragic how few people ever 'possess their souls' before they die. 'Nothing is more rare in any man', says Emerson, 'than an act of his own'. It is quite true. Most people are other people. Their thoughts are someone else's opinions, their life a mimicry, their passions a quotation. Christ was not merely the supreme Individualist, but he was the first individualist in History. [...] Riches and pleasure seemed to him to be really greater tragedies than poverty and sorrow (*Ibid*, 926) [12].

A la lecture linéaire de ce passage, le projet littéraire d'Oscar Wilde devient plus clair à nos yeux. En effet, à travers le narrateur de *The Picture of*

[12] Ainsi, l'option qu'a choisie Wilde de se démarquer d'une philosophie de masse en peignant l'homme dans la jouissance pleine est un assaut révolutionnaire qui lui a valu la prison et bien d'autres malheurs avant sa mort. Mais sa littérature est d'abord avant-gardiste, elle a permis de voir l'une des faces cachées de la vie à l'époque de la reine Victoria et d'engager le débat sur l'homosexualité. La question de l'homosexualité déployée ainsi en mots provoqua un rejet et fut considérée comme un outrage aux valeurs traditionnalistes de l'ère victorienne.

Dorian Gray, Wilde prétend faire l'apologie de l'individualisme et s'opposer également à toute forme de philanthropie pour faire la satire de sa société. Ce mépris de la fraternité, de l'empathie et de l'amour, incarné par Henry Wotton chez Wilde, est implicitement repris dans *Dorian, An Imitation* de Will Self à travers la peinture satirique que Will Self fait du discours philanthropique anglais inspiré par Lady Diana[13]. Au-delà, l'inspiration du roman de Wilde chez Will Self n'est pas un simple pastiche, il s'agit également d'un prétexte pris par Self pour intégrer dans son corpus romanesque certaines controverses sociales. En l'occurrence, il s'est servi de cette quasi-similitude entre son œuvre et celle de Wilde pour s'exprimer notamment sur l'homosexualité, l'hédonisme, la contre-culture ou encore le narcissisme dans la société.

Toutefois, au-delà de ces quelques généralités qui rapprochent les deux auteurs mais dont la saisie nous a permis de mieux comprendre le choix narratif de quelques textes de Will Self, le rapprochement entre Wilde et Self est d'autant plus significatif pour notre thèse qu'il est intéressant. En effet, d'une part, le traitement satirique de la vieillesse qu'apporte Wilde dans *Dorian* est évidemment assimilable à celui qu'en fait Self à travers le personnage principal de *How the Dead Live*, Lily Bloom, pour qui les vieilles femmes sont rayées de la carte de l'humanité. Mais, au-delà, ce traitement particulier suggère la décadence de l'existence humaine elle-même. D'autre part, l'évidence de cette comparaison ne doit pas faire oublier à quel point le corps vieillissant est chez Wilde une allégorie de l'apocalypse, ce qui le rapproche davantage de Will Self, auteur de *How the Dead Live* et de *Dorian: An Imitation*. Dans les deux ouvrages, la vieillesse revêt l'apparence d'une altération absolue, elle est tout comme l'apocalypse, l'apothéose finale de l'individu. Ainsi, à travers la vieillesse, toute perception de la mort n'en est que davantage questionnée. Nous verrons dans cette thèse comment la mort ou encore le corps, dans *How the Dead Live* par exemple, n'a cessé d'alimenter la construction de l'imaginaire de la fin chez Will Self à laquelle l'œuvre d'Oscar Wilde a dû contribuer. Cependant, l'influence de

[13] L'importance symbolique de Lady Diana— tout le monde le sait— est en partie une conséquence de la politique d'austérité de Margaret Thatcher, notamment la restriction de l'accès à plusieurs services sociaux, rendant ainsi la charité et le volontarisme d'autant plus nécessaires que les autres obligations sociales furent négligées.

James Graham Ballard sur Will Self est davantage perceptible, en particulier lorsqu'il est question de l'apocalypse.

- **G. J. Ballard : l'esthétique de l'apocalypse**

En tordant les images de la réalité dans son œuvre, Will Self rend un vibrant hommage à l'un de ses mentors, James Graham Ballard. Le passage suivant revêt la forme d'un aveu modeste: "When I was stranded in the doldrums of my early 20s, desperate to write fiction but uncertain that there was any way to yoke my perverse vision to any recognised form, Ballard's luminous short stories and minatory novels showed me a way forward"[14]. Les mondes irréels, invraisemblables que l'on retrouve dans *Great Apes* (1997), *Cock and Bull* (1992) et *How the Dead Live* (2000) font écho à quelques représentations fictionnelles présentes dans les œuvres de Ballard. Nous en donnons ici quelques exemples. Will Self se reconnaît en la personne de Ballard dans le sens où ce dernier a la réputation de désobéir aux normes de la prose fictionnelle et propose un traitement particulièrement singulier des thèmes tels que le sexe, la violence, l'apocalypse, l'anticipation dystopique etc. Dans des romans tels que *The Drowned World* (1962), *The Wind from Nowhere* (1961), *The Drought* (1964) et *The Crystal World* (1966), figurent au premier plan des thématiques telles que "Death of Affect" ou encore "Death of Sensibility" (Ballard in Mavridorakis 2011, 87) dont les objectifs sont de subvertir la réalité et de heurter la sensibilité du lecteur. Ces quatre exemples cités décrivent des villes et des personnages transformés sous le jour inquiétant d'une catastrophe naturelle totale. Will Self s'est largement inspiré de l'effet de distorsion de la réalité suggérée par Ballard dans ses œuvres et collections de nouvelles mais aussi de la capacité de ce dernier

[14] Extrait de l'article en ligne de Will Self : "My Hero JG Ballard", *The Guardian*, 14 novembre 2009, disponible sur www.theguardian.com (consulté le 2 avril 2015), non paginé. Dans le même article, Will Self décrit Ballard comme étant l'auteur avant-gardiste de l'ère postmoderne: "Ballard's contribution to literature, to the visual arts, to architectural theory and even philosophy will, I feel certain, be increasingly acknowledged in the decades to come. His writing life straddled the period from when censorship meant that commonplace thoughts could not be set down to the current era when anything can be said – but hardly anyone bothers to listen. He thus stands as the last great English avatar of the avant-garde – heroism enough for anyone."

à déconstruire la réalité et à imaginer un monde soit nouveau, soit parallèle au monde réel à l'instar, par exemple, de *How the Dead Live*. La vie et la mort sont concernées par ces deux mondes parallèles. La fascination de la mort chez Ballard est également prégnante chez Self. En guise d'exemple, Blake, le mort-vivant dans *The Drowned World* de Ballard nous rappelle Lily, la mort-vivante dans *How the Dead Live*. Toutes les expressions du mort-vivant dans les deux ouvrages permettent de nourrir la vision utopique de la réalité que chacun des deux auteurs décrit dans son œuvre. L'œuvre de Ballard et celle de Will Self ont donc ceci en commun : elles cherchent très souvent à déconstruire et à subvertir la réalité. D'emblée, nous dit Stephan Kraitsowits, « le lecteur est confronté à une série de manipulations du monde référentiel qui vise à le surprendre et à le dérouter » (Kraitsowits 2011, 26).

On peut cependant percevoir quelques points de divergence entre l'écriture de Will Self et celle de son mentor. Outre une nouvelle compréhension et saisie du texte ballardien, Will Self engage une continuité de l'œuvre ballardienne sous le mode de la satire mais de façon plus violente, hostile et rocambolesque que chez Ballard. Ce trait nous fait revenir au lecteur. En effet, chez Ballard, l'écriture surréaliste de la mort est faite de telle sorte que le lecteur ne perçoive plus ce qui lui semblait jusque-là familier car l'auteur promène le lecteur dans des sphères inconnues, à travers des descriptions *post mortem* rendues vraisemblables grâce à des explications scientifiques. Will Self, de son côté, tente d'aller plus loin en habituant le lecteur à des formes de vie après la mort telles que, dans *How the Dead Live,* les lithopédions par exemple, ces fœtus calcifiés dans le monde des morts. Ils feront l'objet d'une analyse plus loin dans la thèse. Nous verrons également comment l'œuvre de Will Self mérite tout autant d'être interrogée sur l'aspect peu soucieux des repères à la fois sociaux et spatiaux que sous ses versants apocalyptiques et surréalistes. En effet, grâce à un processus de défamiliarisation, les repères spatiaux du lecteur sont constamment brouillés. Sur le plan narratif, le brouillage est également intempestif notamment grâce à la technique de collage surréaliste que nous verrons dans la quatrième partie.

Dans *How the Dead Live*, la superposition d'espaces dans le contexte urbain où le monde des morts se situe juste en-dessous des quartiers des vivants

fait écho à la description archétypique du monde sururbain de *The Unlimited Dream Company* (1979) de Ballard[15]. Dans ce roman, quelques lieux célèbres de Londres sont saisis et transformés parfois en forêts tropicales. Ce trait de convergence nous renseigne déjà sur le fait que l'espace ballardien a profondément inspiré le thème de la psychogéographie que l'on trouve chez Will Self. Aussi, l'influence de Ballard sur Self nous paraît-elle, en définitive, participer à la construction de l'imaginaire apocalyptique chez celui-ci même s'il n'est pas perçu à l'identique.

- **Autres influences décadentes**

Ce faisceau de traits convergents qui lie Self à Ballard pourrait être agrandi à d'autres formes d'influences littéraires non moins déterminantes. Par exemple, si nous recensions quelques auteurs dont le trait commun avec Will Self porte essentiellement sur la prédilection marquée, chez ce dernier, par la transgression des codes éthiques du roman traditionnel, il serait alors curieux de constater que le contenu du commentaire suivant, rédigé il y a deux siècles par Guy de Maupassant sur le roman *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, conviendrait parfaitement à *The Quantity Theory of Insanity* (1991) de Self: « Je ne pourrais tenter l'analyse complète du livre de Huysmans, de ce livre extravagant et désopilant, plein d'art, de fantaisie bizarre, de style pénétrant et subtil, de ce livre qu'on pourrait appeler l'histoire d'une névrose » (Maupassant 1884, VI). Huysmans s'en est pris aux conventions sociales par l'intermédiaire d'une personne qui donne libre court à ses envies, sans censure. La névrose à

[15] *The Unlimited Dream Company* met en scène Shepperton, une banlieue à l'ouest de Londres. Rien de cette petite ville ne sort de l'ordinaire d'après la description très factuelle que le narrateur en fait au début du récit. Toutefois, la ville décrite devient très rapidement intéressante grâce aux rêveries de Blake, le personnage principal, faisant basculer le quotidien sururbain routier de Shepperton en une forêt tropicale luxuriante où fougères, palmiers et magnolias envahissent le monde habituellement urbain de la ville et remplacent les autoroutes, stations d'essences, supérettes et gares de banlieue. Progressivement, chaque paysage et chaque personnage évoluent en prenant des identités irrationnelles. Par exemple, Blake, un marginal pourchassé par la police pour un vol d'avion, se transforme successivement en un condor énergique et violent "a condor of violent energy" (55), un homme-arbre "antlers sprang from my head" (111), une baleine "I swam as a right whale" (83) et enfin en un ange "like an archangel" (9). En fin de compte, Blake est plongé dans un univers mortifère, la ville de Shepperton devient un cimetière immense, une ville de morts. Cela fait particulièrement écho aux quartiers londoniens des morts dans *How the Dead Live* de Will Self. Tout comme son mentor, Will Self n'a de cesse d'avoir recours à l'écriture surréaliste pour parler de la mort.

laquelle Maupassant fait allusion est une manière d'exprimer son incompréhension face à une telle démesure à laquelle Huysmans se livre. Nous pourrions également citer Octave Mirbeau, critique d'art et auteur pamphlétaire[16]. Sa ressemblance avec Will Self tient en partie à sa liberté d'expression, plus précisément à son refus de placer l'art sous la tutelle d'écoles de toutes obédiences. L'essentiel, chez Mirbeau, est de décrire la nature, qu'elle soit belle ou hideuse. L'autre élément influent pourrait être l'attachement inconditionnel de Mirbeau à la nature, à sa compréhension pure et simple qu'en font les paysagistes. Grâce à ces derniers, Mirbeau conçoit la nature non seulement comme un ensemble de feuillages et de reliefs mais aussi comme une entité vivante avec ses charges émotives et cognitives. De même, les paysages de Claude Monet sont aussi pour Octave Mirbeau un éclairage sur des états de conscience de la planète, et des formes de pensée qui dépassent l'entendement commun[17]. On serait alors mal avisé de ne pas envisager l'existence d'un rapport analogique entre Will Self et Octave Mirbeau. Ce rapport nous semble notamment se donner à lire dans une logique commune d'intégration de l'espace, qui se traduirait par la description textuelle du paysage chez Mirbeau et une représentation cartographique chez Will Self, dans leurs diverses productions artistiques. L'outil qu'ils utilisent n'est certes pas le même, mais la problématique de l'espace est une préoccupation constante chez les deux auteurs. En ce sens, la psychogéographie telle qu'elle est envisagée par Will Self pourrait trouver ses origines au dix-neuvième siècle chez le critique français Octave Mirbeau.

Ce bref panorama d'auteurs et d'influences thématiques sur Will Self, bien que très partiel, permet cependant d'introduire un certain nombre de sujets récurrents de notre thèse : l'épuisement total ou partiel de repères sociaux, l'apologie de la concupiscence héritée d'Oscar Wilde et l'impact de l'espace sur la psychologie des personnages ou vice versa, lequel participe à la construction de

[16] Le rapprochement que nous faisons ici entre Octave Mirbeau et Will Self nous a été possible grâce à nos lectures sur Mirbeau dont l'ouvrage synthétique sur son œuvre intitulé *Combats esthétiques* (1993). Ce dernier nous a permis de mieux connaître l'auteur et ses idées et de pouvoir le comparer à Will Self.

[17] Nous devons ce commentaire éclairant sur le rapprochement d'Octave Mirbeau à Will Self à l'ouvrage co-rédigé par Will Self, *Un véritable naturalisme littéraire est-il possible ou même souhaitable ?* (Will Self et Jonathan Coe, Nantes : Pleins feux, 2003).

l'imaginaire apocalyptique chez Will Self. A l'inverse, s'agissant de Martin Amis, de prime abord, la démarche que l'on utilisera pour étudier les influences et leur contribution à l'épuisement qui marquent quelques-unes de ses fictions pourrait sembler notablement différente. En effet, chez Amis, nombre des influences littéraires saillantes que l'on a recensé proviennent de son entourage familial. On remarque cette fois, sur fond d'éléments bibliographiques, les échanges plurivoques entre Martin Amis et sa famille littéraire et simultanément biologique, et ceux entre l'auteur et les critiques littéraires, lesquels ont particulièrement influencé le statut de ses personnages fictifs par exemple.

2. "The sense of decay" chez Martin Amis

• Kingsley Amis ou l'ombre du père

Martin Louis Amis, de son vrai nom, est né à Oxford le 25 août 1949, quatre jours avant le premier essai nucléaire soviétique, comme lui-même aime à le rappeler. Il est le fils de Kingsley et de Hilly Amis[18]. Kingsley est auteur de plus de quarante ouvrages dont des fictions, des recueils de poèmes, des nouvelles, des essais critiques, de la science-fiction et d'autres genres comme les mémoires. L'une de ses fictions les plus célèbres est *Lucky Jim* en 1954. Il remporte le *Booker Prize* en 1986 pour son roman *The Old Devils* (1986).

Amis, fils, a grandi dans une famille qui s'est souvent recomposée et ceci a été déterminant pour la carrière de l'auteur puisqu'il a fait la rencontre, pendant ces périodes de remue-ménages, des compagnes de son père dont une, l'auteure Elisabeth Jane Howard, lui a donné goût à la lecture et plus tard à l'écriture. Si Martin n'a pas grandi dans l'opulence, toutefois, il n'a pas été malheureux. Selon l'expression de Neil Powell, auteur de *Father and Son : Kingsley and Martin Amis, two generations of writers* (2009), les parents de

[18] Kingsley est né à Londres dans une famille de classe ouvrière. Il a d'abord étudié à Norbury Collège, puis à City of London School. En 1941, il obtint une bourse qui lui ouvrit les portes d'Oxford (St. John's Collège) où il fit la connaissance de Philip Larkin qui devint par la suite son ami pour la vie. Son retour à Oxford, après une interruption de ses études durant la seconde guerre mondiale, fut sanctionné par un diplôme en 1947. Les deux mariages de Kingsley ont fini par un divorce mais il a eu trois enfants de son premier mariage avec Hilly Martin, dont Martin Amis.

Martin étaient tous deux négligents. Hilly, parce qu'elle laissait ses enfants faire, à leur guise, tout ce qu'ils désiraient entreprendre et leur père parce qu'il était tout simplement absent la plupart du temps. Et quand, très rarement, il intervenait, c'était pour jouer le rôle du père censeur et le résultat s'approchait d'une tragi-comédie[19]. A quinze ans, Martin n'avait pas de domicile parental fixe et avait déjà fréquenté quatre écoles. Il profita pleinement de son adolescence et passa son temps entre les ballades dans les rues de Londres et les sorties avec les jeunes filles. Il jouissait d'une liberté à laquelle la plupart des jeunes de son âge n'auraient osé songer. Jusque-là, le sens qu'il donnait à sa vie était quelque peu flou. C'est alors que Jane lui demanda ce qu'il voulait faire comme métier, il répondit « écrivain ». Elle lui rétorqua qu'il ne lisait pas assez et qu'il fallait qu'il entreprenne des lectures sérieuses s'il voulait y parvenir. C'est ainsi que *Pride and Prejudice* devint la fiction symbole du début d'une initiation à la lecture et plus tard à la carrière d'écrivain.

A côté de Jane, dans le rôle de mentor pour le jeune Amis, il y a Jonathan Wordsworth, son tuteur, qui n'hésitait jamais à défendre son protégé et à offrir ainsi au jeune apprenti écrivain un climat de confiance et de dévouement que le monde de la presse britannique lui reconnait bien aujourd'hui. Cela dit, personne n'était d'une influence plus grande que celle qu'a eu Kingsley Amis dans la carrière de Martin. *The Rachel Papers* (1973) est le texte

[19] Cet extrait est tiré de l'ouvrage de Neil Powell: "Martin recalls the occasion at 24 The Glove, which makes him less than seven years old, on which he was finally apprehended for stealing money and cigarettes from his mother's handbag and coat pockets: he was sent upstairs to be beaten or at any rate hit […]. He has no memory of the beating, if indeed it took place, but does recall his father's face in quarter-profile (and shouldn't this have been my face): childish, softly frowning, entering a plea for mitigation, for leniency, asking for things to be seen in a kinder light" (Powell 2009, 221). Plus tard, Hilly raconta à son fils Martin que Kingsley avait pleuré ce soir-là, comme à chaque fois qu'il lui arrivait de frapper ses enfants. Plus tard, l'emménagement de ses parents dans un autre quartier, en 1956, fut le début d'une dispersion familiale. La négligence à laquelle Powell fait allusion prend alors une forme inquiétante. Martin et ses frères ainés Philip et Sally étaient alors sous la garde d'un certain couple Garcia, nouveaux locataires de leur maison, dont la sobriété était rare. Philip et Sally ont été très malheureux durant cette période, quant à Martin, il paraissait moins affecté que ses frères. Après la séparation de ses parents, Hilly, la mère de Martin, sombra dans une profonde dépression. Ayant peur pour la santé mentale de ses enfants, elle décida de les expédier à Londres chez leur père où ils firent la connaissance de Jane Howard, la nouvelle compagne de Kingsley décrite de la manière suivante : "in her white towel bath robe, with her waist-long fait hair, tall ; serious, worldly…already busying herself, cooking eggs and bacon, finding sheets, blankets, for the beds in the spare room" (Powell 2009, 144). Selon Martin Amis Jane Howard est une femme d'une forte personnalité mais également très indépendante. Ce sont là, sans doute, les différences les plus marquantes entre Jane et Hilly.

symbole de la présence de son père dans ses écrits. Publié alors qu'il venait tout juste d'avoir 24 ans, ce texte représente le début d'une carrière prometteuse d'Amis. Il s'agit d'une caricature des années 70, un roman autobiographique mettant en action une jeunesse dorée et désemparée dans le Londres de l'époque tout comme l'a fait Kingsley pour les années 50 avec *Lucky Jim*. Amis n'a pas arrêté de publier après ce premier succès. *Dead Babies* fut publié en 1975, suivi de *Success* (1978), *Other People, A Mystery Story* (1981), *Money* (1984) et *London Fields* (1989). Une seconde vague comprend *Time's Arrow* (1991), *The Information* (1995), *Night Train* (1997), *Yellow Dog* (2003), *House of Meetings* (2006) et *The Pregnant Widow* (2010). Avec *Rachel Papers*, Amis gagne le prestigieux prix Somerset Maugham pour son premier roman, tout comme son père dix-neuf ans auparavant.

Une autre similarité rapproche *Rachel Papers* et *Lucky Jim* et, par la même occasion, le père et le fils. Charles Highway entretient une relation ambiguë avec son auteur. Cette remarque est aussi valable pour Jim Dixon, le protagoniste de *Lucky Jim*. Les deux fictions ressemblent à des biographies. La différence est que le lecteur est tenté de mépriser plus le personnage Charles Highway que Jim Dixon de Kingsley. Ceci est peut-être dû au fait que Charles est plus jeune que Jim, donc moins expérimenté et moins prudent. En tout état de cause, la thématique de la jeunesse dorée londonienne dans la génération respective de Kingsley et Martin Amis est discutée de part et d'autre. L'on retient chez Charles que le fait d'avoir vingt ans symbolise, non seulement, un pas vers la maturité, mais surtout le fait qu'il considère n'être plus jeune. Son pessimisme a fait l'objet de violentes critiques dans les tabloïds britanniques, dont certains assimilent Charles Highway à une créature répulsive et à un personnage superficiel. Martin Amis répondit, contre toute attente, qu'il acceptait cette description pour son personnage et pour lui-même. En effet, il est fréquent que les personnages d'une fiction soient comparés aux auteurs à leur début de carrière, ce fut le cas aussi bien chez Kingsley que chez son fils Martin. Dans *Stanley and the Women* (1984) de Kingsley, par exemple, la différenciation que l'on peut faire entre le narrateur et l'auteur est difficile à tracer. Cette affirmation se justifie par les circonstances historiques précédant la publication de ce roman, notamment la séparation de Kingsley d'avec Elisabeth Jane Howard. Cette

situation a fait l'objet de plusieurs échanges, par presse interposée, des deux protagonistes, où il est parfois question de paroles désobligeantes à l'endroit de chacun. Ainsi, de 1980 à 1983, entre la séparation et la proclamation du divorce, Kingsley a eu le temps de mûrir le projet qu'il réserve à la femme dans *Stanley and the Women*. Les personnages féminins y sont représentés comme égoïstes, pleins d'amertume et de ressentiments tandis que Stanley, lui, agit pour le bien de son entourage et est présenté comme le modèle d'une personne vertueuse. Dans cette perspective, le sexisme langagier est caractérisé par la dévalorisation des personnages féminins, ce qui transforme Stanley, à la fin du récit, en un personnage répulsif.

A propos du point de vue misanthropique de son père, Martin adopte une position critique qu'il affirme lui-même dans son ouvrage autobiographique *Experience* en ces termes : "I always thought it was suicide : artistic suicide. He didn't kill the world, he killed half of it" (Amis 2000, 68). Malgré sa position très critique sur la manière dont son père aborde la question du genre, il n'en demeure pas moins que Martin Amis est à son tour stigmatisé pour ses représentations de la femme au cours de sa carrière. Nous y reviendrons d'ailleurs dans la deuxième partie de la thèse à travers le personnage de Nicola Six. A cela s'ajoute le fait que Martin a grandi dans la sphère littéraire et soit profondément affecté, à ses débuts de carrière, par la célébrité ascendante et quasi oppressante de son père, mort en 1995. Paradoxalement, Neil Powell, dans son récit sur la biographie de Martin Amis, semble convaincu lorsqu'il affirme que Kingsley n'était certainement pas le genre de père qui exerçait son autorité parentale sur ses enfants, et que lorsqu'il en venait à le faire c'était toujours à contre cœur (*op.cit*).

De plus, si l'on s'en tient à l'une de ces vieilles croyances phallocrates sur la famille, un père doit combiner amour et autorité dans sa relation à son fils, une manière d'éviter à celui-ci un amour trop fusionnel avec la mère et de lui enseigner des repères et poser des limites. Ironiquement, les commentaires que Kingsley a faits, de son vivant, à l'endroit de son fils, après avoir lu quelques-unes de ses publications, étaient plutôt acerbes. D'abord père doux et presque absent au cours de l'enfance et de la période adolescente, Kingsley s'érige en sévère critique littéraire lorsque vient l'heure d'évaluer les œuvres de son fils. En effet, selon l'ami intime de Martin, Julian Barnes, le rejet, dans le monde artistique, de

Martin par Kingsley est une blessure que ce premier a endurée pendant toute sa carrière[20]. Plusieurs critiques littéraires se sont intéressés de près à cette relation intrigante entre père et fils alliant à la fois une dimension œdipienne et psychobiographique implicitement présente dans l'œuvre littéraire de Martin Amis. Sans doute Kingsley pensait-il exercer son autorité parentale sur Martin. Toutefois, il est important de souligner que cette autorité se dégrade au fur et à mesure que Kingsley remet en cause d'une manière quasi permanente le génie de son fils. En effet, il ridiculise les œuvres de ce dernier de façon sarcastique et très virulente. Sans aucun doute, l'ombre de Kingsley plane sur l'horizon littéraire fictif de Martin Amis sous la forme d'une silhouette terrifiante.

Toujours selon Barnes, la position critique permanente de Kingsley a permis à Martin de développer une carapace contre la virulence des critiques formulées à l'endroit de ses publications, en effet : " […] when your own father can stand neither your books nor your politics— which are 'a lot of dangerous, howling nonsense'— what then do the opinions of strangers really matter" (Barnes in Keulks 2003, 7) ? En guise de sublimation, Amis lui-même revient sur la souffrance que lui a fait endurer son père et s'en inspire pour davantage affirmer sa place dans le monde littéraire :

> Fame is a worthless commodity. I will occasionally earn you some special treatment… I will also earn you a far more noticeable amount of hostile curiosity. I don't mind that- but I'm a special case. What tends to single me out for it also tends to inure me to it. In a word- Kingsley (Amis 1992, 47).

Le très autobiogaphique *Experience* de Martin Amis est sans équivoque la source qui nous permet de mieux comprendre la complexité de la relation de Kingsley avec son fils. Martin Amis, tout comme Will Self, sont deux auteurs contemporains qui mettent en scène des personnages privés de repères, ce qui ne les empêchera pas d'être agréés par certains cercles privilégiés du monde littéraire britannique. Mais la réception de leur œuvre par le grand public est très divisée. Cela va de l'admiration à une révulsion totale, et c'est précisément cet aspect révulsif qui retient particulièrement notre attention. On pourrait associer, outre la forte influence de l'écrivain et père Kingsley Amis et des

[20] Propos de Julian Barnes, écrivain proche de Martin Amis, rapportés par Powell (*op.cit*, 2009).

personnalités littéraires qui ont entouré Amis tout au long de sa carrière, la tendance à basculer dans les tréfonds de la pensée pour n'en sortir que du néant. Nous faisons ici allusion à l'apocalypse nucléaire, thématique que Martin Amis a abordée et à laquelle il a fini par consacrer un ouvrage : *Einstein's Monsters* (1987).

- **Questions de contexte, genre et autres influences décadentes**

Comme il aime à le rappeler lui-même, Martin Amis est né quatre jours avant le premier essai nucléaire de la Russie en 1949. Selon lui, naître dans ce contexte historique a influencé sa trajectoire. La face géopolitique du monde change durant cette période de l'histoire et une nouvelle idéologie affecte le monde, celle de la politique de dissuasion et d'intimidation qui se meuvent dans la fiction d'Amis à travers des personnages dotés de peu de compassion. En termes de 'narrative device', *London Fields* démontre également des signes d'épuisement qui renvoient toujours à l'expression "sense of decay". Dans un roman où la fin est un motif, c'est peut-être intentionnel. De plus, les perspectives sociologiques globales qu'offre *London Fields* sont sans doute ce qui lui vaut d'être le second ouvrage le plus discuté en Angleterre après *Satanic Verses* (1998) de Salman Rushdie[21]. Ces perspectives sociologiques concernent notamment les mutations sociales et politiques de la société anglaise telles que celles relatives au capitalisme[22]. Sur le plan narratologique, le souci de vraisemblance perçu dans les œuvres d'Amis à travers ses choix politiques est moins spontané que l'adoption stylistique de sa narration. Par exemple, dans l'un de ses essais, *The War against Cliché,* il déclare : "The subject might be crude and repulsive. Its expression is artistically modulated and balanced. This is style, this is art. This is the only thing that really matters in books" (Amis 2002, 251). Si ce choix lui vaut le surnom de « l'enfant terrible » des tabloïds anglais, il n'en demeure pas moins

[21] Nous reprenons ici le commentaire de Nicholas Tredell dans *The Fiction of Martin Amis*: "After Salman Rushdie's *The Satanic Verses*, the book most argued over in Britain continues to be *London Fields* […] The talk is about why the novel […] has met resistance and in particular the reputedly decisive resistance of two women judges, and in particular the novelist Maggie Gee (Booker) and a journalist, Val Hennessy (Whitbread)" (Tredell 2000, 98).
[22] *Money* par exemple, a été publié en 1984 dans ce contexte.

qu'il constitue un véritable objet de réflexion. La révulsion et la cruauté sont aussi l'option esthétique, sous l'angle de la réception, que retient Martin Amis même si elles restent plus évidentes chez Will Self. En effet, le manque flagrant de scrupule vis-à-vis de la morale chez ce dernier rend difficile la relation de l'auteur avec le lecteur. Dans une fiction en général, il est fréquent que le lecteur s'identifie aisément aux personnages tandis que chez Amis et Self, un tel projet serait difficilement envisageable, à la grande réjouissance de Martin Amis qui soutient, toujours dans *The War against Cliché* : "[…] the reader is expected not to sympathize with the characters but to appreciate the aims of the author" (Amis 2002, 251).

Pour en revenir aux thèmes que nous avons choisi d'étudier, aussi bien chez Martin Amis que chez Will Self, ceux-ci convergent vers une perspective postmoderniste à travers objets, métaphores, symboles et images sur l'apocalypse, disséminés par-ci par-là. Le postmodernisme recouvre, on le sait, un large éventail allant de la distorsion ou de la fragmentation au simulacre qui éloigne les personnages du réel dans la littérature. Aussi, la critique postmoderne pose-t-elle la problématique de la perte des valeurs et des repères historiques, problématique très pertinente pour comprendre les configurations narratives communes aux deux auteurs qui nous intéressent. Marc Gontard (2013) a pu ainsi distinguer quelques tendances formelles dans le roman postmoderne ; nous n'en retiendrons que deux, résumées comme suit.

La première s'organise autour du principe de discontinuité. Elle s'érige contre la pensée unitaire et totalisante de la modernité, elle met au premier plan l'expérience de l'hétérogène, de l'altération, du chaos, selon l'ontologie de Jean François Lyotard (1979). La seconde tendance forte apparaît dans la mise en cause de la notion d'originalité qui relativise le pouvoir d'innovation. En d'autres termes, le roman postmoderne pratique citation, réécriture, pastiche et métatextualité[23] dans une mise à distance ironique de l'avant-garde où s'effondre

[23] Le dispositif métatextuel est un mode de réflexivité, nous dit Gontard, selon lequel le texte, tout en s'écrivant, se commente dans le métatexte. Il s'agit là d'un procédé ancien qui renvoie à Lawrence Sterne ou même à Denis Diderot et dans lequel le narrateur prend souvent la figure de l'écrivain engagé dans les problèmes de l'écriture (Gontard *op.cit*, 88-89). Ne cherchons pas plus loin que dans *London Fields* d'Amis pour trouver un exemple. Lorsque le narrateur s'exprime à la première personne, il s'engage dans l'écriture et lorsque les initiales de l'auteur Marc Asprey en lieu et place de Martin Amis sont utilisés, il y a là manifestement une volonté de dédoublement,

l'autorité des savoirs de la modernité (Gontard *op.cit*, 88)[24]. Ces savoirs ne sont rien d'autre que l'ensemble des configurations sociales dites traditionnelles que l'on trouve dans l'exercice de l'écriture avant le postmodernisme. Transposée à la réalité, la dégradation que connaissent ces repères sociaux est appelée crise. Selon Jean-François Lyotard, la crise en question est celle des grands récits. Elle se caractérise également par une tendance à tout remettre en cause dans l'objectif de donner un sens à l'expérience humaine[25]. Cette crise n'est rien d'autre, selon Lyotard, que le vieux conflit entre le récit et la science. Cette dernière a toujours tenté de démontrer que les grands récits ne sont que des fables qui construisent des métarécits avec pour matière la philosophie. Lyotard définit l'époque moderne comme la période des discours autour de l'émancipation humaine tels que la dialectique de l'esprit et la création des richesses. Avec la postmodernité, cette auto légitimation se meut en discours incrédule. C'est la faillite aussi bien des grands récits que des métarécits. Avec la postmodernité, ce sont les micro-récits et l'absence d'homogénéité qui dominent le discours. Martin Amis et Will Self se retrouvent dans ce discours incrédule. La preuve en est que Will Self et Martin Amis revendiquent eux-mêmes d'êtres satiristes. A ce propos Ian Gregson renchérit:

> In a conversation first published in the *Mississipi Review*, Amis refers to his own essential crudeness as a writer, Self replies that this is because Amis is a satirist and that satire is a form that depends on comic exaggeration, and on stereotyping; Then Amis asks if Self also considers himself to be a satirist and Self agrees that he is (Gregson 2006, 131).

La satire chez les deux auteurs n'est pas seulement une marque stylistique, bien que celle-ci soit déterminante, elle assure également une fonction toute aussi importante qui permet de soutenir le traitement de certains sujets relatifs à l'opprobre et à la perversité, justement parce qu'elle s'intéresse au vice

---

l'un des caractères majeurs du récit postmoderne, résumé ici dans la deuxième grande famille de tendances du roman postmoderne.

[24] Est-ce à dire que la distance ironique ou l'humour distancié utilisé dans le roman postmoderne permet de s'écarter de toute référence idéologique ou réelle afin de dissoudre les repères qui fondent la modernité ? La réponse à cette question est certainement oui. Là encore, nous pouvons donner comme exemple la perte de l'innocence incarnée par les lithopédions dans *How the Dead Live* de Self et par Marmaduke dans *London Fields* d'Amis. Ceci fait l'objet du chapitre 6 de cette thèse.

[25] Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne : Rapport Sur Le Savoir*, Paris : Éditions de Minuit, 1979, p 18.

chez l'individu, à des traitements de mauvais goût afin de susciter l'indignation et le ridicule. Toutefois, dans le cas de la satire de nos deux auteurs, il ne serait pas fortuit d'y ajouter un certain penchant pour l'abjection[26]. De même, l'humour chez Self et Amis est cruel, et c'est ce manque de complaisance que leur objecte un certain humanisme tant convoité par les lecteurs en quête d'un héros. A ce propos, John Updike abonde dans le même sens: "Amis writes out of sensibility uncomfortably on the edge of the posthuman. His characters strikingly lack the soulful, wilful warmth that he admires in Saul Bellow: they seem quick-moving automata, assembled of mostly disagreeable traits" (Updike *in* Gregson *Ibid*, 130). D'après Updike, Amis a tellement caricaturé son personnage qu'il en devient insensible. En d'autres mots, il attache tellement de soin à la satire qu'il en oublie le personnage[27]. Chez Self, il se produit le même effet, lui-même déclare: "[…] I am not really interested in characters at all. Indeed, I don't even really believe in the whole idea of psychological realism. I see it as dying with the nineteenth-century novel (Self *in* Scott 2009, 172)". Dès lors, l'on ne peut ignorer la perspective de la représentation de la condition humaine dans la fiction d'Amis et de Self dans tout ce qu'elle peut renfermer de beau et d'admirable, mais aussi dans tout ce qu'elle peut suggérer de vil, de laid et de narcissique. Cet arrière-plan de la fiction contemporaine est basé, chez Amis par exemple, sur le caractère irréel et pessimiste de la condition postmoderne. Nous ferons alors référence à une culture post-apocalyptique qui suscitera, bien évidemment, des explications plus approfondies dans le quatrième chapitre. En attendant, il est nécessaire d'aborder les différents thèmes relatifs au motif de l'épuisement—"the sense of decay"—chez nos deux auteurs, autres que ceux inspirés des influences littéraires. L'articulation et la cohérence de ces thèmes nous permettront d'alimenter la problématique de la thèse.

[26] Nous reviendrons sur ce concept développé par Julia Kristeva dans *Les pouvoirs de l'horreur* (1980) dans le chapitre 12 de la partie 4, consacré à la violence.
[27] La satire chez Martin Amis est surtout inspirée de Charles Dickens et de l'humour surréaliste de Franz Kafka.

3. Détails textuels autour du “sense of decay”

- **Chez Martin Amis**

Articulation autour du ‘soi’

Précisons en avant-propos que le choix des thèmes relatifs à l’épuisement se justifie, d’une part, au regard de la récurrence de certains sujets abordés par Amis tels que la question nucléaire ou l’holocauste, d’autre part, en considérant la dimension postmoderne de l’œuvre d’Amis présentée plus haut. Pour comprendre ce qu’on l’on nommera “the sense of decay” dans la fiction amisienne, il convient de répondre à la question suivante. Comment Martin Amis redéfinit-il la fiction pour mieux la déconstruire et révéler ainsi ce “sense of decay” contenu dans ses écrits ? On pourrait déjà considérer ce qu’Amis lui-même dit à propos du temps dans *London Fields* : “time’s arrow points towards death” (*LF*, 432). L’ouvrage du même auteur *Time’s Arrow* (1991) est un récit qui scande avec violence le refrain morbide que l’on retrouvera également dans *London Fields*. L’holocauste, les goulags russes et l’explosion de la première bombe atomique sont les signes avant-coureurs d’un monde qui s’autodétruit. D’aucuns pourraient dire qu’il n’y a rien de plus manifeste dans la fiction amisienne d’un point de vue géopolitique. Cependant, moins évident mais non moins important est le monde qui s’autorégule à l’intérieur d’un ensemble de choix narratologiques qui porte en lui tous les signes d’un monde autodestructeur. L’individu est l’une des composantes de ce monde. Il est au-dessus de toutes normes ou institutions. Si on suit cette piste, chacun définit ses propres règles morales et culturelles et pourrait même changer ses codes à chaque fois qu’il jugera opportun de maintenir sa prééminence sur l’ordre commun. Martin Amis se reconnaît bien dans ce schéma. Comme il le dit lui-même dans son essai *Visiting Mrs Nabokov* (1993): “The dominance of the self is not a flaw, it is a necessary evolutionary characteristic; it is just how things are now” (Amis 1993, 51). C’est peut-être à

travers ce « soi » narcissique que tient la possibilité d'une apocalypse individuelle chez Amis.

Toujours d'après Amis, le postmodernisme évolue parce qu'il est dynamique par définition et ne répond à aucune circonscription prédéfinie[28]. La domination de soi passe par la redéfinition de soi ou, dans le cas d'Amis, par la redéfinition de la fiction. Celle-ci est revitalisée et accélérée par une conscience pleine de la forme comme il le précise lui-même : "obvious literary influences were few, but there were glimpses of an intelligent and humorous postmodernism, a playful awareness of form" (*Ibid,* 200). Une telle conscience, nous dit Amis, s'articule lorsque, par exemple, un jeune auteur cherche à créer quelque chose hors du chaos en disant "a cup of t" pour développer un anti-style post-punk. Par-là, il suggère encore une fois l'établissement de ses propres conventions, anti-conventionnelles. La référence « anti-style » est très proche de « l'anti-novel » que John Anthony Cuddon définit en ces termes: **"**it establishes its own conventions and a different kind of realism which deters the reader from self-identification with the characters, yet at the same time persuades him to participate but not vicariously" (Cuddon 1982, 48). C'est encore pour dire comment la fiction aide à se représenter des formes alternatives telles que la réversibilité du temps et la distorsion de la réalité. Ces caractéristiques sont bien présentes chez Amis et particulièrement dans *London Fields* où l'intrigue est morcelée et parfois dissimulée. Grâce à la pleine conscience de la forme du texte dont nous parlions plus haut et surtout grâce à son usage abusif, chaque récit est unique, créant ainsi un ensemble de fictions hétérogènes. De la sorte, en réévaluant intempestivement la trame, le personnage et le temps de narration, Martin Amis entend renouveler sa fiction en fixant ses propres règles. Ce retour à soi que nous évoquions tantôt est, d'une part, une forme d'individualité bien connue de « l'anti-novel », d'autre part, issue d'un mélange de techniques littéraires dites postmodernes. En effet, diverses approches postmodernes montrent un intérêt particulier pour l'individualité de chaque œuvre, laquelle

[28] En ce sens, Martin Amis pense que Madonna, la célèbre chanteuse pop américaine, est une personnification de cet "*evolutionary characteristic*" qui soutend le postmodernisme dans *Visiting Mrs Nabokov*: "And Here Madonna is, as always, on the crest of the contemporary: post-modern, post-feminist, she is the Woman of the Year of the Woman, incorporating Babe Power with the older, simpler Have It All credo of *Cosmopolitan*. This is womanhood without sisterhood. This is imaginative self-reliance" (Amis 1993, 262).

s'inscrit dans une dynamique de recombinaison permanente d'éléments littéraires qui composent un texte fictionnel. Considérons alors, un instant, cet aspect très important de la construction narratologique qu'est le développement du personnage chez Amis dans un espace où il n'y a plus ni référence ni autorité de quelque nature que ce soit.

Absence d'autorité

Dans *London Fields,* le narrateur Samson Young construit une histoire de meurtre très complexe où, alors que les noms de la victime et de l'assassin présumé sont connus très vite, le lecteur découvre à la fin du récit que Young lui-même est l'assassin. Ce type de récit est postmoderne au moins pour deux raisons. D'abord par l'absence d'une autorité incarnée par l'auteur. Dans ce cas précis, l'auteur n'est pas l'ascendant du narrateur. Ensuite, le lecteur est leurré et manipulé par un narrateur peu fiable. Samson Young a menti au lecteur sur des centaines de pages. D'une certaine manière donc, Young incarne le narrateur postmoderne à travers qui Martin Amis redéfinit la logique de la référence, comme nous l'indique Catherine Bernard : "The logic of reference itself while implying that the very notion of reference has become increasingly ambiguous" (Bernard 1993, 122). De la sorte, la remise en cause de la référence qu'est l'auteur, entre représentation personnifiée et représentation autoritaire, par un narrateur aussi falsificateur et menteur que Samson Young, renvoie plus concrètement à une dimension éthique. En effet, un élément récurrent de la critique littéraire postmoderne se pose : la question de l'autorité de l'auteur ou même de son engagement, ou encore la question de son existence réelle est sérieusement posée. Young devrait-il se sentir coupable des mensonges qu'il raconte au lecteur ? Quelqu'un se préoccupe-t-il de la confusion dans l'esprit de ce dernier lorsqu'un certain Mark Asprey double le narrateur Young et que le mystérieux M. A. donc, fait penser à Martin Amis ? Quoi de plus postmoderne, quand l'absurde — "non sense" — et les vagues d'allusions remplacent la recherche de sens et les leçons de morale ? La relation qui lie l'auteur au lecteur est aussi une marque de repères essentielle pour illustrer ces quelques caractéristiques de la fiction postmoderne. Une nouvelle perspective dite postmoderne s'offre à lui. Désormais, le lecteur

devra s'identifier non plus au personnage mais à l'auteur. C'est ce que Martin Amis lui-même déclare comme devant être la préoccupation principale du lecteur: "What the reader should do is identify with the writer. You try and see what the writer is up to, what the writer is arranging, and what the writer's point is. Identify with the art, not the people" (Amis in Morrison 1990, 98). Un certain sens de l'art créé par l'auteur et le lecteur est la seule source de motivation qui reste dans la fiction. Comme le souligne le personnage du nom de Martin Amis dans *Money* : "Nowadays motivation comes from inside the head, not from outside. It's neurotic, in other words" (Amis 1984, 341). Nous comprenons ces mots comme une hypothèse que l'auteur émet, stipulant que toutes les formes de fiction sont menacées par une sorte d'extinction et que chaque récit renverrait à cela. Dans cette atmosphère de déclin et de perte de repères, de références et d'autorité, Martin Amis cherche à inspirer chaque lecteur séparément. Il y perçoit sans doute une source d'inspiration renouvelée à chaque lecture. Aussi bien *Success*, *Other People*, *The Information* que *London Fields*, présentent un Londres décadent. Nous y reviendrons dans le chapitre 7, consacré à l'espace[29]. Avec la même motivation, Martin Amis entreprend de justifier sa propre manière d'offrir différents sens du texte au lecteur en l'étayant par quelques problématiques rappelant des formes de décadence sociale. Il se dessine ainsi chez Amis une tendance consistant à créer des personnages présentant des turpitudes morales[30]. Parmi eux, nous citons Charles Highway dans *The Rachel Papers*, John Self dans *Money* ou encore Nicola Six dans *London Fields*. Tous les trois sont à l'image de la société dans laquelle ils sont immergés, c'est-à-dire corrompue et chaotique. Il est dès lors difficile pour le lecteur de s'identifier immédiatement aux espaces ou personnages créés par Martin Amis. Cependant, les aspects de la vie réelle mêlés à une fiction d'un genre nouveau, dans un style

[29] Chacune de ces œuvres rappelle le Londres décadent de George Orwell ; voir *Down and Out in Paris and London* (1933).

[30] Le *Center for Professional Responsibility* nous éclaire sur le sens à donner à l'expression 'moral turpitude' : "The term moral turpitude [...] has never been clearly defined because of the nature of the term. Perhaps the best general definition of the term "moral turpitude" is that it imparts an act of baseness, vileness, or depravity in the duties which one person owes to another or to society in general, which is contrary to the usual, accepted and customary rule of right and duty which a person should follow" (Compendium of Professional responsibility 2001, 208). Nous interrogeons ici une source non littéraire, en l'occurrence le Droit car cette définition renferme les critères permettant de nommer les turpitudes morales que l'on associe aux personnages d'Amis d'une manière plus explicite.

prosaïque chez Amis, semblent progressivement être acceptés par le lecteur, lequel réalise presque soudainement que la fin du vingtième siècle est marquée par une sorte d'anxiété généralisée. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, un profond sentiment d'inquiétude, alimenté par des formes d'épuisement de repères et de référence s'accapare l'esprit du lecteur d'Amis et ne semble vouloir disparaître. En lisant, le lecteur acquiert une aptitude à la compréhension et développe des considérations qui peuvent être d'ordre social, esthétique ou personnel. Précisément, chez Martin Amis, le récit dramatise ces préoccupations du lecteur. En effet, selon le critique John Dern:

> Amis hopes that literary images of the potential nuclear reality will cause people to reflect on the insanity to which they have become resigned as a normal part of daily life, a part that could quickly translate into instantaneous annihilation (Dern 2000, 97).

De la sorte, Amis espère que les images littéraires d'une réelle menace nucléaire pourraient faire réfléchir le lecteur à l'absurdité qu'est le déni de cette menace l'accompagnant pourtant au quotidien. Ceci est le message politique qu'Amis lance à l'attention du lecteur dans un ouvrage tel que *London Fields* où les histoires de sexe, de conspirations et de meurtres individuels s'enchevêtrent avec des signes millénaristes de la fin du monde. Cette vision apocalyptique contenue dans cet ouvrage, plutôt allégorique que réelle, annonce l'épuisement total du XXème siècle et surtout la péremption de l'ensemble des valeurs qu'il véhicule. En effet, les thématiques telles que le genre et l'éternelle guerre des classes de la société anglaise contemporaine participent, nous semble-t-il, à la problématisation de ce XXème siècle autodestructeur et soumis à la menace nucléaire. Il s'agit également, comme nous l'avions annoncé plus haut, de la fin des grands récits.

L'une des formes de grands récits qui s'effrite et s'épuise chez Martin Amis est sans doute la religion. *The Rachel Papers* annonce déjà cet épuisement de la religion où le sexe est perçu comme le *vox populi* (la voix du peuple) mais mieux encore, comme le *vox dei* (la voix de Dieu). Nous nous interrogerons alors, dans la deuxième partie, sur cet arrière-plan eschatologique qui cimente l'œuvre d'Amis, essentiellement dans *London Fields*.

- **Chez Will Self**

Décadence humaine

Comme nous le disions dans l'introduction, *How the Dead Live* de Will Self est une fiction sur la vie tradique d'une femme, Lily Bloom, morte d'un cancer des poumons. Un autre clin d'œil, grâce à son patronyme, rappelle le personnage Molly Bloom dans *Ulysses* de James Joyce (1922). On pourrait se douter qu'il s'agit là d'un choix non fortuit puisque Molly de Joyce s'est aussi engagée dans un long monologue où elle règle ses comptes avec son mari, la société, la sexualité mais également avec la condition féminine. En effet, dans une logorrhée à l'allure spontanée mais brillamment orchestrée, Molly Bloom nous livre ses idéaux féministes les plus excentriques[31]. Comparativement, Lily Bloom de Self règle également ses comptes avec la société mais elle propose une fin bien pessimiste de l'humanité et de la femme en particulier. Quel sens pourrait-on donner à la fin? Cette question est essentielle, nous semble-t-il, dans le sens où la mort individuelle, par exemple, est une version miniaturisée d'une mort collective symbolisée à travers l'apocalypse. Cette hypothèse mérite un développement éclairé d'autant plus que dans *How the Dead Live*, l'imagerie emphatique de la mort et de l'après-mort rappelle certaines prophéties de l'apocalypse telles que la décadence humaine. D'une part, cette décadence s'articule inexorablement à une décadence physique qui se traduit principalement par la présence de secrétions corporelles sur l'ensemble de l'ouvrage. L'extrait qui suit reprend cette idée:

> They say you are what you eat and now that I'm dying I know this is the solid truth. Actually, it's not only a solid truth- it's a gelid one as well. It's also a sloppy,tacky, congealed reality. It is a pink blubbery blancmange of an evidence

[31] Nous ne pouvions manquer de citer l'un des monologues les plus célèbres de la littérature moderne à ce propos : "I dont care what anybody says it would be much better for the world to be governed by the women in it you wouldnt see women going and killing one another and slaughtering when do you ever see women rolling around drunk like they do or gambling every penny they have and losing it on horses yes because a woman whatever she does she knows where to stop sure they wouldnt be in the world at all only for us they dont know what is it to be a moman and a mother how could they where would they all of them be if they hadnt all a mother to look after them" (Joyce 1922, 727-728).

> and a strinky gruel of proof. It's a gristly confirmation which swells like a filament of meat caught between teeth (*HDL*, 29)[32].

D'autre part, la décadence physique est également perceptible à travers les descriptions graphiques violentes. C'est ainsi que Londres se retrouve au fond de l'abîme :

> I can only call a colourless stupidity of indifference, I've always thought London was this, anyway- a colourless stupidity of indifference. Even in this lemon dawn of late spring, with the sunlight turning everything Janus-faced with darkness and light, there's still no relief. The city is an encrustation upon a scab, cigarette ash flicked on to cigar ash. Terrace upon terrace of knock-kneed, terminally warped Victorian townhouses, with shitty council blocks sticking them apart (*HDL*, 166).

La combinaison de la décadence physique avec l'environnement hostile et décadent de Londres illustre avec acuité l'ébranlement des repères quotidiens à travers les secrétions abjectes et la réalité physique déformée, voire l'anéantissement généralisé du monde à travers le corps et ses avatars. On peut affirmer avec prudence que Will Self a consacré une bonne partie de son œuvre à cette dualité. On peut également considérer que la fiction et la non-fiction de Self explorent les problématiques pertinentes de la société contemporaine et celles abordées par la littérature d'après-guerre (Hayes 2007, 4). Ainsi Will Self s'intéresse particulièrement dans ses réflexions critiques aux sujets ou personnalités anxieux, mettant alors la question identitaire au cœur du débat et en particulier, l'identité sexuelle[33]. On doit voir, à travers le symptôme de l'anxiété, une difficulté chez le personnage de Will Self à se conformer à la réalité matérielle. De ce fait, la toxicomanie, thème social récurrent dans l'œuvre de Self, s'insurge comme une manière de dissoudre cette réalité matérielle extérieure à l'individu laquelle est représentée par Londres, l'espace physique de la narration

[32] Nous reviendrons sur cette description métaphorique de la vérité renvoyant à la nourriture - symbole de la consommation- dans les troisième et quatrième parties. Il y a d'autres exemples du même genre dans *How the Dead Live*, que l'on parcourra. Tout prend corps dans le texte dans une perspective de gradation : l'abstrait devient solide ou liquide ("the solid truth" ou encore "a sloppy, tacky, congealed reality") et la matière est davantage matière lorsqu'elle est animée à travers une personnification (les graisses personnalisées).

[33] *Cock and Bull* (1992) de Will Self est l'œuvre consacrée à la métamorphose du corps féminin en corps masculin et vice versa. Notamment, les caractéristiques sexuelles du corps sont redéfinies de manière exogène. C'est-à-dire que Self a considéré dans cet ouvrage que la sexualité n'était ni innée ni inhérente au corps.

dans *How the Dead Live*. Que se passerait-il alors si, au lieu que le monde extérieur agisse sur la conscience de l'individu, quel que que soit son état psychologique, on concevait que l'esprit affecte le monde extérieur ? Telle est la question qui rappelle, dans un vocabulaire adapté, la fascination que Will Self a montré tout au long de son œuvre pour la psychogéographie.

Psychogéographie urbaine

Parmi le nombre de définitions que nous avons trouvées de ce terme, celle qui nous paraît convenir le mieux à l'orientation qu'en fait Will Self dans ses écrits est donnée par Merlin Coverley :

> Psychogeography is [...] the study of the specific effects of the geographical environment, consciously organised or not, on the emotions or behaviour of individuals. And in broad terms, psychogeography is, as the name suggests, the point at which psychology and geography collide, a means of exploring the behavioural impact of urban place (Coverley 2012, 1-2)[34].

Pour renforcer cette définition nous pouvons dire que la psychogéographie dans l'œuvre de Will Self a une historicité. C'est-à-dire que l'œuvre entière de Will Self suit un cheminement de cet individu dans un espace géographique donné. Par exemple, le Docteur Busner apparaît dans trois publications d'une façon obsédante, *The Quantity Theory of Insanity* (1991), *Cock and Bull : Twin Novellas* (1992) et *My Idea of Fun, A Cautionary Tale* (1993)[35]. Mais au-delà de cette première trilogie, se distingue très tôt l'un des

[34] Nous ajoutons ci-après un commentaire extrait de l'ouvrage de Coverley traduit en français par André-François Ruaud. *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine* (2013) pour renforcer la définition : « La psychogéographie nous procure de nouvelles manières d'appréhender notre environnement, des méthodes pour transformer les rues familières de notre expérience quotidienne en quelque chose de nouveau et d'inattendu. Depuis Guy Debord et les situationnistes jusqu'à Jacques Reda, Alain Sinclair ou Will Self, en passant par Stevenson, Baudelaire, Léon-Paul Fargue ou Jacques Yonnet, nombreux sont les adeptes de la psychogéographie qui ont couché par écrit leurs errances et leurs explorations urbaines. Londres et Paris sont les territoires de la psychogéographie mais celle-ci peut se pratiquer tout aussi bien à New York ou à San Francisco, à Lisbonne ou à Bruxelles » (Coverley in Ruaud 2013, 1). La psychographie a été reprise si largement depuis son premier emploi qu'elle en a perdu une bonne partie de son sens original.

[35] Dans ces œuvres d'Amis, la présence masculine domine en pensée narrative et en nombre de personnages. L'édition de *The Quantity Theory of Insanity,* une collection de nouvelles, est accompagnée d'encouragements de quelques auteurs tels que Beryl Bainbridge, Doris Lessing et Martin Amis. Cette entrée de Will Self dans le monde littéraire anglais contemporain avec les mots

thèmes favoris de l'auteur : la psychogéographie. Self déclare lui-même s'être engagé dans une longue marche. Cette marche est entreprise à travers le parcours et les expériences de ses personnages, leurs succès et leurs chagrins dans l'espace narratologique, puis par un voyage, cette fois-ci au sens propre, à pied, ensuite en avion. L'on comprend aisément que l'auteur ne pouvait pas traverser les obstacles naturels à pied. Il quitte ainsi Londres, sa ville natale, qu'il traverse à pied jusqu'à l'aéroport d'Heathrow, puis, après quelques escales, il atterrit à l'aéroport de Los Angeles où il effectue un trajet à pied jusqu'à Hollywood[36]. Ainsi, la psychogéographie devient un motif évident. *Walking to Hollywood* (2010) traduit donc, avec amplitude, le projet de Will Self de délimiter l'espace psychogéographique de son territoire littéraire. Il reconnait certes l'existence des frontières physiques mais choisit un itinéraire sans frontières - peut-être s'agit-il d'un espace mental sans frontières - d'où le recours à la carte que nous avons évoquée. La cartographie est importante à telle enseigne que l'espace de travail de l'auteur est dominé par la présence d'une carte sur laquelle plusieurs itinéraires sont envisagés. Le propos de Self dans ses romans est de construire une trajectoire qui touche son œuvre dans toute son étendue.

Toutefois, il est intéressant de préciser ici que, malgré la difficulté à faire ressortir un fil conducteur dans la trame d'une fiction chez l'auteur, à l'arrivée, la publication qui suit nous en dit toujours plus sur la précédente. En technique narrative cela ressemble à un *bildungsroman* d'où la perspective de liens entre les œuvres. En effet, le travail d'investigation que Will Self effectue s'étend sur toute son œuvre. Ainsi, dès lors qu'il est un « voyageur », il a recours à la littérature pour structurer son projet de créer un itinéraire virtuel et, selon lui, un écrivain digne de ce nom est créateur d'un monde virtuel où les personnages doivent évoluer d'une fiction à une autre. Chaque œuvre est une étape d'une ligne temporelle dans un monde imaginaire. C'est la somme des narrations qui compose un ensemble temporel où chaque fiction a forcément un

d'encouragements des grands auteurs de l'après-guerre tels que Martin Amis a éveillé la curiosité des lecteurs. Il doit sa première sortie en tant qu'« enfant terrible » à l'édition hebdomadaire du 8 septembre 1997 de *Publishers Weekly* où la journaliste Anne Henchman titre: "An Enfant Terrible Comes of Age" (Henchman 1997, 53). Ceci est certes un commentaire assez trivial mais il est fondé en grande partie sur la réaction de surprise et de choc des lecteurs. La même expression avait d'ailleurs été utilisée pour Martin Amis, nous l'évoquions plus haut.

[36] D'où le titre de sa publication en 2010, *Walking to Hollywood*.

lien avec la précédente et la suivante. Force est de constater que, à travers le *bildungsroman*, Self établit le dialogue avec ses lecteurs.

Néanmoins, n'est pas toujours expressément précisé, dans les narrations, ce à quoi le personnage aspire ni ce qu'il trouvera. Mais l'essentiel demeure la recherche d'un lieu, soit pour fuir quelque chose, soit pour découvrir de nouvelles choses. Traduite en mots, cette quête se fait à partir d'un modèle psychique qu'est un personnage vivant dans l'excès (souvent la drogue) et d'un espace avec lequel ce personnage est intrinsèquement lié. Cette double représentation, à la fois d'un personnage perdu et d'un lieu à trouver, aboutit à la problématique de la perte de repères et donc de l'épuisement. En revanche, si les trajectoires des personnages semblent floues, il est évident que l'auteur, lui, maîtrise la sienne. En représentant plusieurs points où la psychologie et la géographie entrent en collision, Will Self s'érige en sociologue dans la mesure où la psychogéographie est un moyen d'explorer l'impact de l'espace urbain sur le comportement, d'après la définition de Coverley (2012 *op.cit*, 1-2) et les heurts que cela occasionne, ajouterions-nous. Des tableaux sombres comme la ville lieu de mort, de pauvreté ou de décadence, n'échappent pas à l'enquête psychogéographique de Will Self à travers les errances urbaines que l'on retrouve dans plusieurs de ses récits.

Dans l'œuvre de Will Self, toutes les formes de décadence physique, celles du corps, de l'esprit - « Esprit déchu et corps dégradable »[37] - et celles de l'espace ont une tonalité fantasmagorique, notamment dans *How the Dead Live*, à travers le corps de Lily Bloom, ses élucubrations, les lithopédions, les graisses personnalisées etc. Il reste à découvrir cependant comment ces formes sont formulées dans la structure narrative du texte. Notamment, les manœuvres dont sont victimes les personnages sont un point particulièrement intéressant à étudier. Ces derniers ont l'illusion de disposer d'un libre arbitre alors qu'ils sont manipulés par l'inspiration de l'auteur (Hayes *op.cit,* 36). Ces personnages expérimentent divers états psychologiques et émotionnels à travers un langage excessivement violent. Il n'y a rien de remarquable à cela, sauf si, par la même

[37] Expression empruntée à Pierre Jourde, auteur de *L'alcool du silence : sur la décadence* (1993, 55).

occasion, l'auteur entreprenait de renoncer à tout rapprochement du réel pour un monde totalement fantasmagorique. L'abîme entre le réel et le fantasme chez Will Self est d'autant plus important qu'il contribue également à la tonalité d'épuisement discutée plus haut. En effet, tant la décomposition du corps humain à travers des métaphores absolument irréalistes que l'espace hostile dans lequel survivent les personnages dans *How the Dead Live* sont les réponses au sentiment d'anxiété, celui-là même qui caractérise la fin du XXème siècle et que l'on retrouve dans *London Fields* de Martin Amis.

Conclusion du chapitre 1

Partant des grandes familles de personnalités littéraires à savoir Kinsley Amis et Elisabeth Jane Howard pour Martin Amis, Oscar Wilde et James Graham Ballard pour Will Self, sans minimiser l'influence du postmodernisme chez le premier et de la psychogéographie chez le second, il nous est dorénavant permis de remarquer l'étroite interrelation entre l'environnement extérieur et les compulsions intimes et personnelles dans les textes étudiés dans cette thèse. De la même manière, nous ne pouvons désormais nier la résonance incontestable des formes de ce sentiment d'épuisement "the sense of decay" perçues dans la fiction d'Amis et de Self comme les prémisses d'un discours apocalyptique aussi bien sur la forme que sur le contenu dans *London Fields* et *How the Dead Live*.

En effet, qu'il s'agisse d'un récit sur la crise des valeurs et de l'autorité ou encore de l'histoire des simagrées d'une mort-vivante sur le judaïsme, la littérature et les valeurs des sociétés contemporaines, *London Fields* et *How the Dead Live* sont une réponse à un diffus sentiment d'anxiété à la fin du XXème siècle. L'analyse de ces textes peut-elle s'inspirer du mythe de *fin de siècle* assimilable à la fin du monde afin de regarder le monde contemporain à travers le prisme de l'apocalypse ? Ne faudrait-il pas considérer le matérialisme comme l'ultime survivant de la fin ? Comment appréhender le dernier espoir d'une civilisation humaine en déchéance, l'innocence ? Pour le moment nous nous contenterons d'approfondir la contextualisation de notre étude en regardant de plus près le discours apocalyptique littéraire.

Chapitre 2

La littérature et le discours apocalyptique

Dans ce deuxième chapitre, nous allons tenter d'illustrer le poids de la rhétorique apocalyptique dans la littérature en insistant à la fois sur sa grande diversité et sur ses développements théoriques. Le thème de l'apocalypse nous fait assister à un déferlement de générations d'auteurs et de versions du mythe qu'il est nécessaire de ramener à un degré de précision pouvant s'appliquer aux textes de notre corpus.

Dans un premier temps, nous envisageons donc de dresser l'état des lieux de quelques thèmes apocalyptiques touchant, d'une part, à l'histoire littéraire portant sur l'apocalypse et d'autre part à l'apocalypse religieuse et non religieuse.

Mais notre orientation de l'apocalypse dans la thèse est surtout séculière car la trajectoire de l'apocalypse dans notre projet relève essentiellement d'une extension de l'apocalyptique à des éléments non bibliques. A cet effet, nous insistons donc dans un deuxième temps sur quelques formes et variantes d'apocalypse non biblique telles que l'apocalypse séculière, individuelle, le lien entre l'apocalypse et la culture populaire et enfin la confrontation de deux sortes de chronologie, celle de l'apocalypse et celle présente dans l'œuvre fictionnelle de nos deux auteurs. Ainsi, le roman d'Amis et celui de Self impliquent une référence constante à l'histoire littéraire de l'apocalypse.

1. La rhétorique apocalyptique dans l'œuvre littéraire

• La notion d'apocalypse

Si nous devions contextualiser, sur le plan religieux, pour les chrétiens, l'apocalypse aurait lieu au retour du Christ sur Terre[38]. Nous dirions que le bouleversement des rapports sociaux et des normes éthiques traditionnelles en Europe, depuis l'avènement du progrès industriel et technique au XIXème siècle, laisse s'installer une perte d'hégémonie de la pratique religieuse sur la conscience collective d'une société en pleine mutation sociale. En effet, l'Eglise catholique, jusque-là maître en idéologie, perd de sa force de persuasion au profit du principe de la liberté de pensée promu par les humanistes en Europe depuis le Moyen-Age. On assiste, dès lors, à une refonte des références sur lesquelles les ressortissants des pays industrialisés, à l'instar de l'Angleterre, avaient fondé leurs comportements éthiques et religieux. Sur le plan historique donc, la crise de la religion en Europe fut la conséquence de la critique virulente faite à son encontre. Le renouveau philosophique qui se diffuse à travers la publication du *Manifeste du parti communiste* de Marx et Engels (1947), par exemple, constitue un nouveau danger pour l'Eglise catholique déjà affectée et affaiblie par la révolution industrielle dans le sens où le communisme prône l'égalité des droits devant la loi des hommes. L'Eglise catholique ainsi bafouée accuse la société d'être la « fille de Satan » et les hommes d'être sous son emprise. C'est dans ce contexte que le langage apocalyptique intègre peu à peu les publications de l'Eglise qui évoquent une catastrophe imminente et la victoire de l'antéchrist. Les ecclésiastiques entendent, dès lors, en profiter pour répondre aux nouvelles interrogations de la masse populaire, principale cible des organisations socialistes naissantes. En termes simples, il s'agit de promettre à la population, souvent aux plus démunis, un avenir eschatologique dans ce nouveau contexte historique et social perçu comme destructeur du Bien et de la Vertu. C'est ainsi que l'église prophétise sur la fin pour assurer son autorité qui lui permet d'imposer des conduites et de fidéliser les adeptes. Toutefois, si l'autorité

[38] C'est ce qu'on appelle *Parousia* en anglais, terme originellement issu du grec.

religieuse doit survivre à cette fin, c'est parce que la fin « n'est qu'une transition » et une « étape vers un renouvellement » nous dit Bertrand Gervais (Gervais 2004, 16). De la sorte, le dernier texte de la *Bible* recèle un programme aussi infini que spectaculaire, de la petite mort au jugement dernier en passant par la grande mort, les sept sceaux, les sept trompettes, les sept coupes, la première résurrection, le millénium et la deuxième résurrection, « voilà de quoi combler l'attente et l'occuper » [39]. La venue du Christ fait écho au poème "The Second Coming" de William Butler Yeats (1919), un poème historique sur la société apocalyptique d'après-guerre. Notons au passage, que le poème dramatique de Yeats "The Shadowy Waters" (1900) est cité dans *London Fields* :

> We have fallen in the dreams the ever-living
> Breathe on the tarnished mirror of the world,
> And then smooth out with ivory hands and sigh (LF, 101)

Pour les juifs, l'apocalypse coïncide avec l'arrivée du Messie et pour les musulmans, cet événement correspond à l'avènement de l'Antéchrist. Pour les mystiques du Nouvel âge, il s'agit du moment où la lumière sur les zones d'ombre de la science sera faite.

Selon les apocalyptiques économiques, l'apocalypse équivaut à la faillite totale du système économique actuel. Pour les apocalyptiques écologiques, l'apocalypse est l'instant ultime des effets des changements climatiques sur l'environnement. Plus encore, le récit de l'apocalypse, à travers les versions que proposent la religion, la science, l'économie et l'écologie, apparaît chez tous comme une révélation évidente et irréfutable. La réalisation de ce plan eschatologique s'imposerait à tous. Il s'agit d'un moment de règlement de compte et de jugement. Par conséquent, ceux qui n'ont pu comprendre et ceux qui ne souhaitent pas comprendre le plan seraient dans une posture délicate (Brummet, 1991). Qu'ils soient d'ordre spirituel, politique ou physique, des règlements de compte s'effectueront à l'issue desquels un jugement sera rendu. L'instant apocalyptique se fonderait en définitive sur des vertus morales, lesquelles vertus placent le millénarisme au cœur de la rhétorique apocalyptique. En effet, pour

[39] Un commentaire très intuitif tiré de la présentation de Gilles Deleuze de l'œuvre de D.H Lawrence « *Apocalypse* » (2002, 19).

citer Brummet, “The millennium is a period of justice, peace, and harmony. It is, above all, a period of achieved *order*, in which whatever pain the audience has experienced is salved” (*Ibid*, 48).

Au-delà de l’idée “the world will end”, on y lit surtout beaucoup d’optimisme: “The world will end and you will triumph in the new world that replaces it” (48). Le *millenium* est présent aussi bien dans l’apocalypse biblique que dans l’apocalypse séculière. Le *millénium* biblique nécessite un contexte, une croyance et des modalités concrètes, la plus importante étant la différence faite entre le Bien et le Mal comme le stipule Gary North : “Those living under the rule of God’s law-order will prosper and…those living in societies that are in rebellion to God will not prosper” (North 1988, 286-287). La croyance en Dieu et l’histoire des hommes et non la fiction sont donc ce qui rend légitime le discours millénariste dans l’apocalypse biblique.

L’apocalypse biblique porte sur la réalité transcendante avec Dieu ou son éternel royaume du paradis. Elle est l’expression de toutes les formes de spéculation apocalyptique hébraïques, chrétiennes et islamiques passées ou actuelles. L’apocalypse biblique reste prédominante même à l’ère contemporaine grâce aux disciples de ces religions ou à leurs formes hybrides. L’apocalypse séculière[40], quant à elle, porte sur la réalité transcendante associée tantôt à une humanité sacralisée tantôt à la nature ou à l’histoire ou encore à n’importe quoi d’autre qui ne requiert pas d’explication supranaturelle[41]. Nous pourrions dès lors envisager la rhétorique apocalyptique comme une forme de discours utilisant des stratégies séculières - “secular strategies”. Mais attardons-nous d’abord sur les notions de discours et de rhétorique.

Le discours apparaît dans la fiction sous des formes et des niveaux hétérogènes très variés qui rendent son étude d’autant plus intéressante qu’il permet d’orienter le lecteur vers une forme précise de représentation du monde dans le récit. Le discours est un modèle de lecture qui permet d’éclairer, dans ce travail, le passage à l’apocalypse. C’est-à-dire, de quelle manière est-il possible de penser la thématique de l’apocalypse, par exemple, dès lors que l’on considère la

[40] Sans doute, le best-seller américain *Late Great Planet Earth* (1970) d’Hal Lindsey est-il l’un des meilleurs exemples de cette apocalypse séculière en littérature. Dans cet ouvrage, l’histoire elle-même tire à sa fin, une série de signes avertira ceux qui y croient que la fin est imminente (la méchanceté s’accroîtra, les phénomènes naturels catastrophiques se multiplieront etc.).
[41] Ce commentaire provient de Lorenzo Ditommazo (2014, 479).

fiction comme une forme de discours ? Dans la mesure où le discours est difficilement dissociable de la rhétorique, nous pourrions déjà commencer à répondre à cette question en éclairant le rapport étroit qu'il est possible d'envisager entre le discours et la rhétorique.

- **La rhétorique apocalyptique**

La fiction littéraire, grâce à la satire par exemple, constitue un cadre propice à la rhétorique. Un grand nombre de théoriciens dont Kenneth Burke (1941) sont favorables au retour de la rhétorique dans l'analyse littéraire. L'ambition de ce critique littéraire est de suggérer, par exemple, une nouvelle pratique d'analyse du texte littéraire, laquelle, d'une part, présenterait le texte comme un discours reflétant une filiation avec son auteur, d'autre part, prendrait en charge la manière dont les lecteurs sont susceptibles d'accepter ou de réfuter les arguments contenus dans le texte en anticipant la réception du texte d'une manière implicite ou parfois même explicite. La thèse développée par Kenneth Burke sur la rhétorique, par exemple, nous propose alors de découvrir l'une des fonctions de la rhétorique qu'est l'influence sur le lecteur en ces termes : "people turn to writing and speaking to help them formulate symbolic structures through which they confront their everyday, lived problems and possibilities" (Burke 1941, 304). La thèse de Burke souligne à quel point la rhétorique trouve place dans le dispositif des techniques d'argumentation dans le texte littéraire. Selon Kenneth Burke, l'on a recours au discours pour retrouver les ressources symboliques nécessaires pouvant aider à affronter les expériences troublantes :

> Discourse offers people formal patterns that allow them to order their lives, explicit themes that address their particular situations, or classical, recurring structures of discourse that constitute a cultural repository of ways and means for resolving life's dilemmas, structures such as tragedy, comedy, satire, the epic, and so on. Discourse is equipment for living when it helps people to articulate, either explicitly or formally, their problems, hopes, terrors, and concerns (*Ibid*, 7).

Si la pensée de Burke sur le discours a retenu notre attention, c'est que le mot discours, à mettre au pluriel, prend en charge l'une des formulations auxquelles l'on se réfère pour comprendre et interpréter le fait apocalyptique

dans cette thèse. Parmi les diverses approches montrant un intérêt particulier pour le discours comme compétence pour expliquer le recours à la thématique apocalyptique dans la narration de nos deux auteurs, nous retiendrons la suivante :

> Discourse puts the experience into some order or pattern that makes it comprehensible. Furthermore, discourse also offers the audience the motives it needs to live through or to react to that picture of experience. This process of summing up situations and forming responses to them is the rhetorical function of discourse, a function closely connected to an audience's everyday lived troubles and triumphs. To understand a situation and to form a response to it is never neutral, disinterested or unmotivated; we are urged to see the world and to react to it in certain ways, and similarly, we urge our own understandings and responses upon others (7).

D'une certaine manière donc, le discours, lorsqu'il est rhétorique, peut répondre à un nombre important de préoccupations. En empruntant aux théories de Burke sur la rhétorique, nous envisageons d'aller plus loin et de découvrir ainsi la rhétorique appliquée à la thématique de l'apocalypse. On accède alors à la rhétorique apocalyptique telle que développée par Barry Brummet dans *Contemporary Apocalyptic Rhetorics* pour saisir "the ways in which speakers and writers use apocalyptic themes, forms, arguments, and styles, to address and to persuade real people in their actual, lived situations" (Brummet *op.cit*, 10).

L'apocalypse en tant que thématique et événement est une préoccupation littéraire majeure. La question de la rhétorique apocalyptique recouvre une variété d'interprétations et d'univers très éclectiques. La question de la rhétorique apocalyptique à des fins littéraires a été, pour ainsi dire, négligée pendant longtemps. Ainsi, dans la préface de *Contemporary Apocalyptic Rhetorics*, Brummet dresse un constat sur la situation globale de la rhétorique apocalyptique : "The power and influence of apocalyptic notions and rhetorics have largely been ignored" (Xiii). Bien qu'étant proche de la rhétorique de Burke, la rhétorique apocalyptique de Brummet nous fait réfléchir à la manière dont nous pouvons enrichir notre analyse sur le discours apocalyptique dans la fiction de Martin Amis et Will Self. En effet, quelles que soient les appréciations que l'on peut faire de l'importance de la rhétorique apocalyptique dans la fiction d'Amis et de Self, cette thématique nous interroge fortement. Plusieurs questions en découlent. Quelles réponses le discours apocalyptique peut-il apporter à l'analyse

des textes de notre corpus ? Comment la nature d'un tel discours peut-elle mouvoir leur lectorat ? Comment articuler l'usage de la rhétorique apocalyptique chez des auteurs tels que Martin Amis et Will Self ? Et surtout : en quels termes l'utiliser, sachant que dans *London Fields,* tous les éléments associés à la société humaine ont perdu leur sens et que dans *How the Dead live*, le monde des morts est si proche de la réalité qu'il est difficile pour que le lecteur de s'extirper de cet univers psychédélique et fantasmagorique dans lequel l'extrapolation des sens ou encore la consommation à l'excès de toute chose remplacent tout ce qui fait sens aux yeux des êtres vivants. A ces problématiques identifiées, la rhétorique apocalyptique contemporaine apporte des réponses. En effet, la fonction salvatrice de l'apocalypse est clairement identifiée et prise en charge par le discours apocalyptique contemporain. A ce propos, Brummet précise :

> Apocalyptic is that discourse that restores order through structures of time or history by revealing the present to be a pivotal moment in time, a moment in which history is reaching a state that will both reveal and fulfill the underlying order and purpose in history (9-10).

L'apocalypse selon Brummet serait donc une réponse à nos interrogations existentielles complexes. Le recours au modèle apocalyptique est sans doute moins lié à la fonction destructrice de celle-ci qu'à sa fonction salvatrice. Pour comprendre comment l'apocalypse répond aux besoins, il faut d'abord faire la distinction entre les deux événements majeurs du discours apocalyptique que sont l'apocalypse et le millénarisme[42]. L'apocalypse est à la fois un changement et une révélation. C'est le moment précis où l'histoire atteint son apogée. L'apocalypse en tant que moment est aussi particulière qu'elle est soudaine, décisive et s'articule dans l'instantanéité. Après l'événement, plus rien ne sera comme avant.

[42] L'équivalent en français que l'on donne au terme anglo-saxon *Millénium* dans la thèse.

2. Les formes d'apocalypse et leurs variations

• Apocalypse séculière

De nombreux travaux font référence à l'apocalypse séculière laquelle est une réflexion sur l'apocalypse, dirions-nous, depuis les paraboles des textes religieux et mythiques jusqu'aux problématiques sociétales actuelles telles qu'appréhendées par l'économie ou encore l'écologie. L'apocalypse séculière engage avec la littérature une rencontre aussi intéressante que l'apocalypse religieuse. En effet, l'apocalypse séculière emploie la même structure argumentative en se superposant aux apocalypses religieuses à l'instar du roman de Lindsey à travers les prévisions sur la date de la fin, les signes précurseurs, les dégâts matériels etc. Tout aussi étonnant est le grand intérêt que de nombreux chercheurs manifestent à l'endroit du discours séculier de l'apocalypse. Dans cette attention, ils soulignent que bien que l'apocalypse soit ancrée dans le discours religieux, la forme de ses arguments est tout aussi visible dans le discours séculier.

Les premières discussions scientifiques sur l'apocalypse, et peut-être les plus intéressantes, ont longtemps soutenu l'idée selon laquelle le discours apocalyptique est une structure si complexe qu'il a influencé la pensée occidentale pendant des siècles du fait de sa présence dans les idées séculières dominantes telles que le sens du progrès, l'idée de "manifest destiny"[43], la croissance économique et l'essor scientifique (*Ibid*). Voilà autant de façons de penser le monde mises en rapport avec le discours apocalyptique que d'informations sur les problématiques des sociétés contemporaines à la fois sur le plan social, écologique et politique.

[43] Une idéologie essentiellement américaine selon laquelle l'une des missions des Etats-Unis d'Amérique sur Terre est de répandre la démocratie et la civilisation vers l'Ouest des terres américaines. Cette expansion, dans l'histoire, avait été élargie du Nord au Sud puis à l'étranger. La célèbre doctrine de Monroe en 1823 pourrait être l'un des actes historiques visant à délimiter l'interventionnisme des Etats-Unis dans les affaires d'autres Etats du monde. Toutefois, le *Manifest destiny* reste, à ce jour, à la fois un idéal totalitaire dont pourraient rêver quelques Etats dans le monde et un prétexte d'interventionnisme.

Quelle que soit la problématique retenue, l'apocalypse séculière tire la sonnette d'alarme à propos de "The exhaustion of the Earth's natural resources, the pollution of air and sea" (Van Der Meer 1978, 11). D'autres comme Barry Brummet vont plus loin en disant que "the antinuclear movement is based on apocalyptic premise. It exhibits a fascination with the precise details of the Final Days that can only be religious (Brummet 1991, 6)"[44]. En conséquence, au regard de cette littérature depuis l'apocalypse religieuse jusqu'aux mouvements antinucléaires et compte tenu des mutations drastiques entraînées par le progrès scientifique et les changements sociaux et climatiques, l'orientation du discours apocalyptique a historiquement évolué vers des problématiques d'ordre plus politique et environnemental que religieux et moral[45]. L'apocalypse séculière recouvre donc un large éventail d'arguments dans une perspective volontiers évolutionniste puisqu'il qu'il s'agit d'interroger la fin quel que soit le contexte.

L'une des raisons pour lesquelles le discours apocalyptique ne cesse d'être rejoué tout au long de l'histoire de l'humanité est que la forme ou la structure de l'apocalypse, d'origine religieuse, dépend en grande partie du discours séculier lequel discours pourrait ne pas être immédiatement considéré comme étant apocalyptique. A ce propos, Brummet nous dit que l'apocalypse séculière imite la forme et non le contenu de celle dite religieuse et qu'elle est certes limitée en termes de catégories mais offre un contenu plus large comparée à l'apocalyspe religieuse. C'est ce qui dit cette citation de Brummet : "secular apocalyptic also comes in systematic and allusive forms because it follows the structure but not the content of the religious apocalyptic, it is limited in range but more varied in content" (Brummet *op.cit*, 6). En d'autres termes, les perspectives de changement que l'apocalypse séculière préconise sont, pour la plupart, limitées à l'économie, à l'écologie et à d'autres sphères séculières qui pourraient

---

[44] Des chercheurs soutiennent que les mouvements écologiques sont souvent fondés sur des arguments apocalyptiques et d'autres défendent la thèse selon laquelle le Marxisme suit une forme apocalyptique. Des ouvrages tels que *The Apocalyptic Movement* de W. Schmithals (1975), *Millenium and Utopia* d'Ernest Lee Tuveson (1949), *Disaster and the Millenium* (1974) de Barkun M., développent cette question en particulier.

[45] Notons au passage que *The Great Depression's 1990* (1983) de Ravi Batra est l'un des meilleurs exemples de cette apocalypse séculière où est illustrée l'imminence de la fin de l'ordre économique actuel dans le monde.
L'apocalypse économique est également argumentée par des auteurs tels que Jérome Smith dans *The Coming Currency Collapse* où il est souligné : "most of what you have will be wiped out in the coming currency collapse" (Smith 1980, 6).

être concernées, plutôt qu'à l'univers tout entier comme dans l'apocalypse religieuse. L'apocalypse séculière permet alors la construction d'arguments qui nous plongeraient dans l'imaginaire de la fin. Cela nous paraît un excellent point de départ pour rapprocher dans une certaine mesure l'œuvre littéraire fictionnelle des auteurs britanniques contemporains tels que Martin Amis et Will Self avec le monde contemporain et son histoire.

Le rapprochement entre la fiction, l'apocalypse séculière, le temps et l'histoire, porte en partie sur le doute ontologique et sur la révision du champ éthique. Si le champ moral comprend les valeurs morales, les règles de conduite de la société, les vertus, les principes éthiques - lesquels sont autant de normes auxquelles se réfèrent les membres d'une société -, le champ éthique, lui, selon Raymond Massé, s'intéresse aux principes universels « dans une pensée humaine décontextualisée, dans des structures intrapsychiques inconscientes, dans des valeurs entendues comme des concepts abstraits désincarnés ou dans des savoirs religieux transcendantaux » (Massé 2009 , 27). Il en résulte que l'anthropologie de l'éthique doit se démarquer de l'anthropologie des moralités selon Massé « en faisant de l'individu un sujet moral, au moins partiellement affranchi du poids des valeurs, des normes et des traditions morales. L'accent sera alors placé sur les mécanismes de gestion, de négociation, de coercition et de résistance face aux normes morales » (*Ibid*). Cela nous permet de percevoir, au passage, que dans cette thèse, cette variante de la morale qu'est l'éthique s'apprécie à l'aune des possibilités qu'offre l'analyse de la forme séculière de l'apocalypse. D'autant plus que l'éthique est, précise Massé, « l'espace de liberté et d'autonomie qui permet aux êtres moraux de déconstruire les règles de conduite apprises » (29). Une telle éthique est plus proche de l'apocalypse séculière que religieuse. En effet, de la même manière que l'éthique est le lieu de la découverte et de la mise à jour des valeurs en conflits, l'apocalypse séculière est une forme de questionnement ouverte qui s'efforce de déconstruire les jugements de valeur qu'impliquent le Bien et le Mal par exemple. Cet espace de liberté qu'offre l'apocalypse séculière au même titre que l'éthique, telle que nous la comprenons ici, retrouve pertinemment son sens dans la fiction de Will Self. Prenons plusieurs exemples précis chez ce dernier pour mettre cela en évidence.

Dans *My Idea of Fun* (1993) par exemple, Will Self s'offre l'occasion de remettre en cause la fonction de la morale chez l'individu en pleine crise identitaire. Son œuvre traduit en mots l'eschatologie des valeurs sociales, laquelle est également une forme d'apocalypse séculière. Pour ne prendre qu'un exemple, le récit de *My Idea of Fun* est, concomitamment, la dénonciation d'une époque où l'individu survit à peine et une transgression de cette même époque. C'est littéralement la description que Self donne de son œuvre :

> an attempt to examine what is happening to the belief system of individuals in an age when our relentless practice of applied psychology has kicked the legs out from under our social ethic; in an age when the light of reason, far from burning brightly, is guttering terribly (Self 1995, 221).

Cela nous permet, encore une fois, de remarquer l'évolution historique et spectaculaire de l'apocalypse du religieux au séculière. De la sorte, aussi étonnant que cela puisse paraître, l'apocalypse séculière appliquée à la littérature peut prétendre être la mieux à même de représenter les singularités dans un climat eschatologique universel. En effet, outre la représentation d'une apocalypse généralisée aux changements sociaux et climatiques dans le monde, elle implique également, de manière très directe, l'apocalypse individuelle qui est notamment présente chez Will Self.

- **Apocalypse individuelle**

Pour comprendre cette notion complexe d'apocalypse individuelle chez Self, nous devons évoquer l'importance de la psyché qui participe au processus d'intégration sociale chez l'individu et à sa manière de vivre en société. Ce qui nous semble problématique ici, c'est bien plutôt l'expression d'une société moralement épuisée à travers une fascination chez l'auteur de l'individu libéré de toutes contraintes morales. On pense alors à l'individualisme expressif qui encourage les individus à trouver leur propre chemin et découvrir d'eux-mêmes leur propre épanouissement. Par la même occasion, cette quête du bonheur individuel essaie de combler, au passage, des insatisfactions et des manques. Ces derniers sont des problématiques liées à l'évolution des sociétés contemporaines où la notion de la

consommation dépasse les limites du besoin. Dans *How the Dead Live,* cette consommation prend des allures démesurées. C'est dans ces termes que l'on décrit Natasha, la fille de Lily Bloom, comme étant particulièrement sous l'emprise de la drogue. Tout en révélant cette partie de lui-même au lecteur à travers ce personnage, l'auteur invite ce dernier, par la même occasion, à découvrir, au-delà de la drogue, d'autres formes d'addiction telle que l'addiction sans produit[46]. En guise d'exemple, on peut évoquer les graisses sous forme humaine, qui ne cessent de tourner autour de Lily Bloom dans le monde des morts. Ces dernières sont une allégorie d'une *addiction sans produit* dont le rôle est de dénoncer les inepties des régimes alimentaires et des envies de nourriture tendancielles chez la femme des sociétés occidentales contemporaines. Au-delà donc du psychisme individuel, Will Self s'exprime également, d'une manière générale, sur les problèmes liés à l'évolution des sociétés contemporaines où la notion de la consommation dépasse les frontières du besoin. Dans ce contexte, on pense à la notion du bonheur mais également à quelque chose d'encore plus problématique en ce qui nous concerne : l'immédiateté. En effet, dans *How the Dead Live*, le temps du désir d'un objet et le temps de sa réalisation sont confondus, en abolissant ainsi l'attente. L'immédiateté pose donc la question du temps en tant que valeur et notion. Tout objet est psychologiquement acquis avant même qu'il ne soit possédé de sorte que le temps d'en jouir est manifestement éphémère et vite raccourci par un nouveau désir faisant l'objet d'une nouvelle conquête, et ainsi de suite. Ce schéma rétrospectif de la consommation entraîne évidemment un manque de satiété et de satisfaction chez les personnages de *How the Dead Live*, redéfinissant donc la notion de la consommation. Mais il interpelle autrement. L'autonomie individuelle n'est pas seulement remise en cause par la consommation de la drogue, comme le dit Hayes[47], mais également par la culture de consommation en général qui envahit les esprits et fait des individus des êtres dépendants au même titre que les

[46] Les travaux en psychopathologie permettent d'apporter des éléments de réponse sur les addictions sans produit que sont, d'après *Addictologie* (2013) de Michel Lejoyeux, le jeu pathologique, l'addiction au travail, les troubles de conduite alimentaires etc.

[47] Dans *Understanding Will Self*, Hunter Hayes analyse la position de Will Self par rapport à l'addiction à la drogue en disant : "Self's objectives are apparently to show how various agents can collude to obstruct an individual's autonomy. Few things, perhaps, can sap free will as effectively and catastrophically as pharmaceuticals, as Self appreciates" (Hayes 2007, 91).

toxicomanes[48] (cet aspect de la narration fera l'objet du chapitre 13 dans la quatrième partie). De même, s'il semble évident, pour certains chercheurs, que la consommation excessive des ressources est le signe avant-coureur d'un désastre à l'échelle planétaire, la notion même de la consommation suggère davantage d'imagination apocalyptique dans une fiction car il est question également de culture ou plus précisément de culture populaire[49].

- **Apocalypse et culture populaire**

La culture populaire est l'un des points communs entre l'apocalypse biblique et l'apocalypse séculière. Sa popularité et son envergure tiennent à sa fonction de rassembler le plus grand nombre de consommateurs et de producteurs d'artefacts culturels. Etant donc une culture de masse, la culture populaire a ceci en commun avec l'apocalypse : il s'agit du « mass appeal ». S'adressant donc au plus grand nombre, l'apocalypse va au-delà de toutes les frontières tout comme la culture populaire tant sur le plan religieux que sur le plan social. Les définitions de la culture populaire avec lesquelles ont travaillé les chercheurs participent d'une vision globale de ladite culture qui tendent à souligner cette transcendance. L'une d'elles est mise à jour par Lorenzo Ditommazo:

> Popular Culture refers to the shared network of meanings, ideas, images, and other phenomena which have characterized mainstream society since 1945, and especially the global form that developed during the late twentieth and early twenty-first centuries. Popular culture is embedded in the modes of everyday life, and modulated by the impulses of a media-driven, consumer society. It is often self-referential, and rarely designed for posterity. Its content/ formats range from film, anime, television, and other varieties of cinematic entertainment, to comics, manga and graphic narratives, as well as art, music, dance, theater, and video games. Multimedia and hypermedia vectors are common in popular culture,

[48] Le chapitre 3 contient une illustration (illustration n°1) de McDonald's sur une bouée de sauvetage avec les quelques sandwichs qu'il a pu sauver, extraite de l'œuvre illustrative de Jake and Dino Chapman *The End Of Fun* (2013), le texte de l'ouvrage étant réalisé par Will Self. L'image porte les signes de la fin de l'hégémonie de la subculture de consommation dont McDonald's est l'une des figures dominantes. D'autres images du même ouvrage sont également proposées. La consommation est d'ailleurs considérée comme une subculture dominante dans la culture populaire américaine.

[49] Il existe une floraison de définitions de la culture populaire, nous n'en retiendrons que quelques-unes. Quelle que soit celle qui sera retenue, notons que la culture populaire date seulement de la post-révolution industrielle et des périodes de fortes urbanisations qui suivirent cette époque.

> particularly since the emergence of the internet and new communication technologies in the 1990s (Ditommazo 2014, 475).

La première remarque que l'on peut faire à partir de cette définition est que l'on assiste à l'émergence d'une nouvelle culture populaire depuis la fin de la deuxième guerre mondiale. A en croire donc Ditommazo, cette guerre a modifié la manière dont les populations produisent, diffusent et consomment depuis 1945. La deuxième remarque est que la culture populaire n'est rien d'autre que la culture de masse, laquelle est au centre des préoccupations quotidiennes des populations du monde. La culture de masse crée un réseau d'individus qui sont à la fois producteurs et consommateurs. Ditommazo parle d'une réalité consensuelle entre les individus, matérialisée à travers les milliards de décisions inavouées et fortement influencées par le marché du divertissement culturel et de la publicité commerciale. Ces accords entre les individus se font de plus en plus à travers Internet et les réseaux sociaux sous des formes mises en œuvre pour arriver à une participation massive. Pour comprendre l'intérêt de ce petit détour socioculturel sur la culture de masse dans cette thèse, il convient de citer l'analyse qu'en fait Ditommazo:

> Equating popular culture with mass culture also admits the most salient attribute of apocalyptism in this regard: its mass appeal. Most people associate apocalyptic fervor with socially marginalized groups that are in conflict with an oppressive ruling power of dominant class. There is some justification in this. The apocalyptic visions of Daniel were a response to repressive foreign rules. The radical millenarians and religious dissenters of the late mediaeval centuries arose in part as a form of social revolt. Modern "cults" such as the Peoples Temple, the Branch Davidians, and Aum Shinrikyo often self-identify against mainstream society and its mores. For all that, however, the apocalyptic worldview also appeals to large, stakeholder populations, and often through the vehicles of large corporate organizations such as churches, states, and empires. In fact, the basic reality is that apocalyptism can take root in almost any soil, providing that the climate is favorable. It transcends nearly every boundary- religious, cultural, linguistic, political, social, or economic. It is neither low culture nor high culture. Apocalyptism can be espoused by the young and the old, by sectarians and centrists, by conservatives and liberals, by communists and capitalists, and by the religious and the irreligious. In a very real sense, it has mass appeal (*Ibid*, 475-76).

Dans cette analyse, culture populaire et apocalypse se rejoignent pour effacer les limites entre les cultures dominantes et celles dites populaires. L'analyse comparative de Ditommazo semble plaider en faveur d'une vision

contemporaine de l'apocalypse, au-delà de sa perception biblique, laquelle serait lisible à travers divers domaines de compétences mais aussi à travers l'art et la littérature. La fiction par exemple, comme l'affirme Ditommazo, "is the primary conduct through which apocalyptism is expressed in contemporary popular culture" (476).

La fiction serait ainsi un cadre qui permettrait la réflexion sur la problématique de l'apocalypse telle qu'elle est discutée et interprétée dans la culture populaire. L'analogie entre la culture populaire et l'apocalypse tiendrait donc largement au fait que cette dernière transcende presque toutes les limites qu'elles soient politiques, religieuses, linguistiques, culturelles, sociales ou économiques. La littérature apocalyptique trouve donc une formulation extrêmement riche dans la culture. D'ailleurs, de nombreux travaux portent sur la manière dont les idées et arguments de l'apocalypse ont influencé la culture contemporaine à travers l'art et la fiction littéraire (Brummet *op.cit*, 13). Nous partageons dans une large mesure cette remarque précieuse, précisément parce qu'elle donne à voir les analogies, allégories et autres images travaillés, à la lumière d'un imaginaire apocalyptique, que nous nous attelons à mettre en évidence dans les textes de notre corpus. Notre intuition est que nos auteurs cherchent des réponses immédiates parfois radicales en ce qui concerne les éléments liés à la culture pour communiquer leurs idées sur l'état du monde et son avenir. L'une d'elles est la dualité de la culture « high » et « Low » qui donne une image du monde avec des gradations. Rappelons ici les intentions respectives d'Amis et de Self concernant leur création littéraire. Celles-ci suggèrent une image de la culture qui transcenderait les idéologies séparatistes dans les sociétés contemporaines. Pour preuve, Self lui-même, prétend qu'une partie de son projet:

> has been to apply Mandarin language[50], the language of the intellectual classes, to demotic and popular culture subjects and conversely to apply demotic language and popular language to some of the concerns and ideas of the intellectual Mandarin classes. There's that kind of miscegenation, a kind of rubbing up against the traditional categories of English literary concern (Self) [51].

[50] Un dialecte pouvant servir comme langue vernaculaire à différentes couches de la société.
[51] Citation extraite de la page d'auteur de Will Self sur le site de Penguin (non paginée, Penguin: htpp://www.penguin.co.uk) consultée le 10 janvier 2013.

Le projet de Self présenterait donc l'intérêt de n'être pas exclusivement destiné à fasciner le lecteur mais également à croiser des fragments de langage comme emprunts de différentes catégories sociales de la société anglaise, des « tony » aux « boho »[52]. C'est dans ce contexte culturel qu'il convient sans doute de replacer la fiction de Will Self dans une perspective postmoderne et, à bien des égards, postapocalyptique. En effet, le principe de collage, de mixage et de mélange d'éléments hétérogènes participe à la philosophie postmoderne d'après Sébastien Hubier (Hubier 2013, 32) et bien évidemment à la volonté d'évoluer à contre-courant des catégories traditionnelles de la littérature anglaise, pour reprendre les propos de Will Self ci-dessus.

Il est également tout aussi clair que la culture de masse telle que représentée par une société libérale inspire nos deux auteurs. Cette société libérale perçoit les rapports humains sous le joug de la consommation repérée dans les mœurs au risque d'extraire l'individu de sa singularité ou de son authenticité. Dans *London Fields* d'Amis par exemple, les référents du monde réel sont remplacés par des représentations et des simulations de toutes sortes. De la sorte, les figures de l'altérité changent : la télévision, l'argent et le jeu en sont les représentations les plus vivantes. Les figures de l'altérité dans *London Fields* peuvent être saisies dans le langage, les mots ou la syntaxe du texte. En effet, dans ce récit, la langue n'est pas une structure passive qui se limiterait à une fonction communicatrice. Bien au contraire, elle exprime une stratégie narrative bien précise. Il s'agit de renverser l'ordre dans lequel les mots sont prononcés car ce qui intéresse Amis c'est d'inverser la courbe du temps.

- **Apocalypse et chronologie fictionnelle**

L'effet « backward » est si présent dans l'univers fictionnel d'Amis qu'il a failli titrer *Time's Arrow* en lieu et place de *London Fields*. D'ailleurs, on remarque que chez Martin Amis, les termes *popular culture* se lisent mieux à travers *popular science*, laquelle est une autre forme de production culturelle dont

[52] Sans doute fait-il allusion ici, d'une part, aux classes populaires (Tony), d'autre part, aux bourgeois bohèmes de la société anglaise contemporaine (Boho, en français les Bobos).

s'inspire cet effet de réversibilité de l'ordre des choses chez l'auteur de *London Fields* :

> I'd been reading popular science, and reading about the arrow of time, and I'd been interested in that, and it's not a totally fanciful notion to turn back, to reverse the arrow of time, because certain theories now exploded about the fate of the universe include this idea of the big crunch when everything has been flung out by the big bang, but then the explosive force of that thrust weakens, and then gravity starts to pull everything back in (Amis in Reynolds 2003, 19).

L'inversion temporelle comme technique narrative a un sens profondément apocalyptique chez Martin Amis. En effet, Amis se considère comme un héritier d'un monde post-deuxième guerre mondiale ; un monde radicalement différent de celui de l'avant-guerre. Il est de ces romanciers anglais qui essaient constamment de mettre en exergue les origines de l'autodestruction des temps modernes, à travers les goulags russes, l'holocauste et l'explosion de la première bombe atomique pour convaincre le lecteur de croire en l'état d'urgence dans lequel le monde d'aujourd'hui est plongé. Ce retour en arrière, vers un passé historique, vers ce qu'il considère comme étant "the central event of the twentieth century" (Bellante 1992, 16) a été expérimenté à la fois dans *Time's Arrow*, dans *London Fields* et dans *Einstein's Monsters*.

Dans le premier ouvrage, l'auteur lui-même explique, dans la préface, s'être inspiré d'un passage du récit de Kurt Vonnegut *Slaughterhouse Five* (1969) où Billy Pilgrim, l'un des protagonistes, regarde un film, en marche arrière, sur le bombardement de Dresden. Dans *London Fields,* l'on nous annonce qu'un meurtre aura lieu et que la personne assassinée est connue. Dans les deux cas, le principe est de raconter la fin, ou du moins, une partie de la fin au début du récit. Enfin, dans *Einstein's Monsters*, l'inversion temporelle est expérimentée dans les deux nouvelles tirées du même ouvrage "Bujak and the Strong Force or God's Dice"[53] et "The Time Disease". Dans cette dernière, le narrateur montre un monde souffrant des conséquences d'une explosion nucléaire. La pire d'entre elles est le renversement du traitement que l'homme réserve au temps. Le narrateur est un producteur à la télévision dont l'ex-femme a, comme le suggère le titre du récit,

[53] Nous aurions pu inverser l'ordre des exemples car ce récit est la première tentative d'inversion temporelle chez Amis.

la « maladie du temps » dont les symptômes sont l'inversion du processus de vieillesse et la restauration d'une vitalité, qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, sont deux choses non désirées par tous dans le monde fictif décrit dans le récit[54]. Par conséquent, la santé dans « Time Disease » équivaut à la vieillesse et à la maladie. C'est la raison pour laquelle la femme du narrateur finit par mourir suite à un retour complet de sa jeunesse. Quant au narrateur, il guérit de la maladie du temps mais retourne dans un mauvais état de santé, la condition physique la mieux partagée par tous les autres habitants de la planète dans ce récit. Faire tourner le film en marche arrière en inversant les rôles et les références symboliques de la société, à l'instar du sens que donne Amis à la santé dans *Time Disease*, est une technique narrative très revisitée chez Martin Amis. C'est d'ailleurs à travers l'exercice de l'inversion de la « flèche du temps » que Martin Amis fait la relecture du nazisme dans ses écrits. En effet, Amis renverse l'ordre des événements dans *Time's Arrow* et replace les victimes des ghettos et camps de concentration à Auschwitz où elles se mêlent aux populations et où, faut-il ajouter, elles ont le droit d'avoir, de nouveau, des animaux domestiques et se voient restituer leurs radios ; droits qui leur avaient été ôtés, d'après le narrateur, par les lois de Nuremberg. Ainsi, par un ironique retour sur le nazisme qui se veut évidemment rigoureux, Amis entend persuader le lecteur qu'il s'agit là d'un geste philanthropique et non provocateur comme on lui en a fait souvent le reproche[55]. De même, comme il le dit lui-même dans une interview: "Almost any deed, any action, has its morality reversed, if you turn the arrow around"

---

[54] Ce récit imaginaire retentit comme une forme de vengeance de Martin Amis sur Los Angeles avec l'expression *live-for-ever culture*: "I thought it would be funny if there was a disease around that encouraged you to live a very unhealthy life" (Amis *in* Profumo 1987, 41).

[55] A ce propos, dans une interview avec Jonathan Noakes (Amis in *Reynolds* 2003, *op.cit*), Martin Amis répond indirectement à Cynthia Ozick et Georges Steiner (deux critiques littéraires qui l'ont accusé de souiller la mémoire des victimes du nazisme avec son grain d'humour sur un ton singulièrement virulent) en ces mots: "I mean I still think I have something to say [...] And what I'm saying is that the Holocaust would have been exactly what the Nazis said it was. -i.e, a biomedical initiative for the cleansing of Germany – if, and only if, the arrow of time ran the other way. That's how fundamental the error was [...] Nazism was a biomedical vision to excise the cancer of Jewry. To turn it into something that *creates* Jewry is a respectable Irony. People who say that you can't use sophisticated means to speak about the Holocaust... You know, you can only go near the subject in a sepulchral hush. With the Holocaust, it's a respectable position. Cynthia Ozick has my respect, as well as George Steiner for saying that actually you can't write about it. But those who automatically think that sophisticated and witty or ironic means for writing about something serious... that that's something impermissible, [that] is just a humourlessness in another guise. You cannot take away your sense of humour. To excise that reduces you [...] And those who have no humour have no common sense either, and shouldn't be trusted with anything" (20).

(Amis in De Curtis 1991, 147). Or, les événements historiques catastrophiques, à l'instar de l'holocauste ou de l'esclavage aux Etats Unis, sont souvent décrits d'une manière très apocalyptique (Berger 1999, XII). Ceci est dû au traumatisme que ces événements ont engendré dans la mémoire collective d'une part, et d'autre part, derrière l'événement lui-même, se trouve une solution de rupture définitive avec le passé. De ce point de vue, si Martin Amis revient en arrière dans le passé, il pose une question, la même que l'on se pose dans cette thèse : que se passe-t-il après la fin ? Ou encore : comment imaginer une suite après la fin dès lors que l'on considère cette fin comme définitive ?

Pour y répondre, nous disons que le projet de rétrospection qu'Amis fait de l'holocauste est une manière d'inviter le lecteur à revoir les choses parce ce qu'elles se sont effectivement produites. Le point sensible de ce projet de rétrospection, c'est-à-dire la résurrection des juifs dans les camps de concentration, au-delà de la lecture moralisante que certains en ont fait, est selon nous la preuve que "the most dystopic visions of science-fiction can do no more than replicate the actual historical catastrophes of the Twentieth Century" (*Ibid*, XIII).

En effet, une vision dystopique de l'histoire telle qu'elle est présentée dans *Time's Arrow* ne se contente pas d'une simple représentation temporelle mais propose une version répétitive de l'histoire. La catastrophe se répète, la fin se répète, elle n'est pas définitive. La fiction offre la possibilité d'être libre. Comme Amis le dit lui-même, lorsque l'on écrit un roman, il est toujours possible de retourner la flèche du temps :

> when you're writing a novel, absolutely anything in it can happen. You have no restrictions of budget[56]. You can bring about a holocaust, you can turn back the arrow of time, you can have godlike powers which you never have over your own life (Amis in *Reynolds* op. cit., 23).

Aussi la question n'est pas de savoir jusqu'où s'arrête cette liberté ou dans quelle mesure elle pourrait altérer l'histoire mais plutôt en quoi s'engage un auteur tel qu'Amis en écrivant sur la Shoah ?

[56] Sans doute compare-t-il la fiction au cinéma ou à une représentation théâtrale.

En effet, nous dit Anne Fortin-Tournes, aussi discutable qu'il soit sur le plan moral, le choix de réécrire la « Shoah à l'envers » dans une fiction fonctionne, de manière allégorique, pour faire désigner au texte autre chose que lui-même (Fortin-Tournes 2003, 38). Cette allégorie (la Shoah) est celle de l'apocalypse ou plutôt de la Nouvelle Apocalypse ou de la Crise que propose Martin Amis[57]. Cette nouvelle apocalypse serait donc une forme d'apocalypse séculière qui s'opposerait au discours religieux sur l'apocalypse. A l'ère du doute généralisé et de la remise en cause du discours religieux, le discours apocalyptique à visée critique dans *London Fields* se déploie comme suit :

> Even the Old Testament expected the Apocalypse 'shortly'. In times of mass disorientation and anxiety…But I am trying to ignore the world situation. I am hoping it will go away. Not the World. The situation. I want time to get on with this little piece of harmless escapism. I want time to go to London Fields. Sometimes I wonder whether I can keep the world situation out of the novel: the crisis, now sometimes called the Crisis (they can't be *serious*). Maybe it's like the weather. Maybe you can't keep it out. Will it reach the conclusion it appears to crave- will the Crisis reach the Conclusion? It is just the nature of the beast? We'll see. I certainly hope not (*LF*, 64).

Cette citation nous montre combien la vision dystopique du monde dans *London Fields* laisse suffisamment de place à l'interprétation jusqu'à la rhétorique apocalyptique, notamment grâce à l'usage des figures de discours. C'est là précisément l'approche que propose Anne Fortin-Tournes lorsqu'elle commente le temps de la Crise illustré dans la citation ci-dessus comme une allégorie de l'apocalypse. L'allégorie apocalyptique chez Amis se caractérise par la diversité des sens et par l'ambiguïté que cela implique (Fortin-Tournes *op.cit*, 39). Une telle hypothèse explique par exemple l'usage de lettres en majuscules pour la Crise et la Conclusion. En effet, la mise en majuscules de ces deux mots les érige en concepts ou même en références qui ne se contentent pas d'être simplement les symboles d'une Nouvelle Apocalypse mais assument le même poids social que l'apocalypse que l'Ancien Testament porte en son sein,

[57] La Nouvelle apocalypse indique que la lecture littérale que fait Amis de la Shoah n'est pas suffisante, et peut s'enrichir d'une ou plusieurs lecture(s) seconde(s), d'ordre symbolique. L'allégorie est de nature critique puisqu'elle remet en question la croyance en un langage naïf univoque, en faisant sens aussi bien au niveau littéral qu'au niveau symbolique (*Ibid*, 38).

puisqu'elle annonce également une époque de désorientation de masse et d'angoisse[58].

Le discours contemporain de la crise chez Amis constitue une part non négligeable du discours postmoderne et, devons-nous ajouter, dans son versant apocalyptique, si bien que chaque personnage semble assumer un rôle. Nicola Six, par exemple, dans le seul but de l'épuiser, demande à Guy Clinch de lancer des recherches pour retrouver une amie imaginaire répondant au nom *d'Enola Gay* et de son fils Little Boy. En réalité, le premier nom est celui de l'avion qui a largué la bombe atomique sur Hiroshima en 1945 et le deuxième est le nom de la bombe elle-même. La gymnastique de la devinette à laquelle nous convie le narrateur est la preuve de la présence d'éléments historiques dans le récit même si leur représentation, à l'instar de l'amie et du fils imaginaires, sont rocambolesques. On se souvient aussi de Marmaduke qui n'est pas simplement un enfant terrible, physiquement laid et qui passe son temps à agacer ses parents ; il est l'allégorie même de ladite crise. Le commentaire qui suit reprend bien les traits essentiels de cette allégorie: "He heralds the death of the myth of childhood innocence in a novel whose pitch-black comedy feeds on the death of all cherished beliefs" (*LF*, 121).

Restons sur l'exemple de Marmaduke pour aborder la question de l'innocence qui vient renforcer cette idée d'allégorie du temps de la crise dans *London Fields*. Bien évidemment, Amis évoque le thème de l'innocence dans *London Fields* à travers le personnage Marmaduke. Comme nous le verrons dans la deuxième partie, il s'agit de considérer ici le sens qu'Amis donne à l'innocence ou plutôt à son absence. En effet, dans le mode de représentation des valeurs dans la littérature amisienne, l'innocence s'oppose à l'expérience laquelle équivaut à la vision de l'auteur sur la condition humaine c'est-à-dire une vision pessimiste telle qu'elle est discutée dans le postmodernisme :

> Innocence is a kind of *Tabula Rasa* on which is piled, stacked, over the years, experience, in the Blakeian sense of being more and more aware of your fallen

[58] Fortin-Tournes nous explique aussi que « c'est par l'amorce symbolique que le texte conduit le lecteur à décoder sa duplicité en cherchant un sens second derrière le sens littéral, sens qui renvoie au système de l'allégorie. Mais en plus de sa portée habituelle métalinguistique, l'allégorie chez Amis devient métadiscursive » (*op.cit*, 39). En effet, elle produit un commentaire sur le discours de la crise, la crise que l'on appelle « Crise » un discours qu'elle désigne comme ambiant, et vis-à-vis duquel elle est critique, ainsi que le montre la forme d'emphase de la mise en italique « ce n'est pas *sérieux* ».

> state…man's fallen state, which is nonsense theologically, and so on, but is a good enough image for our condition (Amis in *Reynolds op.cit*, p 25).

Cette vision, d'une part, fait écho à l'idée de l'engagement de Martin Amis, de sa position d'auteur de la post-deuxième guerre mondiale et du post-largage de la bombe atomique, de dénoncer la nature autodestructrice de l'homme d'un nouveau siècle et d'autre part, constitue une nouvelle piste d'analyse sur la rhétorique de l'apocalypse que l'on tente de mettre à jour dans ce chapitre. Elle fait également résonance à l'apocalypse séculière à travers la représentation non théologique de la chute de l'homme à laquelle Amis fait allusion dans cette citation.

Chez Will Self, en revanche, l'apocalypse est moins collective. Elle revêt une dimension très personnelle et psychologique dont le sens ici tient aux rapports qu'entretient l'individu de la société contemporaine avec le capitalisme ou plutôt avec ses effets pervers, notamment sa dépendance à la consommation excessive et insatiable à l'image de l'alcool ou de la drogue. Cette apocalypse individuelle, également présente chez Amis, est liée au fait littéraire dont l'avenir pessimiste[59] semble être rattaché à celui de l'espèce humaine :

> The history of astronomy is the history of increasing humiliation. First the geocentric universe, then the heliocentric universe. Then the eccentric universe-the one we're living in. The deteriorating literary world becomes a synecdoche for a dying universe. Writing is "like dying". In literature, as in life everything would go on getting less and less innocent (Amis 1995, 93).

L'annonce qu'Amis fait ici du déclin de la littérature ne serait-elle pas un moyen de faire table rase du discours littéraire traditionnel, lequel requiert des valeurs esthétiques particulières et herméneutiques telles que les codes, les assertions, les typologies et les généralisations ? La réponse à cette question ne saurait être donnée que par l'auteur lui-même. Toutefois, il est vrai que chez Amis, tout renvoi à une instance discursive pouvant fonctionner comme une règle ou méthode est invalidée (Fortin-Tournes *op.cit,* 47).

De plus, pour en revenir à la précédente citation, encore une fois, l'altération de l'innocence menace la survie de l'homme et de ses repères sociaux.

---

[59] En effet, l'avenir menacé des productions littéraires est désormais bien circonscrit dans le lot des thématiques que traitent certains auteurs contemporains tels que Martin Amis.

De même en ces temps de crise, le même sort que celui des croyances, de la littérature et de l'innocence est réservé à l'amour. Face à l'extinction de l'amour, les personnages dans *London Fields* n'ont d'autre alternative que de choisir entre la haine ou la mort :

> As for the death of love…Was it really coming? Was it already here? […] The diagnosis was in on love. The diagnosis was coming in; and love was as weak as a kitten, and pitifully confused, and not really strong enough to be brave or even understood. Dying, the human being can formulate a strategy for death, gentle and or defiant; but then death moves in completely and decides to run the show, at some point, near the end. Near the death. And now the twentieth century had come along and after several try-outs and test drives it put together an astonishing new offer: death for everybody, by hemlock or hardware. If you imagined *love* as a force, not established and not immutable, patched together by all best intentions, kindness, forgiveness - what does love do about death for everybody? It throws up its hands, and gets weaker, and sickens. It is crowded out by its opposite. Love has at least two opposites. One is hate. One is death (*LF*, 297).

D'un point de vue général, le discours de la Crise chez Amis, fondamentalement lié à l'apocalypse, est un mode de discours rhétorique dont l'objectif est de sonner le glas de toutes les choses qui ont de la valeur aux yeux de l'humanité. C'est la fin des grands récits dont la morale et la religion, la fin de l'histoire, la fin de la littérature et également la fin de l'homme social[60] ajouterions-nous. La Crise offre ainsi le contexte permettant à l'apocalypse de fonctionner comme une réponse rhétorique dans la mesure où le genre apocalyptique est un moyen de toucher l'audience la plus large possible, notamment à travers l'observation des phénomènes de déperdition chez les personnages, d'où l'importance de relever des éléments de culture populaire dans le discours apocalyptique chez Amis. A ce propos, force est de constater que l'argument de l'apocalypse[61] fonctionnant comme une réponse aux maux de

[60] Nous ne voulons pas dire que ce qualificatif est nouveau. Nous croyons bien au contraire que c'est l'un des aspects sur lesquels le narrateur de *London Fields* insiste lorsqu'il fait allusion au manque d'empathie, d'honnêteté, de scrupule, bref de valeurs sociales traditionnelles. C'est en cela que nous pensons que l'expression « l'homme social », dans sa banalité la plus accrue, mérite d'être soulignée.

[61] Il nous est encore très difficile de traduire « apocalyptism » par autre chose qu'« apocalypse ». A moins de proposer un néologisme en français, nous ne voudrions pas alléger le sens qu'on lui donne dans cette thèse c'est-à-dire l'apocalypse en tant que mode de pensée ou discours. Les termes « apocalyptism » ou encore « apocalyptic » sont couramment utilisés par les chercheurs qui travaillent sur l'apocalypse en anglais.

l'existence humaine peut être crédible à plusieurs égards comme Ditommazo nous le fait bien comprendre :

> Apocalyptism is a worldview, a fundamental cognitive orientation that makes axiomatic claims about time, space, and human existence. Essentially, apocalyptism is the worldview of apocalyptic literature as a class, as well as apocalyptic art, apocalyptic films and novels, apocalyptic rhetoric and discourse, and of apocalyptic social movements of every size and stripe. It is what defines the adjective apocalyptic in all these expressions. It is the message not the medium (Ditommazo *op.cit*, 15)[62].

Si la question du contexte de la Crise est essentiellement marquée par l'impact du temps sur l'Histoire et l'expérience humaine chez Martin Amis, elle a une dimension résolument psychique chez Will Self comme nous avons pu le constater dans *My Idea of Fun* dont le désordre psychologique a déjà fait l'objet d'un commentaire.

Cependant, dans *How the Dead Live*, le détachement schizophrénique de Lily Bloom de la réalité est une illustration parfaite de ce désordre psychologique que l'on essaiera de transposer dans une sorte d'apocalypse individuelle dans la quatrième partie.

Conclusion du chapitre 2

La notion d'apocalypse ainsi que les caractéristiques particulières qui lui sont associées sont si complexes que devient nécessaire l'usage de la rhétorique pour argumenter en faveur d'une apocalypse qui ne se contente pas de reprendre les paradigmes d'une apocalypse messianique. A la lumière des développements sur la rhétorique appliquée à l'apocalypse par Kennett Burke qui défend une forme

[62] Ainsi, un théoricien comme Ditommazo explique que le détour que fait l'Apocalypse à travers l'Art, dans toutes ses formes d'expression, est un argument avancé pour dire que rien n'est apocalyptique de nature. En effet, les événements, les images et les motifs acquièrent un sens apocalyptique seulement après avoir été filtrés et étudiés à travers de multiples points de vue. Une telle hypothèse explique que, par exemple, si un événement comme l'attaque terroriste du 11 septembre 2001 aux Etats Unis est un fait historique, il ne nous affecte pas nécessairement de la même manière. Pour la plupart des gens, nous dit Ditommazo, il s'agit d'une catastrophe historique sans précédent et selon une minorité, le *11 septembre* est le signe avant-coureur d'une eschatologie imminente (voir la citation de Ditommazo portant la référence de la pagination 475-76 à la page 69 plus haut).

de millénium optimiste où l'individu devra triompher du chaos afin de construire un nouveau monde, nous allons tenter de nous situer dans une perspective moins eschatologique de l'apocalypse dans les chapitres à venir. Pour autant, nous pensons que c'est également au cœur du désespoir que l'espoir peut naître. Par exemple, la chose atomique chez Martin Amis est une source d'énergie créatrice. Mais l'intérêt pour la pensée de Burke dans notre argumentaire est moins un modèle théorique qu'une argumentation philosophique. Cette pensée nous inspire en ce qu'elle permet de bousculer nos habitudes mentales que l'évocation de l'apocalypse suggère d'ordinaire. Parallèlement, comme nous avons pu le voir, si Burke entend bousculer les habitudes mentales, Ditommazo compte les bouleverser car selon lui, l'apocalyptique est potentiellement partout dès lors que le terrain y est favorable et même dans la culture populaire qui est présente en filigrane dans les œuvres des deux auteurs qui nous interessent.

Chapitre 3

La logique et la construction du discours apocalyptique chez Martin Amis et Will Self

La réévaluation de certains paradigmes apocalyptiques tels que les notions d'Enfer et de vie après la mort, précisément chez Will Self, et la menace permanente de la bombe atomique chez Martin Amis affectent les relations humaines à plusieurs égards. Par exemple, la réflexion sur les problématiques apocalyptiques pourrait être moins préoccupée par les prévisions sur le futur que par les distorsions psychologiques et mentales qu'elle occasionne. Dans ce chapitre, nous interrogeons l'apocalypse séculière évoquée dans le chapitre précédent d'une manière plus illustrée pour offrir aux textes de notre corpus un cadre d'analyse mais également et surtout pour comprendre comment les caractéristiques de la littérature apocalyptique doivent être singularisées et décortiquées, afin de nourrir l'argumentaire vers une forme d'esthétique de l'apocalypse dans les textes de notre corpus. A cet effet, nous traitons d'abord, dans une première section, la manière dont la notion d'apocalypse pourrait être ramenée aux réalités obscures de l'histoire contemporaine comme le nazisme et la société de consommation dont Mc Donald's est l'avatar dans une maquette de l'enfer chez Will Self. Puis nous abordons, dans une seconde section, l'anxiété liée au nucléaire chez Martin Amis qui ne finit pas de craindre une apocalypse nucléaire.

1. Corps néantisés, maquette de l'enfer : pour une proximité avec l'apocalypse chez Will Self

Le discours apocalyptique dans *How the Dead Live* repose sur une perception de la fin fondée sur l'expérience humaine. Plus troublante que la discontinuité entre la vie, la mort et l'après-mort présentes dans le récit, l'expérience futuriste que

propose le narrateur s'appuie sur un corps anéanti et néantisé. Le récit commence là où il n'y a aucune raison d'espérer un recommencement ou une deuxième chance pour un second souffle, ou encore un renouveau des valeurs sociales, et il se poursuit sur une ré-imagination de ce à quoi la vie après la mort pourrait ressembler. Le sujet "life after death", bien qu'étant d'ordre métaphysique, est une préoccupation qui résonne entre la fiction et la réalité chez Will Self. "Life after death" offre à l'auteur le moyen de discuter la *Révélation*, un texte biblique, et de construire ainsi un discours apocalyptique dans une logique temporelle inspirée du mythe de l'eschatologie biblique. Dans un essai portant le titre *Révélation*[63], dont Self signe la préface, celui-ci nous livre sa position par rapport au texte biblique sur l'Apocalypse :

> I read The Book of Revelation once. I never wanted to read it again. I found it a sick text. Perhaps it's the occlusion of judgmental types and the congruent occlusion of psyches, but there's something not *quite right* about Revelation. I feel it as an insemination of older, more primal verities into an as yet flesh dough of syncretism- the Neoplatonists still kneading at the stuff of the Messiah. The riot of violent, imagistic occurrences, the cabalistic emphasis on numbers, the visceral repulsion expressed towards the bodily, the sensual and the sexual. It deranges in and of itself, and sets the parameters, marshals the props, for all the excessive playlets to come (Self 1998, Xii).

Le jugement moral est un élément crucial du mythe originel à la source du texte biblique de l'Apocalypse. Ce texte analyse et critique le comportement de l'individu et de l'univers. Ce que nous cherchons à mettre en évidence à travers cet extrait est que le mythe de l'apocalypse intéresse l'auteur à plus d'un titre pour plusieurs raisons. De prime abord, Will Self fait partie de ces auteurs dont la critique sociale s'étend jusqu'au mythe de l'Apocalypse même s'ils rejettent l'absolutisme de ce mythe ou encore remettent en cause ses codes de moralité. Mais au-delà cette remarque, somme toute importante, il compare "the riot of violent, imagistic occurrences" contenus dans le Livre de la Révélation à "a portentous horror film" (*Ibid*). La métaphore filmique que Self fait de

[63] Il s'agit d'une interprétation de l'apocalypse biblique, *Revelation*, dont les premières éditions datent de 1611. On ne remarque aucun auteur spécifique dans cette édition préfacée par Will Self sauf la mention « Authorised King James Version ». Il s'agit en effet d'une équipe de traducteurs dont la tâche s'est étendue sur plusieurs années (Self Will, "Introduction", *Revelation*. King James (Auteur), Canogate : Edinburgh, 1998).

l'apocalypse met évidemment l'accent sur les dimensions spectaculaires de l'apocalypse comme un événement à visualiser, perceptible grâce au parcours de l'individu : « de la vie à la mort » et « de la mort à encore plus mort » à l'instar des deux chapitres dans *How the Dead Live* « Dead » et « Deader ». La dimension ludique et ironique de ces énoncés existe bien sûr, mais la dimension sérieuse est inspirée d'un fait réel[64] lequel alimente d'ailleurs les arguments de Will Self dans la préface de *Revelation* (*Ibid*). Will Self aborde le sujet « life after death » en ces termes:

> Funny how dead get deader. Ben was dead from the moment he died, but five years after his dead he was deader, and now he's deader still. I know this because of the anachronistic quality of my wisdom of him: if I were to be resurrected now, he would look out of place next to my full colour VDU screen, with its weary emphasis that what you see is what you get (*op.cit,* Xiii).

Il est dorénavant clair que l'archétype biblique de l'apocalypse continue d'influencer l'imagination créative de Will Self dans le sens où une scène aussi banale qu'être assis devant un poste de télévision et passer d'une chaine à l'autre à l'aide d'une télécommande est envisagée comme une forme de résurrection alternative à la place des feux de l'enfer ou des jardins d'Eden. L'espace médiatique se lit ici comme une allégorie de l'apocalypse. Les écrans ont bien leur place dans cette nouvelle configuration. Nous disions plus haut, avec d'autres mots, que l'apocalypse est à la fois un discours et un système de pensée très complexe. Autant la perte du sens de l'Ordre n'est pas perçue par tous de la même manière, comme nous l'avons vu chez Brummet, autant l'apocalypse est une idée profondément ancrée dans la conscience collective avec des perspectives très différentes. Il apparaît donc que, du point de vue de Will Self, l'apocalyse a déjà eu lieu, nous vivons alors dans une ère post-apocalyptique. C'est ce qu'il semble dire dans la citation ci-après :

> Our sense of apocalypse is steeped in the language of *Revelation*. In this century the star called worm wood has fallen, and the sea has "become as black as sack cloth of hair, and the moon has become as blood. We have heard the silence-about the space of half an hour-that accompanied the opening of the seventh seal, yet still we are here (1991 *op.cit,* XIX).

[64] La mort prématurée d'un des meilleurs amis de Will Self nommé Benjamin Gregor Trainin (1957-1985) dans la préface de *Revelation* (*op.cit*).

Notons au passage que l'espace est le décor grandiose dans lequel s'expriment les signes en couleurs et en sons de l'Apocalypse. Le thème de la révélation est certainement un de ceux qui ont enrichi le discours apocalyptique chez Will Self. Cependant, il lui a fallu lui donner un effet moins astrologique que la lune et les étoiles. En effet, l'eschatologie n'est pas simplement un récit métaphysique d'une réalité loitaine, elle est aussi l'histoire de la tragédie humaine à travers la mort. C'est ce que nous dit John Collins en ces termes: "Eschatology is not only concerned with the end of the world or history in the manner of the historical apocalypses, but also with the fate of the dead" (Collins 2014, 5).

De toute évidence, la mort qui domine le discours eschatologique chez Self s'inspire de détails surnaturels, les lithopédions et les graisses personnalisées en sont les preuves les plus palpables, nous y reviendrons respectivement dans la parties deux (lithopédions) et quatre (les graisses) de la thèse. Toutefois, si la croyance en la résurrection après la mort individuelle est la particularité de l'eschatologie religieuse, elle n'est pas tout à fait perçue de la même manière chez Self : " I have no trust with the personal immortality – it is the dress of the opium of the people. I have no time for the conception of humans as born in sins, screaming for redemption (Self 1998, XIV)". Cette affirmation confirme tout simplement l'intérêt de Will Self pour la question de la vie après la mort qui le conduit d'ailleurs à se pencher de plus près sur la notion de "Hell". Ainsi, nous allons voir dans les prochaines lignes comment le monde des ténèbres religieuses, connu sous le nom de l'enfer, s'articule chez Will Self et comment la description que nous allons en faire intègre la thématique générale de l'apocalypse en vigueur dans cette thèse. Notre objectif consiste à faire ressurgir de cette description de "Hell", l'importance de l'apocalypse historique dans l'imaginaire fictif de l'auteur de *How the Dead Live*. Pour cela, nous aurons principalement recours à son texte "The Sixth Reich"[65].

[65] "The Sixth Reich"est le titre du texte contenu dans l'œuvre photographique de Dinos et Jake Chapman *The End of Fun* (Self, Chapman, 2013) laquelle représente une collection de maquettes photographiées dont le contenu est un univers eschatologique où des mutants nazis sont torturés par des nazis. Les photos sont réalisées par Hugo Glendinning (Will Self, Dinos Chapman, Jake Chapman, *The Sixth Reich. The End of Fun*, London: White Cube and Full Design & Publishing, 2013).

Les hypothèses de Self dans "The Sixth Reich" présenteraient ainsi l'intérêt de mêler des paraboles religieuses, des fragments d'événements historiques à des structures psychiques et sociales rendues complexes à travers des maquettes d'individus miniaturisés représentés dans un décor eschatologique d'une violence inouïe. Ainsi nous allons expliquer et interpréter un récit absolument différent de *How the Dead Live* du point de vue de l'espace, du temps et du genre en lien avec le projet de cette thèse qui est de restituer les reliques de la fin dans la narration des textes de notre corpus d'analyse. Pour ce faire, nous verrons comment, à travers la technique de la réversibilité du temps et des événements historiques tels que l'Holocauste observée chez Martin Amis, Will Self aborde d'une manière concrète la thématique de la vie après la mort, nous conduisant à repenser dans des termes radicalement neufs ce qui peut être post-apocalyptique dans l'articulation entre texte, image et représentation. Ainsi, nous dit Will Self, un objet génère plus d'intérêt lorsqu'il renaît de ses cendres "an object that was not so much vivified as ignored in its first material incarnation, once it burned, it seemed to generate more interest than when it was a solid object" (Self, 2013 7).

Sur le plan idéologique, le contraste entre la mort et la réincarnation a pour effet de suggérer une représentation de l'enfer sous un angle plutôt séculier et artistique et certainement pas religieux. Sur le plan purement artistique, "Hell" est, comme Self le dit lui-même, "a gelateria mound of miniature corpses, hundreds of them melting into a inhuman sludge" (*Ibid*, 8). De même, la reconfiguration d'un matériau préexistant tel que la pâte à modeler partant de l'usage symbolique et familier et dédiée à amuser les enfants en une imagerie de torture et d'atrocité répulsive, est fort perceptible et dérangeante dans l'œuvre des Chapman. Chaque forme immonde modelée interroge, transforme, suspend, interrompt et fige le temps. Cette forme de pouvoir exercée sur le temps participe au projet des frères Chapman : "art-about-the mutability of art" (*Ibid*). En d'autres mots, il n'est pas question de faire advenir, dans leur œuvre, un modèle du progrès ou la version idéaliste, belle et vertueuse de l'art. Leur idée de l'art revêt un sens particulièrement eschatologique, rejoignant ainsi la rhétorique apocalyptique de Barry Brummet dans laquelle, rappelons-le, les formes et les arguments de l'apocalypse ont pour rôle de faire prendre conscience à l'humanité

de sa propre réalité, de la surprendre mais surtout de la faire réagir même s'il faut, pour ce faire, heurter les sensibilités. Un approfondissement d'une telle remarque, quelque peu classique au passage, nous fait penser que, dans ce projet de réminiscence de l'holocauste chez Will Self et chez les frères Chapman, le corps humain est placé au centre de cet univers eschatologique.

En effet, au-delà de son engagement politique et moral, l'œuvre de Dinos et Jake Chapman expose le corps humain manipulé, recyclé, mutilé et torturé sous un jour nouveau, grâce à la pâte à modeler, alliant ainsi l'horreur et le fantastique. Dans ce sens, *The End of Fun* rappelle les corps de graisse de Lily Bloom qui s'expriment dans le monde des morts de *How the Dead Live*. Plus important encore est la continuité dans l'action, encore un autre pont reliant les deux œuvres. D'un côté, nous observons des nazis perpétrer, sans répit, des crimes atroces sur des mutants, lesquels sont les reliques de leur vie antérieure dans les camps de concentration, traînant avec eux les mêmes outils, armes et costumes. De l'autre, nous remarquons que tous les préjugés moraux que Lily Bloom avait sur les juifs de son vivant sont renforcés et même partagés par tous les autres habitants du monde nécrologique dans lequel ils évoluent. Ils y retrouvent également les mêmes objets qu'ils utilisaient dans leur vie antérieure pour alimenter les paraboles.

S'il est vrai que cet effet de continuité entre deux mondes que la mort et le temps séparent est le pont qui lie vraisemblablement *How the Dead Live* à *The End of Fun*, il n'est pas moins vrai qu'il sera difficile de prouver la rupture avec l'eschatologie religieuse que Self, Dinos et Jake Chapman préconisent dans leur texte. La conséquence directe d'une telle hypothèse est d'étendre la compréhension que nous nous faisons de l'enfer telle qu'on l'entend dans nos lectures littéraires. Voici l'exemple qu'en donne James Joyce dans son ouvrage *A Portrait of the Artist as a Young Man* :

> In Hell all laws are overturned: there is no thought of family or country, of ties, of relationships. The dawned howl and scream at one another, their torture and rage intensified by the presence of beings tortured and raging like themselves. All sense of humanity is forgotten (Joyce, 1916, 122).

L'œuvre des frères Chapman et de Will Self présenterait donc l'intérêt de n'être point exclusivement dédiée à exhiber l'enfer qu'est l'atrocité humaine[66] mais également de conjuguer, dans un même ensemble, des fragments de l'histoire, le consumérisme contemporain[67], mais surtout la mort de l'affect. Cette dernière est sans doute l'un des points communs les plus saillants entre *The End of Fun* et *How the Dead Live*. Nous reviendrons sur le concept de la fin de l'affect dans la deuxième partie. De même, la perspective du lecteur semble être un autre point de rapprochement entre les deux œuvres. En effet, "It's a device to make sure that you don't think they are real" (Self 2013, 12). Le narrateur fait de même dans *How the Dead Live*, où finalement tout doit indiquer en apparence que les personnages sont décalés de la réalité, rendant ainsi toute forme d'identification avec le lecteur quasiment impossible. D'ailleurs, nous évoquions au début de ce chapitre le maintien du lecteur à une trop grande distance des personnages. Cependant, la morale, la nature de l'engagement politique ou la représentation d'êtres maléfiques de l'Enfer, demeurent les quelques contradictions de *The End of Fun* avec *How the Dead Live* où il n'est pas question de morale mais surtout d'offense et où les personnages sont des juifs antisémites.

Toutefois, nous conclurons en indiquant que l'œuvre des Chapman nous intéresse également parce qu'elle est une version alternative au texte, difficilement imitable, de la représentation post-eschatologique d'un enfer recyclé dépourvu de raison humaine, et au-delà, où toutes formes de fantaisies immondes se côtoient. Interpellé par la complexité de l'œuvre des frères Chapman, Will Self insiste cependant sur la notion d'"abominable fancy' qui fut, à une époque, une question centrale de l'eschatologie chrétienne et selon laquelle "the saved gleefully contemplate the sufferings of the damned" (Self 2013, 13). Aux yeux de l'auteur de *How the Dead Live*, ceux qui visualisent ces maquettes représentant l'enfer doivent consciencieusement interroger leur "abominable fancy", laquelle dépend en retour du statut toujours coupable et toujours

[66] Suivant l'expression et titre de l'ouvrage de J.G Ballard: *The Atrocity Exhibition* (2001), lequel porte sur des thématiques telles que la violence sexuelle et physique, la médiatisation de la réalité telle qu'est est assurée par les industries de télécommunication, l'instrumentalisation scientifique, le culte de la personnalité, la paranoïa politique, les troubles dépressifs, la menace d'une guerre nucléaire et la perte de l'affect (Voir l'ouvrage d'Andrzej Gasiorek, *Contemporary British Novelists: J.G. Ballard*. Manchester : Manchester University Press, 2005).

[67] Voir plus bas l'illustration sur la personnification de la marque américaine de hamburgers Mc Donald's.

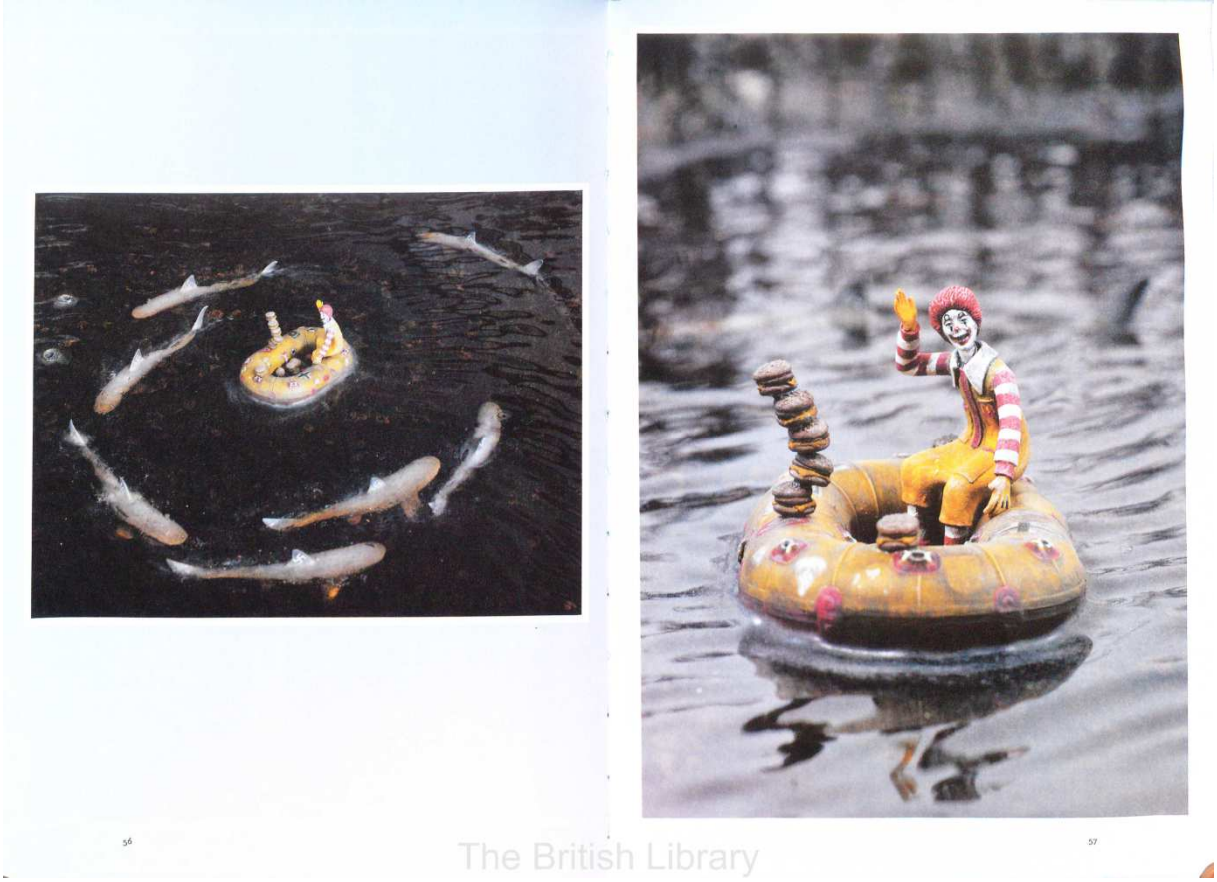
représentatif du mal des nazis[68]. La prééminence du nazisme sur l'atrocité humaine, nous dit Will Self, pourrait être comprise comme un moyen de subversion et, au fond, cette série de maquettes est :

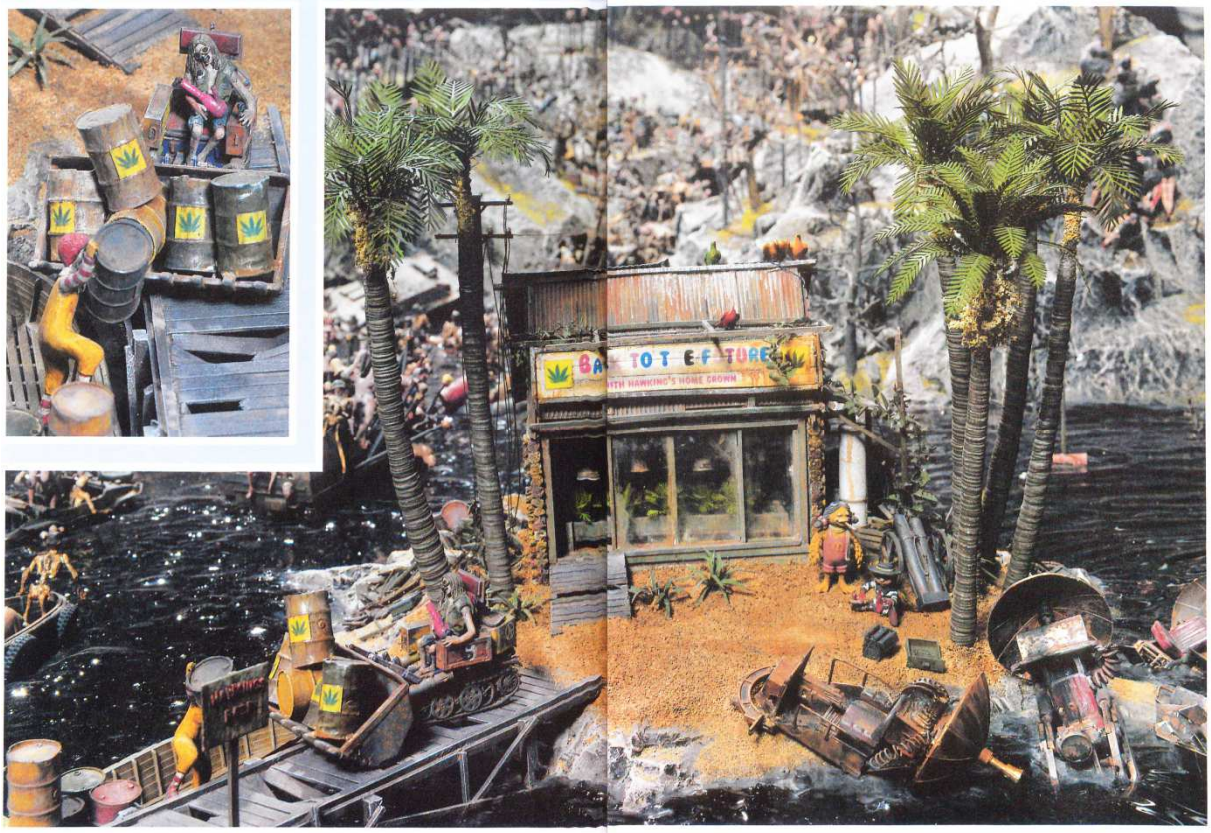
> an assault not just on the monism of art and life, but the monism of Judaeo-Christianity and its successor creed: Humanism. The panoply of Nazi-on-Nazi crimes, rendered so as to be static and-barring the occasional warehouse fire – eternal, places this burden on its viewers: either indulge unconstrained in your abominable fancy, or else interrogate it: if the Nazis are the damned and we are the saved, on what basis have we been so blessed? Humanism sets itself up as a supremely rational belief system, and in doing so it makes of the irrational its own *Untermenschen* –And what can be more irrational than to perpetrate Holocaust? (Self *op.cit,* 19).

Tout en pointant ici les limites de la réponse artistique des Frères Chapman, Self nous donne à penser, une fois de plus, que non seulement l'immoralité de l'humanité est en cause dans cette série d'images mais également l'humanité elle-même. De plus, force est de constater qu'aucune alternative critique à l'eschatologie chrétienne, laquelle est interrogée par Self dans son commentaire, n'est proposée. Nous percevons alors une double problématique, aussi bien dans le commentaire de Will Self que dans l'œuvre des Chapman. D'une part, l'enfer cristallisé dans l'imaginaire apocalyptique des hommes revêt une dimension à la fois réelle et fictive ; l'holocauste en l'occurrence. D'autre part, l'alternance entre la représentation fictive du nazisme et la personnification de *Mc Donald's* représente l'idéal d'un relativisme moral qui devrait dominer la satire artistique contemporaine selon Will Self. Mc Donald's est invité dans la parade de la fin. Une autre considération beaucoup moins explicite dans le commentaire de Self mais pourtant assez évidente concerne l'analogie avec l'apocalypse qui prend en charge la question de la résurrection mais également celle du jugement individuel. Sans aucun doute, le mythe de l'apocalypse est bien lisible dans *The End of Fun*. Toutefois, elle y est essentiellement postapocalyptique.

[68] Ici Self fait plutôt allusion à la théorie de l'exceptionnalisme allemand développée par des philosophes comme Tortullian qu'il a d'ailleurs cité dans *The End of Fun*. La citation peut faire également penser à la formule en psychanalyse, notamment chez Sigmund Freud qu'est la « blessure narcissique ». En perpétrant l'holocauste, l'homme a perdu sa suprématie. Il n'est plus le centre du monde. Il ne représente même plus les valeurs humanistes qu'il a érigées en son nom.

Avant de revenir sur la post-apocalypse, nous proposons un extrait de l'œuvre des frères Chapman *The End of Fun*, que Self lui-même a introduite, afin d'illustrer comment le religieux et le séculière s'entremêlent. Les photographies tirées de l'ouvrage susmentionné mettent en scène des personnages reflétant les idées que l'on vient de développer.

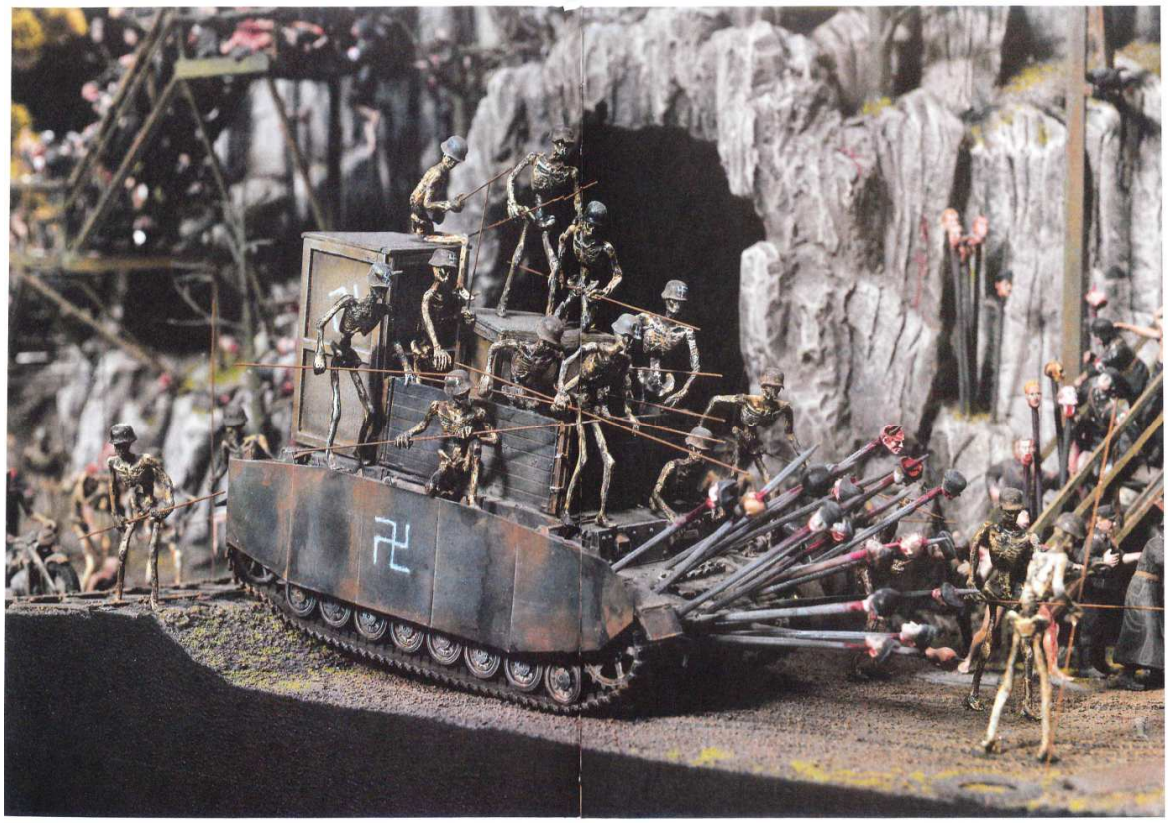

The British Library



The British Library

152 153

The British Library



114 115

The British Library

Illustration n°1. La maquette de l'enfer (photographies). Source : Self, Chapman, Chapman 2013.

A travers ces images, outre les proportions effrayantes qu'elles offrent, le cadre inhabituel, la forme réductrice et les matériaux utilisés[69], la croisée entre l'eschatologie chrétienne et l'holocauste figent un microcosme apocalyptique. On peut y voir également, à l'inverse, partant des configurations les plus évidentes de cette fonction historique qu'est la rhétorique apocalyptique consistant à faire triompher les forces de la Lumière et du Bien sur le Mal et l'obscurité, une réinterprétation allégorique très pessimiste de la prophétie post-millénariste. En effet, la violence mythique de la Shoah est dans cette œuvre l'ultime forme de peine avec laquelle même l'Enfer ne saurait rivaliser. On retrouve cette problématique chez Walter Benjamin qui dit: "No anthropology, no humanism, no discourse of man on man, even on human rights, can be proportionate to

[69] Et même la pointe d'humour dans l'horreur. Les hommes en uniformes présentés comme des bourreaux nazis peignent chacun une image différente du même modèle depuis la même perspective.

either the rupture between the mythical and the divine, or to a limit experience such as the final solution" (1969, 62).

Il n'est que trop évident qu'une telle interprétation ne fera pas l'unanimité. Toutefois, nous tenions à montrer que l'holocauste est un thème crucial dans l'imaginaire postapocalyptique du discours et de la pensée occidentaux et représente un objet de traumatisme universalisé. En définitive, ces maquettes cherchent à illustrer que l'enfer n'est pas, comme on pourrait le croire, un lieu lointain ou imaginaire, mais que « l'enfer, c'est les autres » selon la formule de Jean-Paul Sartre. L'espace historique est saturé d'images messianiques. Grâce à ces maquettes, nous percevons des possibilités nouvelles dans la création artistique pour fuir cette saturation du réel. Cette proximité avec l'enfer permet de sublimer l'apocalypse en quelque chose de fondamentalement accessible et extrêmement contemporain. Cependant cette fuite n'est que temporaire ; l'on sort de l'histoire pour un univers fictionnel afin d'explorer les manifestations contemporaines de l'imaginaire apocalyptique. Dans le roman de Will Self, le chaos est de l'ordre de l'intime. Dans *How the Dead live* par exemple, l'apocalypse s'éloigne des schémas eschatologiques traditionnels pour explorer le corps néantisé en attendant la fin.

Mais, aussi, faut-il percevoir à travers ces illustrations, des éléments pertinents pouvant être associés, dans une logique de continuité, à quelques détails contenus dans *How the Dead Live*. Par exemple, la représentation de Mc Donald's fait penser à la plétore de marques présentes dans *How the Dead Live*, symboles du « non-sens » que l'on retrouve dans la société de consommation. Nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre 13.

2. Personnages traumatisés : l'apocalypse ravivée par la perte de sens chez Martin Amis

Le fait que l'apocalypse est un fait culturel étonnamment muant à l'instar des illustrations dans le point précédent montre combien l'apocalypse est vécue comme un objet de fascination mais également affecte la psyché au point de devenir traumatisant. A l'idée d'apocalypse, il faut donc faire la greffe du thème du traumatisme, un thème qui se fait davantage jour chez Martin Amis. Tout

comme chez Will Self, l'apocalypse va progressivement se détacher de l'expérience collective pour être de plus en plus liée à l'individu. Ainsi, on passe de *London Fields* publiée en 1989 à *Yellow Dog* en 2003 où l'apocalypse s'accomplit dans l'être à travers le déclin de l'éthique et les expressions les plus complètes de la violence. On peut ajouter que c'est là que Martin Amis finit d'éclairer l'espace intérieur et psychique de l'individu. Nous proposons alors un commentaire attentif d'une œuvre peu discutée par la critique de la fiction apocalyptique contemporaine : *Yellow Dog*[70]. Pour justifier ce choix, nous dirons seulement que cet anachronisme invite à relire l'apocalypse dans *London Fields* comme un trauma.

Yellow Dog met en scène la soif de vengeance d'un homme, Xan Meo, victime d'un traumatisme crânien. Après un long sommeil, il devient amnésique. Son réveil est une catastrophe dans le sens où le personnage est alors abîmé, non seulement par la violence du choc qu'il a subi mais surtout par l'amnésie. Cette dernière se matérialise à trois niveaux. La première, une amnésie mémorielle l'affecte car rien ni personne ne lui semble familier. Deuxièmement, il devient aussi étranger à lui-même ; d'abord un excellent comédien célèbre plein de succès, il devient brutalement le pire être civilisé sur Terre, s'il devait lui rester quelques reliques de sa personnalité. Enfin, la violence du traumatisme modifie sa perception de la réalité jusqu'au point de l'amnésie. Ici la forme d'amnésie dont il est question est d'ordre social. Elle s'exprime chez le protagoniste par le biais de l'effacement total des références et des règles de conduite dictées par la société à son réveil post-traumatique. En effet, dans cet ouvrage très postmoderne, les symboles de la société tels que la morale sont peu représentés. Ainsi, la perception de la société devient plus subjective, plus individuelle. L'absence de référence est d'autant plus réelle que l'auteur lui-même n'a plus sa place dans la fiction. Martin Amis, en tant qu'auteur postmoderne, ne revendique pas le statut d'"authority"[71]. D'après Marie Pauline Rosenau dans *Post-Modernism and the Social Sciences*, ce statut aurait une valeur pédagogique et, dans une certaine mesure, suggèrerait des valeurs morales et éclairerait

[70] Les références de *Yellow Dog* seront faites entre parentheses dans le texte avec les acronymes *YD*.
[71] Martin Amis est d'accord avec l'idée postmoderne selon laquelle l'autorité de l'auteur est remise en cause dans le texte.

éventuellement le lecteur à l'instar de l'auteur moderniste (Rosenau 1992, 27). Steven Connor renchérit : "The postmodernist era is marked by a radical decomposition of all the central principles of literature, the falling into deep questionability of critical ideas about authorship, audience, the process of reading, and criticism itself" (Connor 1989, 113). Cette absence d'autorité renforce l'idée du questionnement de l'amnésie sociale dès lors que l'auteur et même le narrateur sont socialement amnésiques. Les uns viveraient alors sans repères et sans référence (les personnages), les autres (auteur et narrateur) ne viseraient qu'à détruire leur part de modernité, ou ce qu'il en reste. Mieux que d'autres, un extrait de l'article de Bernard Brugière démontre, d'une manière saisissante, le projet des auteurs qui veulent rompre de façon radicale avec toute tradition :

> Tous sont en proie à une certaine angoisse eschatologique et vivent le XXème siècle comme une crise d'autant plus intolérable qu'elle est indûment prolongée et dont ils voudraient hâter la fin. Tous ont plus ou moins contribué à créer l'Absurde contemporain et c'est pourquoi il faut aussi leur adjoindre Samuel Beckett. En effet, ce « théologien pervers », alors même qu'il dénonce les illusions de la perception et de la mémoire, les malheurs du corps et de la conscience, l'angoisse de notre finitude et de notre contingence, parvient néanmoins à créer, dans le filigrane de notre vaine temporalité, « a world crying out for forms and stations » [72] (Brugière 1986, 123).

[72] Ce passage est tiré d'un commentaire de Frank Kermode lorsqu'il discute la notion d'apocalypse moderne dans son œuvre *The Sense of an Ending* (1967). Kermode identifie deux conceptions de la modernité servant à définir cette notion. La première concerne W.B. Yeats, W. Lewis, E. Pound et T.S. Eliot lesquels remodèlent l'héritage culturel de l'Europe compte tenu de leurs positions politiques conservatrices, réactionnaires ou fascistes. A la seconde, se rattachent William Burroughs, Emmett Williams et Allen Ginsberg, ceux qui souhaitent rompre avec la tradition, comme cela a pu être dit dans le corps du texte. Kermode commente Beckett sans doute parce son œuvre lui semble plus complexe pour définir cette notion d'apocalypse moderne. C'est justement ce à quoi il s'emploie dans ce passage: "He is the perverse theologian of a world which has suffured a Fall, experienced an Incarnation which changes all relations of past, present, and future, but which will not be redeemed. Time is an endless transition from one condition of misery to another "a passion without form or stations", to be ended by no *parousia*. It is a world crying out for forms and stations and for apocalypse, all it gets is vain temporality, mad, multiform antithetical influx. It would be wrong to think that the negatives of Beckett are a denial of the paradigm in favour of reality in all its poverty. In Proust, whom Beckett so admires, the order, the forms of the passion, all derive from the last book; they are positive. In Beckett, the signs of order and form are more or less continiously presented but always with a sign of cancellation ; they are resources not to be believed in, cheques which will bounce. Order, the Christian paradigm, he suggests, is no longer usable except as an irony ; that is why the Rooneys collapse in laughter when they read on the Wayside Pulpit that the Lord will uphold all that fall" (Kermode 1967, 115-116).

Samuel Beckett est un auteur de l'apocalypse moderne, si l'on en croit l'analyse faite par Frank Kermode que nous avons détaillée dans la note précédente. Le point commun avec Martin Amis, un auteur postmoderne, est le désenchantement des repères traditionnels qui rend possible la transgression des valeurs sociales. L'une de ses manifestions les plus marquantes est la violence. De la sorte, cette violence est perpétrée dans *Yellow Dog* d'Amis aux dépends de l'autorité. Dès lors que l'amnésie occulte la mémoire, les limites que Xan Méo avait pu observer avant son traumatisme crânien perdent leur sens dans la période post-traumatique que l'on nous décrit dans le texte. Au début du récit, le narrateur s'attarde sur l'accident de Xan dans un Pub de Londres et amplifie le détail de la violence du coup à la tête qu'il a reçu :

> Xan heard no footsteps; what he heard was the swish, the shingly soft –shoe, of the hefted cosh. Then the sharp two-finger prod on his shoulder. It wasn't meant to happen like this. They expected him to turn, and he didn't turn- he half-turned, then veered and ducked. So the blow intended merely to break his cheekbone or his jawbone was instead received by the cranium, that spacey bulge [...] where so many noble and delicate powers are so trustingly encased. (*YD*, 14)

Inévitablement, le drame se produit et le choc est si violent qu'il change radicalement la vie de Xan. Homme sans histoire, il se transforme en brute dépourvue de tout sens de la moralité. Il trouve dans la soif de vengeance un moyen d'assouvir son besoin d'exercer toute la violence qu'il a en lui, probablement présente depuis bien longtemps avant le traumatisme crânien. En effet, quelques passages du récit font allusion à son ancienne épouse qu'il aurait violentée à plusieurs reprises. Progressivement, la honte, liée à la violence, traditionnellement associée aux symboles des valeurs sociales, se transforme en fascination pour la violence. Pour renforcer cette particularité, une forme de transmutation physique s'opère chez le personnage comme l'atteste ce passage :

> She contemplated him. His face now seemed to wear a coating, a cladding – the hospital subtraction of vigour and light. It was also, again, oddly leonine:

> something top-of-the-food-chain in the contented wreath of the month. This face feared no predator. (*YD*, 90-91).

Au réveil de Xan sur son lit d'hôpital, son épouse Russia le vit comme un animal féroce au visage glacial, loin de se douter que ce n'était là que le début d'une longue période de vie d'un être apathique. Désormais tout s'avère permis pour Xan Méo. S'enchaînent alors dans l'œuvre d'Amis des mises en scène de liberté, de déchaînement et de névrose, rappelant ainsi les fictions schizoïdes de J.G Ballard, *Crash* et *Concrete Island*, où les expériences humaines débouchent toujours sur une catastrophe. Si le personnage de Xan est doté d'une mémoire remplie de pensées tragiques et de fantasmes d'anéantissement, ce n'est pas un hasard. C'est sans doute là une relique de la présence de l'auteur pour dire que la fin généralisée s'achève par la fin de l'homme. Désormais le désir de destruction est plus fort que toute tentative de reconstruction chez Xan Méo. Nous voyons dans *Yellow Dog*, une nouvelle version de la perte totale du sens jusqu'à la schizophrénie. De ce fait, l'une des formes de l'apocalypse que l'on trouve dans *Yellow Dog* est sans aucun doute la folie généralisée, un emprunt souvent utilisé dans les travaux sur l'apocalypse que l'on doit à Brian Aldiss dans *Greybeard*:

> Then there are all these reports of mass suicides.
> Perhaps this will be the end- general madness.
> Perhaps we are witnessing the end! (Aldiss 1964, 29)

Parallèlement, comme pour l'isoler complètement du monde civilisé, Xan est également aphasique. L'aphasie est jouée comme d'une technique narrative pour donner plus de poids aux monologues intérieurs et aux commentaires du narrateur dispersés dans le récit. Néanmoins, dans cette forme d'amnésie langagière, la violence est toujours perceptible sous forme d'injures à répétition. Dans un de ses monologues, Xan emploie le terme "bullshit" (*YD*, 101) que l'on compte dix fois sur une page. De la sorte, la remarque de sa femme "*Your English? It sparses.*" (101), invite à interpréter, en ce même sens, le discours narratif liant le style à la manière de s'exprimer, quitte à exclure les codes conventionnels du language. Dans ce texte, Amis écarte l'attitude esthétique d'un langage conventionnel au profit du caractère « pathologique ». On remarque, plus tard dans le récit, ce à quoi la place est ainsi faite, à savoir l'apparition d'une

nouvelle ère qui marque le début du XIXème siècle. La technologie trouve sa place dans ce joug du changement. Cette déclaration d'amour de la soupirante d'un autre personnage, un journaliste de la presse tabloide, Clint Smoker, l'illustre bien :

> u,: … u no what i'm thinking? I think i'm 4lling in love with u, clint. Yes u, and no1 else. u clint! u, u, u ! r u o fait with the poetry of ezra £? as i transmitted this, i thought of the lines '& now bring the boy in, on his knees, & send this 1,000 miles, thinking.i'm mad 4 u, clint. come 2 me on your return. only when u & i r 1 will i feel truly @ peace. 10derly, k8.
> ps: i venr8te yellow dog. i lite c&les to yellow dog. i make a god of yellow dog (*YD*, 275).

Cette forme d'écriture numérique parachève le caractère de transgression du style dans l'écriture littéraire du roman d'Amis. Un autre changement post-traumatique s'opère en même temps que son aphasie, un dérèglement de son système hormonal. En d'autres termes, son traumatisme crânien a provoqué une sorte de subjectivité masculine si bien que la nature la plus primitive et impulsive de son être s'épanouit désormais. En cela, Amis poursuit son projet de déconstruction. En effet, il faut lire dans la phallocratie de *Yellow Dog* une dénonciation du "dominant fiction"[73]. Contrairement à une partie de la critique, laquelle y voit une forme de négligence, nous pensons qu'Amis a recours au thème de la subjectivité masculine pour dénoncer cette idéologie dominante, comme l'atteste fort bien cette réflexion de Russia :

> Over the years you wore down your prejudices and developed a set of rational contemporary attitudes-remember my saying that you were more feminist than I was? You were a bit pious, if anything. Then, after you were hit, I thought at first you'd slipped back a generation or two. I now think it's more basic, more atavistic than that. Your attitudes and opinions aren't attitudes and opinions anymore. They're beliefs, and primitive beliefs at that. […] Women (I read) very rarely show a sexual interest in their children (and very rarely try to rape their husbands). You are a man and you always have that at your disposal-male heaviness (*YD*, 209).

[73] Les recherches que nous avons faites pour retrouver l'origine de cette expression renvoient toutes à Kaja Silvermann, une théoricienne américaine sur l'histoire de l'art qui définit "the dominant fiction" de la manière suivante : "the dominant fiction is more than the ideological system through which the normative subject lives its imagery relation to the symbolic order. […] The dominant fiction neutralizes the contradictions which organize the social formation by fostering collective identifications and desires, identifications and desires which have a range of effects, but which are first and foremost constitutive of sexual difference. Social formations consequently depend upon their dominant fictions for their sense of unity and identity" (Silvermann 1992, 54).

Le trauma est le moment où le sujet peut mourir et renaître. Nous lisons là qu'il n'est que le prétexte. Le réel traumatisme est l'enfermement du sujet humain dans une forme de subjectivité construite par l'histoire et assumant un pouvoir patriarcal. Cette subjectivité primitive suggère à la fois l'auto-anéantissement de l'homme et un traumatisme historique. L'inceste en est l'une des plus âpres métaphores. Le genre de l'apocalypse dans *Yellow Dog* oscille donc entre expression d'une intériorité dévastée et perte du sens. Amis transfigure ainsi l'apocalypse pour laisser entrevoir que la séparation entre l'espace intérieur et extérieur n'est qu'illusoire et que, finalement, l'apocalypse s'accomplit en l'homme à travers la violence et le déclin de l'éthique. C'est la fin du signe, c'est la fin de la référence. Mais cet achèvement a un illustre précédent : *London Fields* où la question de l'être vient enrichir la description phénoménologique de l'apocalypse grâce à l'attitude esthétique de la narration.

Conclusion du chapitre 3

Nous saisissons le précédent paragraphe pour esquisser l'objet du chapitre suivant. En effet, le trauma discuté dans l'œuvre de Martin Amis est le symptôme par excellence de la représentation de la post-apocalypse. Comme nous l'écrit James Berger, l'apocalypse et le trauma s'enjoignent car tous deux participent à faire voler en éclats les structures existantes relatives à l'identité et au langage et tous deux réalisent leur propre effacement de la mémoire en vue de se reconstruire à partir de leurs propres symptômes que sont les traces, les restes, les survivants et les fantômes. James Berger l'exprime en ces termes : "Apocalypse and trauma are congruent ideas, for both effect their own erasures from memory and must be reconstructed by means of their traces, remains, survivors, and ghosts: their symptoms" (Berger 1999, 19). Le dernier chapitre de cette partie porte donc sur la post-apocalypse comme forme d'apocalypse et non comme une simple continuité de celle-ci.

Chapitre 4

La notion de post-apocalypse ou la perspective d'un futur apocalyptique à travers les mots, les objets et le trauma

A la fin du dix-neuvième siècle, le modèle apocalyptique encore perceptible dans les récits du modernisme, constate Teresa Heffernan dans son ouvrage critique *Post-Apocalyptic Culture*[74], s'évanouissait déjà. De nombreux modernistes sont alors convaincus que non seulement la fin a eu lieu mais également que "the sense of an ending" implicitement représenté dans la littérature moderniste cesse d'être une problématique féconde. L'apocalypse n'était donc pas vouée à évoluer d'une manière quelconque. D'après Teresa Heffernan, les travaux sur l'apocalypse dans le modernisme font persister l'idée d'un désastre et d'un sentiment d'épuisement total. Teresa Heffernan illustre dans son ouvrage critique que la capacité de la fin à produire du sens était épuisée et que le vingtième siècle ne devrait plus compter sur la fin pour donner au monde un sens ou un ordre quelconque : "the power of the end to conjure up meaning is spent [...] and the twentieth century can no longer rely on it to give their world meaning and order" (Heffernan *op.cit*, 8). Toutefois, quelques auteurs comme William Faulkner ou T. S Eliot avaient déjà anticipé la fin ; le premier, William Faulkner, à travers le récit *The Sound and the Fury* (1931), se déroulant dans le Sud esclavagiste des Etats-Unis, au lendemain de la guerre de sécession ; le second, T.S. Eliot, en déclarant dans son poème "The Hollow Men" (1925) que le monde finira "not with a bang but a whimper" (Eliot in Brauhardt 2010, 92). Dans le contexte européen, la dernière publication de D.H Lawrence, *Lady Chatterley's Lover* (1928) est également un autre exemple de la fin comme thématique encore fertile.

Ce détour par le modernisme nous sert de matériau historique pour dire que l'histoire de l'apocalypse dans la littérature porte également le débat en

[74] Teresa Heffernan, *Post-apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth Century Novel*, Toronto: University of Toronto Press, 2008.

son sein sur la pérennité de l'apocalypse. L'apocalypse a-t-elle un avenir ? Que peut-il y avoir après la fin ?

Sur le plan sémantique, l'usage des termes "after the End" est un oxymore pourtant bien justifié. La réponse la plus plausible à la question de savoir ce qu'il pourrait bien y avoir après la fin est : rien. Cependant, nous nous rendons aisément compte que si l'on se projette dans la postérité par suite d'un événement, il se produit toujours quelque chose après, sinon comment saurions-nous que l'événement a eu lieu ? De la même manière, un événement avant son début est toujours précédé de quelque chose. Personne ou presque ne saurait dire ce qu'il adviendra du monde « après la fin » puisqu'il cesse d'exister à sa fin. Dans l'imaginaire littéraire, par exemple, la narration en tant que discours souverain se matérialise dans un énoncé qui offre une vision concluante du monde selon Eugenia Leal (Leal, 2009). En effet, à travers un narrateur omniscient et omniprésent, seul capable, dans un récit, de marquer le début et la fin, le texte se présente comme un modèle intelligible de la fin. L'œuvre se compose d'un commencement qui explique l'origine d'un événement et qui oriente le texte vers la fin. Ce schéma suppose obligatoirement une conception chronologique partant du passé au présent, lui-même se projetant vers le futur. Selon cette logique alors, la vie marquée entre le début et la fin serait saisissable et cohérente. Au-delà, cette structure temporelle ordonnée rassurerait le lecteur. Cette idée rejoint l'idée que Frank Kermode se fait de la fin selon laquelle cette dernière comblerait les attentes du lecteur car le récit fait régner l'ordre à la place du chaos. Ceci se matérialise à travers la fin qui est le modèle imaginaire du désir d'ordre et d'unité chez le lecteur d'après Frank Kermode :

> I begin by discussing fictions of the End- about ways in which, under varying existential pressures, we have imagined the ends of the world. This, I take it, will provide clues to the ways in which fictions, whose ends are consonant with origins, and in concord, however unexpected, with their precedents, satisfy our needs. So we begin with Apocalypse, which ends, transforms, and is concordant. Broadly Speaking, apocalyptic thought belongs to rectilinear rather than cyclical views of the world […] (Kermode *op.cit,* 5).

Si nous avons choisi de travailler sur des auteurs tels que Martin Amis et Will Self, c'est parce que leur œuvre ne satisfait pas toujours cette attente rectiligne. Les textes de notre corpus ne suivent pas toujours une logique

temporelle stable et fiable. Sans doute cela s'inscrit-il dans le projet, chez les deux auteurs, de rompre avec une certaine tradition de la diégèse chronologique. Toutefois la fin, au-delà de son aspect temporel, demeure une préoccupation majeure dans les deux textes. Il existe bien un besoin d'aller au-delà de la fin.

En supposant alors que la fin a déjà eu lieu et que même la 'Crise' est finie dans *London Fields* par exemple, la perspective temporelle de cette supposition nous place dans une dynamique à la fois prospective et rétrospective. A quoi ressemblerait le monde après sa fin ? Serait-il un camp de concentration nazi à l'instar d'*Einstein's Monsters* de Martin Amis ou encore un terrain d'explosion nucléaire comme dans *London Fields* ou enfin un quartier situé à Londres comme dans *How the Dead Live* de Self ? Le lecteur serait alors le témoin de telles occurrences parce qu'elles se seraient effectivement produites. En un sens, il est important de préciser que le « post » de l'apocalypse est secondaire dans la thèse sur le plan théorique mais il nous semble que sur le plan purement analytique, la post-apocalypse contribue à la réflexion sur les contours de l'apocalypse[75]. Nous pensons donc que la post-apocalypse peut tout aussi bien

[75] Nous pouvons ici citer deux ouvrages théoriques clés dans la compréhension de la post-apocalypse comme modèle théorique. Le premier est celui de James Berger: *After the End, representations of post-apocalypse* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999). L'auteur cherche à démontrer, entre autres choses, que la post-apocalypse est un symptôme culturel que l'on trouve dans les films américains (*Die Hard*, *Terminator*, *Rambo* etc.) et dans le monde politique notamment chez Ronald Reagan dans l'héritage de la guerre froide des années soixante. Le contexte de son étude est celui des États-Unis d'Amérique. Son approche mêle des éléments de civilisation à la littérature. Le projet de Berger dans son étude est également d'interroger la transmission historique et le trauma historique nécessaires à la représentation de la post-apocalypse. Il défend aussi l'idée selon laquelle l'inimaginable se serait produit et continuera de se produire au fur et à mesure que l'on s'approche de la fin du vingtième siècle : "in the late Twentieth Century the inimaginable, the unspeakable, has already happened, and continues to happen" (Berger 1999, 42). Le second ouvrage est de Teresa Heffernan *Post-Apocalyptic Culture, Modernism, Postmodernism and the Twentieth Century Novel* (Toronto: University of Toronto Press, 2008) que nous citons plusieurs fois dans la thèse. Ce texte passionnant et très riche est pour nous une contribution majeure au projet de la post-apocalypse dans la littérature. Son apport théorique nous aide notamment à aborder le "sense of an Ending" issu de Frank Kermode mais largement diffus dans la littérature moderne et postmoderne. Grâce à cet ouvrage critique, nous comprenons mieux le projet radical de l'extermination du sens chez Baudrillard, par exemple, pour qui, selon Heffernan, l'histoire est un spectacle terminé que l'on joue en mode différé : "History is a spectacle in reruns" (Heffernan, 11). Enfin, cet ouvrage relance également le débat entre le modernisme et le postmodernisme dans leur prise en charge respective de la question de la fin. Mais ce n'est pas tout, l'œuvre critique de Heffernan défend une position que nous partageons et qui pourrait justifier pourquoi il ne serait pas obligatoire de parler de « post » apocalypse que pour dire que la fin a eu lieu. En effet, le «post » vient après la fin mais surtout il l'accompagne, chemine avec elle. Dans la thèse, la post-apocalypse est implicite chez Will Self par exemple où il est question de représenter l'après-fin d'une vie. Elle est également présente dans *London Fields* contextualisé dans un monde où la bombe atomique fût déjà larguée. Le fait d'imaginer le « post » dans ces ouvrages nous situe déjà dans une perspective postapocalyptique. C'est pourquoi le présent chapitre nous semble nécessaire dans la thèse. Cependant, en aucun cas

renvoyer à un sens particulier ou à des objets ou métaphores singuliers comme témoins de la grande plasticité du thème de l'apocalypse dans la thèse.

1. Le sens de la post-apocalypse à travers la syntaxe

• Le mot « post-apocalypse »

Pour saisir la syntaxe de la post-apocalypse, revenons un moment sur l'apocalypse avec la définition de John Collins :

> Apocalypse » is a genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another, supernatural world. (Collins 1979, 9).

Cette définition est originellement basée sur les écrits chrétiens et juifs mais inclut également le point de vue des gnostiques, des Gréco-romains et des perses dans l'article de Collins d'où est extraite cette citation[76]. Elle invite à réfléchir, fût-ce de façon larvée, sur les perspectives futures de l'apocalypse. D'abord, parce que l'usage des termes "eschatological" et "supernatural" pour décrire une vision contemporaine du temps est problématique en ce sens que le premier est vague et le second cherche à identifier des objets surnaturels dans le genre apocalyptique. Mais il demeure que l'idée d'apocalypse en tant que genre est bien utile car elle permet d'analyser des textes très variés, a priori, et susceptibles d'être actualisés d'une façon inédite comme cela a été évoqué dans le chapitre précédent. Ensuite parce que nous repérons un changement d'échelle, de la dimension réelle "human recipient" à la dimension imaginaire "supernatural". Aussi, l'interprétation à laquelle serions-nous sensible est plutôt celle d'un schéma qui place l'homme au centre de la préoccupation eschatologique "human recipient" et qui en fait le point de départ : "a

il ne se s'agira de faire l'état des lieux de la post-apocalypse en tant qu'approche théorique littéraire. Nous pourrions peut-être l'envisager dans des travaux futurs.

[76] John Collins, "Apocalypse: The Morphology of a Genre", *Semeia 14*, Missoula, MT: Scholars Press, 1979.

transcendent reality" ou le point de fuite d'un monde fini vers "another supernatural world" (*Ibid*). La transcendance, bond ou saut est une terminologie qu'il s'agit bien de ressaisir dans le questionnement de cette définition de l'apocalypse. Qu'est-ce que cet autre monde ? La difficulté est de pouvoir déterminer cet autre monde, cet « autre » tout court de manière non spiritualiste ou théologique. Plusieurs aspirations s'offrent à nous.

D'abord, en prenant le mot "supernatural" à la lettre, le sens n'irait pas plus loin que celui du dictionnaire. Il désigne alors ce qui n'appartient pas au monde naturel, qui semble être en dehors du domaine de l'expérience et échapper aux lois de la nature. Ensuite, la formulation des lois de la nature dans le domaine où se situe notre objet de recherche, celui de l'apocalypse, est intéressante puisqu'elle défend une représentation objective et rationnelle du monde et du vécu humain. Si on échappe à cette réalité, cela signifie qu'on échappe également à quelque chose d'autant plus intéressant qu'il est soumis à cette loi : le temps. Il s'agit alors de vivre ou d'évoluer hors du temps. Dans le domaine de la physique, par exemple, cette aspiration trouve une belle explication. Les lois de cette science aident à résoudre cette énigme ou tout au moins à lui trouver un fondement convainquant. Enfin, l'on apprend, grâce à Ilya Prigogine, que les lois formulées par la physique n'ont pas pour objet de nier l'existence humaine au-delà du temps présent. Bien au contraire, nous dit Prigogine, ces lois visent à décrire le changement et les mouvements « caractérisés par une vitesse variant au cours du temps » (Prigogine 2009, 19). Si bien que nous pouvons calculer tous les états de l'être où passé et futur jouent le même rôle. Cette réalité ou utopie égalitaire trouve un écho dans le mythe de « l'âge d'or », lequel rêvait d'un temps qui pouvait ne plus être du temps tout en restant dans le temps[77].

[77] Il nous incombe ici de retranscrire la métaphore de « l'âge d'or », de manière intelligible. Les informations suivantes proviennent de l'article de Robert Misrahi, « Age d'or au présent : nostalgie fictive et plénitude construite », dans lequel l'auteur nous explique que l'« l'age d'or » est né d'un fantasme de plénitude qui est de l'ordre de la perfection et de la totalité, d'origine mythique ou religieuse. « L'or » est chaleur. Il est à la fois source de la vie et jouissance même de cette vie. Pour une grande partie des penseurs contemporains, Hegel, Sartre et Lacan, la joie véritable est, d'après Misrahi, « illusoire ; posée comme un absolu, elle ne saurait être que fictive ou impossible, puisqu'elle se réfère à une situation ou à un objet définitivement perdus, emportés par le cours du temps, ou révélés comme n'ayant jamais existé » (Misrahi 1986, 105-6). En somme, l'âge d'or n'a jamais existé que dans notre imagination religieuse ou culturelle. Toutefois, le désir d'extase ou de joie profonde est une tendance chez l'être, à la fois concrète et partagée. Qu'il soit passéiste ou futuriste, l'âge d'or signifie tout simplement « l'avenir toujours possible, mais par le moyen d'une sorte de transmutation du regard sur le monde, le temps et les autres, transmutation qui hausse ces réalités à l'extrême de leurs possibilités et de leur éclat, conduisant

L'illusion qu'entretient ce mythe tient à faire perdurer le temps. Comme si le caractère inépuisable ou réversible du temps devait rendre l'être fragile ou précaire. La promesse à l'homme d'un autre monde, tant par la science que par l'imaginaire mythique ou religieux, prête à l'apocalypse un futur. C'est pourquoi l'apocalypse ne saurait se limiter à une fin sans lendemain. De la même manière, si nous prenions le mot fin également à la lettre, nous dirions « c'est la fin ». Mais si nous allions plus loin, nous verrions que le latin employait le substantif « finis » pour le mot fin pour désigner la partie la plus parfaite de quelque chose. « Finis honorum » : le plus haut des honneurs ; « finis boni » le plus haut bien. Tel est aussi le sens profond du mot fin. Ce qui nous donne l'occasion de voguer à contre-courant pour dire que la fin dans l'apocalypse n'est rien d'autre que le commencement ; celui de l'homme au lendemain de la destruction.

- **L'histoire d'un mot**

Existe-t-il un lendemain ? Comme on va le voir, trois motifs se superposent. Le premier, déjà discuté dans le chapitre précédent, est que quiconque se réfugiant dans le discours apocalyptique cherche à résoudre les problèmes existentiels de l'homme. Deuxième motif : le fait que ces problèmes sont, dans la plupart des cas, insolvables et inexplicables, semble être, paradoxalement, la raison qui motive la recherche de réponses dans l'apocalypse. Enfin, le troisième motif est la promesse d'un retour à l'ordre, faite par l'apocalypse, dans le futur. Si l'apocalypse se décline au futur et si elle fait l'objet d'une promesse c'est qu'elle semble confirmer l'existence d'un lendemain. Après les premiers récits d'une apocalypse entendue comme chaos et destruction, apparaissent alors d'autres versions de mondes nouveaux, soit meilleurs soit pires, dans la littérature apocalyptique. En effet, on retrouve des transpositions de récits de l'apocalypse dans l'histoire, en dehors des textes bibliques. En guise d'exemple, les armes des soldats de Dieu au moyen-âge

ainsi le sujet, dans et par son mouvement de transmutation, vers une joie extrême » (*Ibid,* 109-10). Et cette joie, parce qu'elle désire s'inscrire dans la permanence, est tout le contraire d'une extase et d'une passivité.

en Europe sont remplacées par les armes nucléaires au XXème siècle. Bernard Brugière donne une explication à cela. En effet, nous dit Brugière, « chaque époque tend à entretenir l'illusion qu'elle est en proie à des menaces eschatologiques plus réelles que par le passé, que son sens de la crise, son pressentiment de la fin, sont plus authentiques que naguère ou jadis » (Brugière 1986, 116). En outre, dans *The Sense of an Ending*, Frank Kermode insiste sur la présence en l'individu d'une angoisse essentielle, incurable qui utilise, pour s'apaiser, les moyens eschatologiques que le hasard et la nécessité historiques mettent à sa disposition. Cette angoisse douée d'une ambivalence est comparable à la pulsion de mort que l'on retrouve chez Sigmund Freud. Nous avons choisi la définition suivante, développée par Freud, pour résumer cette idée qu'est la pulsion de mort très discutée, à ce jour, dans le monde de la critique psychanalytique : "a queer instinct indeed, directed to the destruction of its own organic home" (Freud 1933, 1). Chez le psychanalyste, la pulsion de mort est une partie intégrale de la vie ; la mort est à l'amont de la vie avant de représenter la fin de celle-ci, et dans une certaine mesure elle en est l'essence. Dans ce sens, la mort chez Freud est la mère de toutes les pulsions y compris la sexualité. Toutefois, chez certains théoriciens comme Todd Dufresne, la pulsion de mort est à la fois une méta-théorie et une menace qui fragilise tout le système psychanalytique de l'intérieur : "is a *meta*-theory, and also a threat, that undermines the theory, practice, and business of psychoanalysis from within. The death-drive theory is rotten to the core of psychoanalysis" (Dufresne 2000, 25).

Si puissante ou controversée soit-elle, cette pulsion est de nature individuelle. Si nous la transposions à la collectivité ou à l'humanité en vertu du principe selon lequel la pulsion de mort animerait l'homme, la possibilité d'une humanité autodestructrice serait envisageable. Elle se vit d'ailleurs en chaque siècle, comme nous le disait Bernard Brugière, à travers ses expressions très diverses telles que les révolutions politiques, l'utopie technologique, le péril nucléaire, entre autres.

Entre 1780 et 1820 ont paru un nombre important de poèmes se réclamant de cette vue apocalyptique dans l'histoire, notamment "The French Revolution" (1791) de William Blake, "Joan of Arc" (1796) de Robert Southey, "Destiny of Nations" (1796) et "Religious Musings" (1794) de Samuel Taylor

Coleridge et “Queen Mab” (1813) de Percy Bysshe Shelley[78]. Ces poèmes, d’une résonance puissante et presque atemporelle, nous offrent un décor peuplé de personnages historiques, de figures mythologiques ou allégoriques qui participent au même scénario apocalyptique. Grace à un système narratif très complexe, ces poètes ont tous utilisé et/ou parodié le cycle de l’apocalypse : un passé ténébreux, un présent cataclysmique et un futur imminent libérant l’homme de ses souffrances par le Salut etc. Pour illustration, sur le plan historique, la Révolution française annonce l’apparition d’un homme régénéré, héritier d’un monde nouveau synonyme de paradis reconquis et d’âge d’or retrouvé, faisant ainsi écho au symbole d’âge d’or. On retrouve déjà là l’antichambre de la post-apocalypse qui va véritablement se manifester lors de l’avènement de la contre-révolution lorsque l’homme régénéré aura semé la terreur et que l’empire aura engendré déception et désespoir. Ainsi, neuf ans après la révolution française, Samuel Taylor Coleridge écrit “France : an Ode” (1798) et “Dejection: an Ode” (1901) pour relater cette amertume et cette désillusion au lendemain du renouveau millénariste. De la sorte, les projets utopiques et autres espoirs millénaristes deviennent rapidement des sujets obsolètes. La problématique contemporaine de cette apocalypse renouvelée se détourne ainsi de l’Histoire au profit de l’imaginaire. Plus concrètement, il s’agit de la recherche du salut individuel par l’imaginaire littéraire.

L’aventure collective cesse de s’épanouir dans ce nouveau monde qui n’est rien d’autre que le monde ordinaire au quotidien. L’espace extérieur, le temps et l’histoire s’évanouissent pour laisser toute la place à l’*inner self* dans la littérature apocalyptique contemporaine, un espace intérieur où l’apocalypse se réalise. Cet espace intérieur n’exclut pas totalement le monde extérieur mais il est le seul espace capable de contenir l’univers imaginaire dans lequel s’enjoignent toutes les allégories apocalyptiques. Nous reviendrons sur cette idée d’*inner self* qui est une forme d’*inner world* dans la troisième partie de la thèse.

[78] Nous pensons également à *Prometheus Unbound* (1820), une pièce de théâtre du même auteur.

2. Quelques concepts et objets associés à la post-apocalypse

• La post-apocalypse, un avenir

En plus d'être un mot lié à une certaine évolution historique comme nous venons de le voir, la post-apocalypse est aussi un avenir. On pose là une question d'ordre principalement métaphysique. En faisant de la fin du monde une catastrophe imminente, un futur imminent donc, le présent est déjà affecté. Le futur de l'apocalypse est inscrit dans l'agenda du présent. Le discours de la fin, qu'il soit scientifique ou religieux, soumet le temps à un acte de langage. Cet acte prend l'allure d'un pouvoir, un acte qui infléchit l'ordre du temps. L'annonce de la fin a un sens plus performatif que certaines conceptions de la fin du monde dans la mesure où elle s'approprie le temps et rapproche le temps présent d'un temps futur apocalyptique, jusqu'à les confondre. Par exemple, l'eschatologie chrétienne entretient l'idée selon laquelle le temps de la fin a commencé avant la fin du monde, décidant par-là du sort du présent. Selon Thomas Hobbes, ce messianisme est politiquement suspect puisqu'il n'incite pas seulement à la contemplation mais également à l'action :

> When by prophecy is meant prediction, or foretelling of future contingents; not only they were prophets, who were God's spokesmen, and foretold those things to others, which God had foretold to them; but also all the impostors, that pretend, by help of familiar spirits, or by superstitious divination of events past, from false causes, to foretell the like events in time to come (Hobbes in Posgson-Smith 1947, 328)[79].

Puisque, selon Hobbes, Dieu et ses prophètes sont absents du monde, seul l'Etat est habilité à anticiper les événements de l'avenir et à abolir le chaos au profit de l'ordre social. Cela signifie également que l'Etat devrait, à lui-seul, garantir le salut de hommes. Or, comme Hobbes le dit lui-même, "to be saved is to be secured, either respectively, against special Evils, or absolutely, against all evils, comprehending want, sickness and death itself" (Hobbes in Oakeshott

[79] Thomas Hobbes in William G. Posgson-Smith, *Hobbes's Leviathan* (1651), Oxford: At the Clarendon Press, 1947.

1946, 360) [80].

Or, selon le philosophe Michaël Foessel, le salut apporté par l'Etat est vraisemblablement relatif parce qu'il protège les hommes de la mort violente mais s'avère incapable de vaincre la mort elle-même (Foessel 2012). On obtient un aperçu, à travers les deux précédentes citations, de la perspective théologico-politique défendue par Hobbes. Cette double perspective ne saurait contenir les angoisses apocalyptiques sans risquer de perdre sa légitimité. Par conséquent, nous dit Foessel, « indexer le politique sur les peurs relatives à la fin du monde revient à imaginer une souveraineté sur le temps que même le Léviathan ne peut revendiquer » (Foessel op. cit., 56). Avec le thème de la fin du monde, le politique connait sa limite, celle de ne pouvoir outrepasser la mort ou celle de ne pouvoir prédire l'avenir de celle-ci.

Là encore, on voit bien que l'imaginaire apocalyptique est une constante renouvelée qui favorise le choc des discours et des pouvoirs. L'idée est que la fin adviendra nécessairement mais que nous ne savons rien du moment où elle arrivera. Quant à l'avenir, l'association du *temps de la fin* avec *la fin des temps*, jusque-là implicitement admise, est désormais visible dans la différence qu'Hobbes fait entre l'événement (la fin des temps) et son annonce (le temps de la fin). Si l'on admet que la méthode rationnelle du philosophe anglais vient à bout d'un imaginaire débridé sur l'avenir eschatologique du temps présent, il en sera de même de l'acceptation que l'avenir agit déjà sur le présent, dès lors que l'on considère que le futur eschatologique coexiste déjà avec le présent. L'expérience du temps soumis à la fin, *le temps de la fin,* est plus explicite chez Frank Kermode avec la notion de « Endtimes[81] ».

[80] Thomas Hobbes in Michael Oakeshott, *Leviathan: Or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil*, Oxford: B. Blackwell, 1946. Nous n'avons pas eu accès à un exemplaire des premières éditions du *Leviathan* de Thomas Hobbes, ce qui explique l'année récente dans cette citation puisqu'il s'agit d'une reprise de son œuvre dans des versions commentées, d'où les auteurs associés aux deux dernières citations de cette page.

[81] Encore appellée le « temps de la fin ». *Endtimes* a un sens double chez Frank Kermode. Il est non seulement le moment où la fin survient mais la période de transition au cours de laquelle des événements apocalyptiques apparaissent.

- **Et si la post-apocalypse était liée à un avion ?**

Si, pour Hobbes, la révélation ou la fin du monde est quelque chose que personne ne peut ni n'est en droit de prédire, Gunther Anders, philosophe allemand, s'est réservé le droit de déclarer que le temps de la fin a commencé précisément le lundi 6 Août 1945 lorsque le pilote américain a appuyé sur le bouton qui larguait la bombe atomique sur Hiroshima. Depuis lors, "*we have entered into the end-times*", declare Anders dans son article "Commandements in the Atomic Age" (Anders 1961, 11). *Enola Gay*, du nom de l'avion chargé de larguer la première bombe atomique, marquerait donc la date du début de la fin du monde. Désormais loin d'une transcendance immatérielle, la nouvelle apocalypse est une post-apocalypse qui repose sur des faits et des circonstances bien réels : la guerre et le progrès technique, lesquels ont favorisé la bombe atomique qui, à son tour, a enclenché le compte à rebours menant à la perte de la race humaine, d'après certains philosophes du XXème siècle tels que Gunther Anders. Cette perte doit être comprise comme une dépossession chez l'homme. Pour mieux comprendre cette terminologie, il faut nous saisir ici la conception de l'apocalypse chez le philosophe allemand :

> Your second thought after awaking should run: the possibility of the Apocalypse is our work. But we know not what we are doing. … For in the course of the technical age, the classical relation between Imagination and Action has reversed itself (Anders 1961, 11).

La première pensée précédant celle-ci est "Atom" (*Ibid*). L'on comprend à travers ces mots que la technologie a atteint un degré d'évolution tel qu'elle a dépassé à la fois la perception humaine et le sens de notre imagination. "Atom" est le terme moins verbeux choisi par l'auteur pour désigner la révolution atomique. C'est pour dire, selon Anders, que l'instrument technologique s'est substitué au temps qui n'est désormais plus capable d'envisager un monde futur alternatif et, pire encore, de mesurer les conséquences sociales, matérielles et morales d'une telle révolution.

Il se pourrait alors que nous vivions après la fin du monde. Il se pourrait aussi que la fin du monde ait eu lieu bien avant *Enola Gay*. En effet, la

tentative de dater la fin du monde résulte d'un constat fort défendu : le largage de la bombe atomique marque la conscience collective du monde de l'occident par sa violence inouïe et ses conséquences sans précédent. Il symbolise l'idée que le progrès technique peut mener à la fin généralisée du monde. La bombe atomique est un événement historique qui renvoie à l'homme l'idée qu'il se fait de lui-même, à la place et l'espace qu'il s'est octroyés dans l'univers. En effet, dès lors que l'on considère que l'homme est au centre du cosmos, ce qui menace son existence menace le cosmos. Par conséquent, ce n'est pas la fin qui en est la cause mais la fin d'une certaine idée que l'on se fait du monde.

De plus, le progrès, dans ses manifestations, à l'instar de ses avatars comme la télévision dans *London Fields*, fonctionne comme une piqure de rappel au quotidien : la fin du monde a commencé mais ce qui est nouveau est qu'elle se répète quotidiennement dans nos modes de vie diffusés dans l'espace médiatique. C'est en cela, en partie, que *London Fields*, en tant que peinture de la société post-nucléaire, est un récit permettant d'entrevoir ce monde enfoui sous un amas d'instruments techniques. De ce point de vue, la thèse d'Anders sur la fin du monde n'est pas sans lien avec le point de vue du narrateur de *London Fields* :

> Right from the start she had a friend-Enola, Enola Gay. Enola wasn't real. Enola came from inside the head of Nicola Six. Nicola was an only child and knew she always would be. You can imagine how things might work out. Nicola is seven years old, for instance, and her parents are taking her on a picnic, with another family: why, pretty Dominique will be there, a friend, perhaps, a living friend for the only child. But little Nicola, immersed in romantic thoughts and perfectly happy with Enola, doesn't want to come along (watch how she screams and grips!). She doesn't want to come along because she knows that the afternoon will end in disaster, in blood and iodine and tears. And so it proves. A hundred yards from the grown-ups (so impenetrably arrayed round the square sheet in the sunshine), Nicola stands on the crest of a slope with her new friend, pretty Dominique. And of course Nicola knows what is going to happen next: the girl will hesitate or stumble: reaching out to steady her, Nicola will accidentally propel her playmate downwards, down into the rocks and the briars. She will then have to run and shout, and drive in silence somewhere, and sit on the hospital bench swinging her feet and listlessly asking for ice-cream. And so it proves. On television at the age of four she saw the warnings, and the circles of concentric devastation, with London like a bull's-eye in the centre of the board. She knew that would happen, too. It was just a matter of time (*LF,* 16).

En écho à Enola Gay d'Anders, Enola Gay dans *London Fields* est à la fois une allégorie de l'ère post-nucléaire et un autre personnage-clef de la fiction d'Amis et, avec lui, une autre conception de l'avion bombardier. Celui-ci n'est plus

nécessairement une allégeance au progrès technique comme on le constate chez Anders. Enola Gay vient surtout renforcer l'imaginaire apocalyptique de *London Fields* en faisant de la perte de l'innocence l'une des formes par excellence de l'apocalypse. En effet, ici, ce goût pour l'atrocité dès l'enfance s'est combiné à un sens prémonitoire pour donner naissance à une version à peine euphémisée de l'apocalypse. D'autres passages de la même nature foisonnent dans le récit, nous aurons l'occasion de les restituer dans la deuxième partie. Ainsi, l'espace de survie post-nucléaire est si affecté qu'il ne peut rassurer quant à l'avenir de l'homme. Parler d'Enola Gay dans *London Fields* c'est faire l'hypothèse qu'il y a une logique du pire et que celle-ci, contrairement à la logique justement, ne doit pas être surmontée, mais doit être suivie ou appliquée sans céder à aucune trace d'optimisme. En effet, la citation ci-dessus suggère que le narrateur fait le pari d'encourager les manifestations ultimes de la perte de l'innocence, de la perte du sens, de la perte du sens de la justice ou encore celle de la morale. Nous développerons cela dans la deuxième partie. En attendant, revenons sur l'idée du lendemain de la fin pour parler du trauma, une notion intrinsèquement associée à la post-apocalypse d'après nos lectures diverses sur la question.

- **Un réveil traumatique**

La menace eschatologique, sous ses expressions littéraires diverses, est ancrée dans la conscience contemporaine au point d'être une pensée ou expérience traumatisante. On parlera alors de trauma individuel ou de trauma collectif. La différence entre les deux n'est pas toujours bien cernée tant dans leur nature, leur source divergente que dans leur implication respective. Le sociologue Kai Erikson fait la distinction entre ces deux formes de trauma de la manière suivante :

> By *individual trauma* I mean a blow to the psyche that breaks through one's defenses so suddenly and with such brutal force that one cannot react to it effectively… By collective trauma, on the other hand, I mean a blow to the basic tissues of social life that damages the bond attaching people together and impairs the prevailing sense of community (Ekikson 1994, 233).

Comme cela vient d'être mis en évidence, nous constatons que les deux types de trauma semblent se chevaucher. En effet, le trauma individuel et le

trauma collectif sont deux faces d'une même pièce. En l'occurrence, la plupart des représentations de trauma dans la littérature font état de changements souvent radicaux dans la perception de l'environnement interpersonnel et la foi en ce monde. Le sujet se retrouve dans une sphère étrangère à un monde jadis familier. Le langage lui-même ne paraît plus intelligible, nous l'avons vu chez Amis avec l'exemple de *Yellow Dog*. Le trauma est le signe de la violence introduite dans le monde qu'elle a ruiné. Donc, d'une manière étroite et presque irrémédiable, la frontière entre le trauma individuel et collectif tend à s'effacer. Judith Herman l'explique en ces mots :

> Traumatic events call into question basic human relationships. They breach the attachments of family, friendship, love, and community. They shatter the construction of the self that is formed and sustained in relation to others. They undermine the belief systems that give meaning to human experience. They violate the victim's faith in a natural or divine order and cast the victim into state of existential crisis (Herman 1992, 50).

Dans le même esprit, on note chez Arthur Neal, une autre piste d'analyse illustrant cette fois-ci les conditions particulières qui favoriseraient l'émergence d'un trauma dévastateur au niveau individuel :

> Perceptions of danger, chaos, and a crisis of meaning replace previous feelings of safety and security… Restructuring a self-identity and reestablishing one's place in the broader scheme of human affairs become necessary. The concept of trauma may also be applied collectively to the experiences of an entire group of people. Here conditions of trauma grow out of an injury, a wound, or an assault of social life as it is known and understood. Something terrible, deplorable, or abnormal has happened, and social life has lost its predictability…Chaos prevails, and people become uncertain about what they should or ought to believe. Individuals lose confidence in their ability to see the interrelatedness of events, and disturbing questions are raised about the linkage of personal lives with historical circumstances (Neal 1998, 3-4).

En d'autres termes, le dommage le plus profond causé par un trauma peut être à l'origine de la construction de notre vision du monde. Parallèlement, selon une conception empruntée à Derek Daschke, le trauma déconstruit les composantes de référence de la société, perturbe la ligne narratologique dans laquelle on retrouve, habituellement, le passé, le présent et le futur dans cet ordre (Daschke 2014). Le trauma a donc ses typologies voire ses allégories comme l'apocalypse. A ce propos, Charles Strozier a pu ainsi décrire la pensée des

fondamentalistes chrétiens qu'il pense être imprégnée de cette idée de trauma qui les affecte jusque dans leurs écrits : "All fundamentalists I met describe their personal narratives as broken in some basic way…Their stories were discontinuous and full of trauma" (Strozier 1994, 43).

Pour en revenir à notre corpus, la mort est aussi un autre type de trauma. Elle est par exemple vécue comme une amnésie sensorielle dans *How the Dead Live*. Nous reviendrons sur les aspects physiques dans la troisième partie. Toutefois, les mort-vivants tenteront de remédier à cette forme d'inertie en passant par les facultés psychiques, les seules apparemment préservées. En effet, ce qui permet au trauma de s'installer et de s'épanouir dans une certaine mesure, ce n'est pas tant le choc de la mort, quoique bouleversant, que la brutalité avec laquelle les morts dans *How the Dead Live* sont projetés dans un nouveau monde insensé, c'est surtout la douleur qui les accompagne dans leur univers post-mortem. Cette douleur n'est rien d'autre que la clarté des souvenirs auxquels ils seront constamment renvoyés, souvent malgré eux. Lily l'exprime bien en ces mots : "[…] hindsight multiplying me like opposing mirrors set other side of a restaurant booth." (*HDL*, 26). Le choc de la conscience de la mort imminente est aussi une autre forme de traumatisme. Dans de tels moments, Lily Bloom fait elle-même le diagnostic de son état mental: "I've always had a talent for hysteria, for plunging over the black edge of a mood, but this black edge is so much bigger. It's Niagara, sucking into itself the whole water of my life. […] I feel like a stroke victim- half of my world is gone." (32)

En guise d'exemple, le racisme chez Lily Bloom trouve son origine dans un trauma qu'elle a vécu dans son jeune âge lorsque sa mère l'avait violemment frappée au visage pour lui interdire de toucher Betty, son assistante maternelle qui était noire. Avant cet épisode, Lily entretenait une relation affectueuse avec sa nourrice : "I'm kissing Betty and I'm smelling Betty and I'm even subtly rubbing a bit of Betty's old house dress in between my thumb and finger – because she's my security blanquet too."(35) Cette relation presque maternelle s'est transformée petit à petit en une sorte de mépris, qui vise moins la personne que représente Betty que sa couleur de peau, laquelle est à l'origine du choc qu'a vécu Lily suite à la violente réaction de sa mère. Depuis cet

événement, Lily vit avec cette hantise qu'elle doit à tout prix éviter de toucher la peau noire à moins d'y être obligée (*HDL, 35*).

Conclusion du chapitre 4

A la lumière de ces extraits et commentaires, nous constatons alors que trauma et apocalypse peuvent s'enjoindre dans la mesure où ils évoquent, simultanément, aussi bien les bouleversements profonds, lesquels affectent les structures du langage et de l'identité, que le recouvrement de leurs traces, reliques, survivants et fantômes dans une perspective post-apocalyptique. Le projet d'anéantissement chez l'homme fait de l'apocalypse une fascination rationnelle. Les exemples de textes, images et autres références théoriques que nous avons donnés dans cette première partie servent à enrichir le schéma narratif apocalyptique. Il s'agit là d'une méthode de lecture fondée sur l'intertextualité. En effet, certains énoncés narratifs, nous explique Paul Ricœur, libèrent « un pouvoir plus radical de *référence* à des aspects de notre être-au-monde qui ne peuvent être dits de manière directe » (Ricœur 1983, 150).

Chacun de ces textes soumet à la subjectivité lectrice « un monde que je ne pourrais habiter et dans lequel je pourrais projeter mes pouvoirs les plus propres » (*Ibid*, 152). Le monde lui-même s'enrichit du texte car les œuvres littéraires ne dépeignent la réalité qu'en l'augmentant de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leur vertu d'abréviation, de cumulation et de saturation étonnement illustrées par la mise en intrigue. Or, nous dit Michaël Foessel, « telle est la vertu du schéma narratif que de rendre plus intelligible le monde en crise dans lequel nous vivons » (Foessel *op.cit*, 253). Dans ce qui suit, nous discuterons les mondes en crise dans *London Fields* et *How the Dead Live*. La crise remplace-t-elle l'apocalypse ? De quoi est faite cette analogie ? Vers quoi peut-elle conduire ?

PARTIE 2

DE L'APOCALYPSE A LA CRISE

Chapitre 5 *: Les alternatives à la foi et à la morale : l'antichrist, le chamanisme séculier et l'intolérance*

Chapitre 6 *: La fin de l'innocence ou la subversion de la figure de l'enfant*

L'emploi de la symbolique de la crise pour faire écho à l'apocalypse n'est pas un choix arbitraire. Dans notre étude, la crise est le ferment idéal de l'apocalypse. En effet, d'une manière très explicite, la crise accueille tous les maux dans 'London Fields' de Martin Amis par exemple. Au diagnostic du narrateur lorsqu'il décrit le phénomène de cambriolage ayant atteint le pic de son activité à l'image d'une crise, il faut ajouter que ce narrateur ne fait là que construire une allégorie de la crise qui envahit et traverse le roman. Dans cette forme de crise, la morale n'a vraiment plus sa place :

> It was all Burgled out. Indeed, burgling, when viewed in Darwinian terms, was clearly approaching a crisis. Burglars were finding that almost everywhere had been burgled [...] There were burglar jams on rooftops and stairways, on groaning fire-escapes [...] Burglars were being burgled by fellow burglars, and were doing the same thing back [...] How would this crisis in burgling be resolved? It would be resolved when enough burglars found burgling a waste of time, and stopped doing it (*LF*, 248).

Ce commentaire ironique, semblable à la logique déroutante que l'on retrouve chez Gilbert Keith Chesterton, surnommé le prince du paradoxe dans les lettres de noblesse anglaises, n'est un paradoxe que pour celui qui ne sait pas que la crise elle-même est bâtie sur un paradoxe. La crise est en effet nécessaire en ce qu'elle bouleverse l'ordre établi.

La crise dont nous parlerons dans cette partie n'est pas une fin en soi. Comme nous le laisse penser la citation ci-dessus, elle participe activement à la discussion sur les déplacements apocalyptiques qu'il est possible de proposer dans ce travail en remettant en cause les valeurs référentielles. En l'occurrence, la menace qui pèse sur la morale, la religion et l'innocence que nous traitons dans cette partie est l'une des transpositions concrètes de l'apocalypse dans notre corpus. Nous étudierons alors ces symboliques de la crise en deux chapitres. Le premier est relatif à la crise des référents tels que la morale et la religion et le second, lui, donne une signification concrète à travers l'enfant. Car si l'espoir placé en la figure de l'innocence meurt, est-il possible d'espérer un monde meilleur ?

Chapitre 5

Les alternatives à la foi et à la morale :

l'antichrist, le chamanisme séculier et l'intolérance

La fin est représentée et illustrée par l'apocalypse. Elle porte d'abord sur une croyance et repose sur un principe simple : il faut d'abord poser l'hypothèse que la fin aura lieu avant d'en rechercher les signes. Dans sa littéralité, la fin repose sur la symbolique du livre de l'Apocalypse biblique même si son interprétation, ses signes et ses représentations ont évolué. La notion de la fin continue d'alimenter et d'influencer l'imagination de l'homme sans jamais être complètement coupée de ses références religieuses. L'apocalypse de Jean est la première œuvre de référence sur le thème de l'apocalypse. Elle a inspiré et continue d'inspirer la fiction et l'art en général d'une manière sporadique. Partant de ce postulat, des allusions plus ou moins visibles semblent faire émerger un regain d'intérêt pour l'apocalypse inspiré de la religion dans *London Fields* et *How the Dead Live*. Nous faisons aussi appel à d'autres textes des mêmes auteurs pouvant apporter un appareil critique permettant de repérer la place de l'eschatologie religieuse dans la narration d'Amis et de Self et d'évaluer son poids dans ce travail. Nous considérerons, dans la première section, comment Martin Amis a utilisé les sources bibliques dans *London Fields* et dans quelle mesure le Dieu monothéiste figure au milieu d'un espace apocalyptique que nous nommons antéchrist. Nous recenserons, dans la mesure du possible, le sens des images bibliques et leur détournement, ce qui nous permettrait de justifier l'emploi du terme antichrist dans notre analyse. Puis nous analyserons, dans la deuxième section (intitulée « l'alternative à Dieu : le chamanisme séculier »), à travers l'expérience de la mort qu'a vécue Lily Bloom dans *How the Dead Live*, la symbolique religieuse dont la nature est d'inspiration juive et également comment Will Self prolonge et rénove, à son tour, cette symbolique religieuse dans le contexte de la fin. Enfin, dans une dernière section, nous analyserons l'intolérance, symbole de l'absence de la morale, comme le survivant de la fin.

1. L'antichrist dans l'ère antéchrist

Le premier terme, « antéchrist », est un événement annonçant l'eschatologie religieuse et le second, « antichrist », renvoie à une image ou à une allégorie de l'apocalypse. Les hadiths[82] dans l'Islam évoquent la venue d'un imposteur maléfique qui tenterait de se substituer à Jésus Christ à la fin des temps. Ce dernier devrait le vaincre lors de son retour sur Terre. Toutefois, certains philosophes comme Friedrich Nietzsche pensent que c'est la religion elle-même la grande imposture : « rien n'est plus malsain au milieu de notre modernité malsaine que la pitié chrétienne » (Nietzsche 1896, 8)[83]. Cette intuition philosophique que Nietzsche développe dans son essai *Antéchrist* peut s'ajouter, au-delà de sa forme subjective et pamphlétaire, à la crise des grands récits tels que la religion peinte dans la littérature en général dont nous retrouvons par exemple quelques indices dans *London Fields*. Dans *How the Dead Live*, des valeurs individuelles telles que la liberté d'expression, l'individualité et la subjectivité s'opposent nettement aux préjugés, au racisme et à l'antisémitisme. Mais dans ce chapitre, notre analyse de la crise des valeurs s'appuiera essentiellement sur des situations qui peuvent paraîtres banales voire anecdotiques mais sont en réalité très emblématiques de ladite crise.

Par exemple, très souvent, nous dit le narrateur de *London Fields*, il arrive que des hommes maigrelets bravent des émeutes pour rentrer chez eux au cas où Nicola Six appellerait. Il arrive également que des pères de famille abandonnent leurs enfants malades et patientent sous la pluie devant chez elle. Une fois qu'elle les a à sa portée, malgré tous les sacrifices que ces hommes ont pu faire pour arriver jusqu'à elle, elle trouve toujours le moyen d'en châtrer

[82] Ce sont des textes religieux portant sur des traditions prophétiques ou encore des conseils civiques et moraux, pour la plupart, laissés par le prophète Mahomet aux musulmans et ce pour la postérité.

[83] Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist* (1896), Lillebonne : Éditions Foi et Victoire, 2013. Dans cet essai, Nietzsche proteste contre les idées chrétiennes comme la pitié, l'humilité, la chasteté et la pauvreté qui, selon lui, ont fait beaucoup de mal à la vie que n'importe quelle chose épouvantable, que n'importe quel vice. Il va plus loin en déclarant que le Pur Esprit n'est que pur mensonge. Dans son essai, le prêtre par exemple est un négateur, un calomniateur et un empoisonneur de la vie. L'œuvre du philosophe allemand, qualifiée d'avant-gardiste, porte essentiellement sur la critique des valeurs morales et chrétiennes dans la société occidentale moderne et sur la promotion du « surhomme » qui ne croit en aucun pouvoir transcendant, d'où le caractère avant-gardiste de son œuvre.

quelques-uns, d'en dépouiller d'autres et de faire hospitaliser les briseurs de cœur. Justement, le pire est qu'elle-même est une briseuse de cœur : "she had to receive this love and send it back in opposite form, not just cancelled but murdered" (*LF*, 21). D'après cette description sur la nature machiavélique des rapports qu'entretient Nicola Six avec les hommes, un enjeu religieux trouve écho, chez ce personnage, dans le projet de déshumanisation. On peut en effet faire l'hypothèse selon laquelle l'intérêt de rapprocher la thématique religieuse du personnage est lié à quatre éléments. D'abord, le personnage Six a une grande influence sur les hommes et elle l'exerce avec habilité et finesse. Deuxièmement, elle semble également dotée d'un pouvoir d'anticipation sur les événements. Troisièmement, son projet d'exterminer les hommes se libère au fil des pages et enfin, par son statut de femme, elle complète le diagnostic. En effet, dans l'imaginaire chrétien occidental du XIème et du XIIème siècle, des condamnations au bucher de sorcières accusées d'être les servantes du diable étaient fréquentes. Ailleurs, dans l'imaginaire grec par exemple, d'après l'auteur Keith Thomas, la femme est habitée, sous l'ordre de Zeus, par un esprit de chienne tandis que dans l'imaginaire chrétien, la femme et le diable sont honteusement liés par le péché et la transgression (Thomas, 1971)[84]. Nicola Six incarnerait alors la puissance malfaisante du diable, la pire forme antagoniste du Christ dans le roman (antichrist).

Quelques passages de *London Fields* nous placent, sans détour, devant cette alternative diabolique à travers des emprunts au champ lexical religieux et surtout à la place de Dieu que veut prendre Nicola Six dans le récit. Le premier exemple le plus révélateur peut être donné lorsque cette dernière entre dans un pub londonien dont le nom est 'The Black Cross' avec l'intime conviction que son futur assassin s'y trouve. 'The Black Cross' recèle une double importance dans le récit. D'une part, il est le lieu de rencontre et le lieu de rendez-vous de tous les protagonistes de *London Fields* et, d'autre part, sa syntaxe 'The Black Cross' revêt une connotation religieuse que l'on pourrait qualifier d'antagoniste au Christ. En effet, le mot 'Cross' correspond à ce que le narrateur se plaît à souligner comme étant composé de quatre points, sans doute pour insister sur l'analogie avec la

[84] Voir Keith Thomas, "Religion and the Decline of Magic Studies", *Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeeth-Century* (1971), Londres: Penguin, 1997.

croix du Christ. De plus 'Black' est une couleur qui revêt un sens particulier dans la tradition chrétienne.

Pour l'église, selon Michel Pastoureau, la couleur est d'abord « un enjeu théologique » (Pastoureau 1989, 204). Elle a surtout une fonction : « elle sert à créer des articulations et des systèmes, à hiérarchiser, à classer et à distinguer » (*Ibid*, 205). Puis, ajoute Pastoureau, « au dix-neuvième siècle, après l'adoption du dogme de l'Immaculée Conception, le blanc devient la couleur chargée de la plus grande dignité chrétienne » (218). Cette couleur exercerait alors une primauté sur la couleur noire. Ainsi, la couleur blanche, symbole de la pureté, est utilisée pour la fête des anges, des vierges et des confesseurs. Tandis que le noir, nous dit Pastaureau, reste associé au deuil et à la pénitence. Cette couleur sert également à habiller les morts pour les messes ainsi que « pendant le temps de l'Avent » (219).

Ces remarques sur la place des couleurs dans l'église chrétienne sont intéressantes à double titre pour notre argumentaire. D'une part, elles confirment que l'auteur utilise bien la dimension symbolique que représente la couleur noire dans la *Bible* pour habiller Nicola Six qui porte du noir en permanence et montrer ainsi qu'elle assume bien le choix de se substituer à l'ange de la mort pour atteindre son objectif, celui d'exterminer les hommes. D'autre part, l'accent mis sur la couleur noire renvoie au conformisme relatif aux constructions sémiotiques dans l'imaginaire collectif de la plupart des sociétés occidentales dont la société londonienne où cette couleur est sujette à des connotations négatives. Pour en revenir à la comparaison de Nicola Six avec la figure diabolique introduite plus haut, dans l'ère antéchrist, le divin est présenté dans l'ouvrage comme l'esclave de ce personnage. Dieu, ridiculisé en permanence dans le récit, est déclaré comme étant sous le charme de Six, à l'instar de tous les hommes qui tentent de la séduire. Le narrateur nous en dit davantage:

> He had slept with her once, and once only: she did that to show Him what he would be missing for ever and ever. In bed Nicola had made Him do the act of doubledarkness: the doublebeast with only one back. Then never again. God cried in the street outside her apartment. He telephoned and telepathized. He followed her everywhere, His gaze imparting that fancy blue nimbus (*LF*, 121).

Dieu, ainsi mis à niveau des hommes, n'est plus transcendant dans *London Fields*, il n'est plus tout court. Nous n'allons pas nous attarder sur les théories à propos de la mort de Dieu dans la littérature. Simplement, nous disons ici dans quelle mesure le renoncement au divin participe au projet apocalyptique de Six. Ce n'est pas tant Dieu en temps qu'être dans son essence ni sa transcendance sur les hommes qui sont menacés dans ce passage mais le pouvoir qu'il représente. Ce pouvoir transcendant que représente Dieu est associé au genre masculin. Northrop Frye nous dit dans *Fearful Symmetry*[85] que Dieu représente le mâle suprême :

> In many religions God is certainly worshiped as a trinity of father, mother and child, as in Beulah, but in the more highly developed ones God is always the Supreme Male, the Creator for whom the distinction between the beloved female and created child has disappeared (Frye 1947, 75).

Il ne reste plus que le mâle dominant dans cette interprétation. La femme associée à la procréation, donc à l'enfant, devient une figure séparée de son créateur et une potentielle rivale[86]. La satire de *London Fields* s'érige contre toute forme d'autorité. Elle censure le pouvoir religieux. En effet, le rejet d'un Dieu tout-puissant se lit à travers les élucubrations, les goûts et préférences de Nicola Six. Les songes de Nicola Six à l'endroit de Dieu sont la preuve du désir de suprématie plus important que toute autre chose chez elle. Toutes ses élucubrations sont basées sur une équation, une sorte de théorie superficielle :

> And if it wasn't the real thing, if it was just a contemporary dilution or simulacrum-friendliness, helpfulness, goody two-shoes love…
> Perhaps love *was* dying, was already dead. One more catastrophe. The death of God was possibly survivable in the end. But if love was going the same way, if love was going out with God… (*LF*, 132) [87].

[85] Du titre complet: *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (1947). Blake est l'auteur d'une œuvre iconographique majeure sur le thème de l'apocalypse *A Vision of the Last Judgement* (1808). Il s'agit d'une œuvre dite prophétique qu'il convient de discerner de l'Apocalypse biblique. La peinture met en scène Albion, un géant sauvage, époux de Britannia et qui part à la conquête de l'Angleterre. Cette œuvre est construite à partir de vestiges de l'histoire auxquelles des légendes se sont superposées.
[86] Nous revenons sur ceci dans le chapitre suivant où il est question de discuter le pouvoir de Nicola Six et son rôle de *femme fatale*.
[87] Les pointillés font partie de la citation.

Ainsi, le projet de Six d'anéantir les hommes n'a aucune chance de réussir si elle tombe amoureuse. Par conséquent, elle se persuade que l'amour est mort pour éviter tout risque d'y succomber. En liant le destin de Dieu à l'amour, elle se persuade, par la même occasion, de la fragilité du pouvoir divin qu'elle tente d'usurper désespérément. On peut lire à travers ces quelques lignes que la violence se mêle au sacré, certes dans une logique inintelligible, mais il en découle toujours la nécessité de rompre avec toute forme d'autorité dans *London Fields*. La religion et ses piliers ne seront pas épargnés. Toujours dans sa quête de plénitude, Nicola Six franchit encore les limites en remettant en cause l'Immaculée Conception qu'elle considère comme 'the oldest trick in the book' (*LF*, 131). Pire encore, le narrateur rapporte qu'elle aurait voulu voir le Diable autant qu'elle l'aurait désiré dans un monde parfait. Ce qu'elle cherche chez le Diable ce n'est pas de l'amour car avec lui, elle est libre de partir ou de rester. Nicola sort avec le Diable parce qu'il la divertit et que cela rend Dieu fou de jalousie. Le paroxysme est atteint lorsque Six affirme avoir renvoyé Dieu en enfer :

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

A travers ce passage traduisant, par ailleurs, le sentiment de puissance inouïe que Nicola Six ressent, le narrateur a fabriqué un beau prétexte sur lequel repose, dans le récit, la faillite de la religion : l'égocentrisme de l'individu mais aussi sa solitude. L'homme seul, sans aucune référence, a son importance dans ce monde en déclin dont il est question dans *London Fields*. De la sorte, si l'on considère ce que Danièle Chauvin écrit : « Dans l'apocalypse s'opère l'union […] de Dieu, du prophète et des hommes » (Chauvin 1992, 16), à l'origine du trio constitué de Dieu, du prophète et de l'homme, seul ce dernier survit à la fin. Cette interprétation trouve un écho dans *London Fields* de Martin Amis où la déviance par rapport à la religion est manifeste. La même déviance est également

matérialisée à travers le personnage Marmaduke, étudié dans le précédent chapitre.

Ce qu'il faut retenir est que le renvoi à toute forme d'autorité transcendante sur les hommes est rejeté avec violence dans un roman où 'God' est le nom du barman qui tient le pub 'The Black Cross', endroit où se croisent par ailleurs tous les protagonistes de *London fields*. Bien évidemment, l'ironie est la source de l'énergie provocatrice dont abuse Martin Amis pour insister sur la déviance à l'égard de Dieu à qui ont été ôtées omniscience et crédibilité dans ce roman. D'ailleurs, Will Self a fait le choix du même modèle invalidant l'instance religieuse discursive en liaison avec la mort de Lily Bloom, l'héroïne de *How the Dead Live*. Lily Bloom est une ex-juive, new yorkaise d'origine et vivant à Londres. Son aversion pour la religion juive dans laquelle son nom a été célébré atteint son paroxysme lorsqu'elle agonise sur son lit d'hôpital. On voit apparaître, dès le début du récit, une sexagénaire hystérique qui apprend sa mort prochaine : "Oh my fucking Christ I'm going to die. I can't stand it I'm gonna die. Not me! Oh God-ohgod-ohgog-jeezus-ogod-og-" (*HDL*, 32). On serait tenté de croire que ces implorations, outre les écarts de langage, sortent de la bouche d'une croyante qui sombre dans le désespoir tout en implorant les divinités. On sera très vite édifié grâce à ce qui suit quant à la nature de l'invocation du nom de Dieu : "And here I go, chocking into incoherent terror, the façade demolished by sledge-hammer sobs. I moan, and I pule, and I groan and saliva loops from my slack jaws. It's a most satisfying performance, I sense through the fog" (*HDL*, 32). Ce commentaire renseigne à la fois sur deux aspects de la personnalité de Lily Bloom que sont la feinte et la moquerie. En même temps qu'elle emploie des formulations religieuses pour faire passer un message de désespoir aux yeux de l'équipe médicale qui s'occupe d'elle, le narrateur en profite pour informer le lecteur, à travers la voix intérieure de Lily Bloom, qu'il ne s'agit que d'une singulière hypocrisie et qu'elle (Lily) ne croit en rien. La valeur donnée à ce type d'imploration religieuse, au contraire, revêt un sens totalement profane.

Pour comprendre le déni de la religion par Lily Bloom, il faut faire le lien avec *My Idea of Fun* de Will Self, par exemple, publié en 1993, soit sept ans avant *How the Dead Live*. Il s'agit d'une série de nouvelles où un seul personnage évolue d'une nouvelle à l'autre. Sous la forme narrative d'un *bildungsroman*, Ian

Wharton se transforme au fur et à mesure que les nouvelles se succèdent et devient ainsi 'l'assistant' du diable. *My Idea of Fun* reprend quelques éléments de la narration de la fiction de James Hogg *The Private Memoirs and Personal Confessions of a Justified Sinner* (1824) où plusieurs jeunes personnages masculins se retrouvent dans un jeu de possession démoniaque. Cette fiction correspond à la remise en cause de l'autorité religieuse discutée dans cette section. Le roman de Hogg est une satire du fanatisme religieux dans le milieu des réformistes en Ecosse.

En corollaire, dans *My Idea of Fun*, Ian Wharton, dans la fleur de l'âge, se retrouve sous l'emprise de Satan qui le charge de missions démoniaques. Dans le détail, le roman de Self et celui de James Hogg présentent des similutudes sur le plan thématique. En effet, la répétition des comportements exagérément dégoûtants, les séries de transe et de métamorphoses comportementales, la violence ainsi que les tentatives de meurtre mises en scène sous l'angle du suspense et les agressions sont les diverses ressemblances que l'on note. Cependant, le roman de Hogg n'a pas été la seule source d'inspiration de celui de Self. Ce roman reflète en quelque sorte une nécessité chez l'auteur de parler de ses premières années de toxicomanie. D'ailleurs, la seule citation que nous tirons de My *Idea of Fun* dans ce travail — "this [...] isn't intended as a justification of any kind. I don't need to justify myself, I only want to be understood" (*MIF*, 11)[88] - est la preuve que Self utilise la voix de son héros pour s'exprimer ouvertement sur son passé douloureux avec la drogue. Une telle démarche défie quelque part le canon traditionnel de la morale qui exigerait peut-être des regrets de sa part. Quant au parallélisme entre *My Idea of Fun* et *How the Dead Live*, la comparaison faite ici ne peut pas dépasser le cadre thématique car les deux protagonistes Ian Wharton et Lily Bloom n'ont bien évidemment rien en commun. Le premier est présenté dans la fleur de l'âge, ambitieux, fragile et influençable tandis que Lily Bloom est vieillissante, pleine d'assurance et ne suit aucune référence ou aucun modèle de quelque ordre que ce soit lorsqu'il s'agit de prendre des décisions.

[88] Les références de *My Idea of Fun* seront faites entre parentheses dans le texte avec les acronymes *MIF*.

En tout état de cause, *My Idea of Fun* et *How the Dead Live* de Self, malgré leurs différences, entendent élargir et enrichir la réflexion sur les questions religieuses en mettant par exemple en avant, dans *How the Dead Live,* la question de l'eschatologie traitée à travers la mort d'une sexagénaire et de sa vie après sa mort. Dans ce roman, Self propose une nouvelle vision de l'apocalypse en prenant le contre-pied des écrits bibliques sur les questions de la vie après la mort, notamment la question de l'au-delà et toutes les descriptions faites dans les divers livres saints des religions monothéistes à propos du paradis et de l'enfer. L'alternative de Will Self s'éloigne de la forme théologique que pourrait prendre l'au-delà et place Lily Bloom dans une cité parallèle à Londres où vivent d'autres morts. Loin des représentations de l'enfer et du paradis, les mondes des morts rassemblent plusieurs situations, paysages et parcours individuels qui ne sont finalement pas si différents de ceux présents dans le monde des vivants. On peut dès lors évoquer la position personnelle de l'auteur sur la religion qui, nous semble-t-il, expliquerait le profond athéisme qui domine l'imaginaire eschatologique de *How the Dead Live*. Lors d'une interview, Will Self confesse son agnosticisme qu'il évoque sous plusieurs formes dans son œuvre et notamment dans *How the Dead Live*[89]. Cette déviance de la foi religieuse chez Self correspond à une période sombre de sa vie où la drogue a été sa seule raison d'être[90]. Il nous faut rappeler que sa propre mère, Elaine Self, est la principale source d'inspiration de *How the Dead Live,* faisant de cette fiction-là la plus introspective de Will Self d'après ce que nous en dit Hunter Hayes :

> Self presents the after-death experience of a confirmed atheist confronting the reality she so strenuously denied throughout her adult life. More introspective than any of his previous works, *How the Dead Live* combines aspects of Self's personality with that of his mother while expanding the central conceit of "The North London Book of the Dead" to imagine death from the mother's point of view (Hayes 2007, 136).

[89] Will Self, répondant à la question de la journaliste Laurie Taylor lors d'une interview, à propos de la religion, declare: "If I allow myself the luxury of doubt in this area, I am wholly conflicted. All my study of religion leads me to believe that there is a hell of a lot more to religious beliefs than the notion that is simply an opiate" (Self in Taylor 2003, 14-15).

[90] "I was ceasing to function as a parent, as a partner, and certainly as a constructive person in wider society" (*Ibid*, 14).

Selon Hayes donc, Will Self aurait même tenté de reconstituer la pensée de sa mère sur la mort dans "The North London Book of the Dead", une nouvelle extraite de *The Quantity Theory of Insanity* (1991). Dans *How the Dead Live*, cette pensée évolue en une sorte d'eschatologie individuelle[91].

Nous comprenons par-là que l'histoire personnelle de Lily Bloom, de sa naissance à sa mort, est présentée comme un cycle d'événements marquants qui coïncident toujours avec Noël ou Pâques. De plus, ces événements correspondent à la naissance, à la mort et à la résurrection de Jésus Christ dans la *Bible*. Ils symbolisent dès lors, par analogie, l'émergence et la décadence humaines. Ironiquement, la mère de Will Self est morte au début du printemps, pendant les fêtes de Pâques. Si le narrateur présente la mort de Lily Bloom pendant les fêtes de Noël dans *How the Dead Live* et que dans la réalité Elaine Self, la mère de Will Self, meurt en Pâques, ce n'est certainement pas fortuit. A partir de cette curieuse coïncidence, Will Self entend dénoncer son mépris des représentations symboliques de la vie et de la mort, inscrites dans le calendrier chrétien avec une certaine virulence revendicative dans son article intitulé "Why I hate Easter" :

> My mother died at Easter. She who thought all religion was an out-and-out con, in that beautifully wiseacre fashion only a native New Yorker can achieve. She died in the Royal Ear Hospital of lung cancer-an irony which she might have appreciated, were it not for the fact that, in dying, my mother was fearful, alone, angry and devoid of any humour, no matter how Black" (Self 1999, 1).

Manifestement, la colère est la chose la mieux partagée entre Lily, le personnage fictif et Elaine Self. Elle devient la première caractéristique rhétorique du personnage Bloom à laquelle s'enjoint la nature profane de ses longues tirades hystériques à propos de ses enfants, de son mari et de la société. A travers ce caractère précisément, *How the Dead Live* présente un monde étrange dont on perçoit la tendance au grotesque et à la fragilité des croyances

[91] L'eschatologie individuelle s'oppose à l'eschatologie dans sa compréhension globale. Cette dernière renvoie au discours sur la fin des temps d'un point de vue théologique et philosophique. Elle est un ensemble de doctrines portant sur les derniers événements annonçant que notre monde tend à sa fin. L'eschatologie individuelle, quant à elle, évoque la mort et la vie future de l'individu. C'est précisément cette forme d'eschatologie que l'on retrouve dans *How the Dead Live* et que nous simplifierons par l'expression « apocalypse individuelle » ou « intime » dans cette thèse.

humaines telles que la religion à la fois dans le style du discours, dans les détails du texte et dans l'intrigue. Et au-delà, on perçoit également la volonté avouée de Self de combattre toute force transcendante sur les hommes à l'instar de la vision de Nicola Six dans *How the Dead Live* sur Dieu et ses pouvoirs.

L'autre élément contribuant de façon marquante au sentiment de rejet des valeurs religieuses que manifeste Lily Bloom, inspiré d'Elaine la mère de Will Self, est le vide comme alternative aux symboles assimilés au Paradis ou à l'Enfer. Le vide ou rien, « Nothing », est alors matérialisé dans *How the Dead Live* à travers des inconsistances et des élucubrations de toutes sortes à propos de la vie, des idéologies du Bien et du Mal, des conventions sociales etc. C'est ainsi que l'humain, dans sa dimension existentielle, conduit à une transcendance divine mais aussi à une vie après la mort. L'humain devient lui-même absurde et participe à ce vide de l'existence dans lequel les personnages sont invités à vivre. Le vide prend toute la place dans l'œuvre en annulant, l'un après l'autre, les traits communs avec la religion. Pour preuve, en abordant le sujet de la mort de sa mère dans l'article journalistique *Why I Hate Easter* précédemment cité, Self fait comprendre combien il était aux antipodes des idées sous-entendues factices sur la mort et l'après-mort :

> In mourning my mother-whom I loved very deeply- I went through all the recognised stages of anger, denial and eventual acceptance. Like the disciples, in the days and weeks immediately succeeding her death I would see "fake" mothers wandering the streets of London much as she did in life. However, since neither of us believed remotely in the existence of personal immortality (and she in no kind of transcendence whatsoever), these visitations were mute and hazy. If my mother had felt driven to communicate anything to me from beyond the grave, it would doubtless have been a sardonic remark about the cost of her cremation (*Ibid*, 1).

Le ton étonnamment sarcastique et ironique de ce témoignage renforce encore une fois l'idée selon laquelle Lily Bloom et Elaine Self partagent un athéisme profond. Par la même occasion, elles tentent de désacraliser leur mort et souhaitent des obsèques dénuées de rituels religieux comme le souligne bien cette citation : "when I die—I'll rot. That's all, Sister—that's all" (*HLD*, 37).

2. L'alternative à Dieu : le chamanisme séculier

Parmi toutes les formes de déviance religieuse, l'athéisme est sans doute celle qui s'écarte le mieux de l'existence d'une force transcendante sur les hommes. A part l'athéisme chez Lily Bloom inspiré d'Elaine Self, la seconde alternative à la religion monothéiste que propose Will Self dans *How the Dead Live* est révélée à la mort de Lily Bloom. Il s'agit de croyances empruntées au bouddhisme tibétain, particulièrement le mode de vie de l'homme après sa mort, dont l'essentiel a été condensé dans un ouvrage intitulé *Tibetan Book of the Dead*[92]. Dans cet ouvrage, toutes les étapes par lesquelles le mort passe depuis sa mort jusqu'à sa réincarnation s'inscrit dans une perspective cyclique. Comme le remarque Hunter Hayes, l'image de la mort de Lily Bloom rappelle un nombre important de sources mythologiques qui sont valorisées dans *How the Dead Live* à travers un ensemble de croyances mêlant simultanément des origines occidentales et orientales : "Lily's death draws from various mythological sources, mixing eastern and western beliefs" (Hayes *op.cit*, 139). Par conséquent, le vide de l'existence dont on parlait plus haut ne doit pas être compris littéralement, dès lors que l'on pose le texte bouddhiste des morts comme hypotexte principal de la fin d'inspiration théologique dans le roman. Au contraire, dans la tradition bouddhiste, ce vide est lié au cycle de l'existence. Puisqu'il n'est pas envisageable d'attendre que le cycle de la vie se vide chez tous les êtres, la transition de chaque individu dans des sphères évolutives est importante comme nous le signale Thurman de la manière suivante :

> The life cycle is called samsara; it is the state of existence of any being who is not completely enlightened. It becomes empty when all beings have beeen liberated,

[92]Robert A.F Thurman, *The Tibetan Book of the Dead, Liberation Through Understanding in the Between*, New York: Bantam Books, 1994. Nous reviendrons sur cet ouvrage important dans le dernier chapitre de la thèse (chapitre 14). Originellement intitulé *Bardo Thödol, The Tibetan Book of the Dead* est un texte funéraire dont l'appellation rappelle *The Egyptian Book of the Dead: The Book of going forth by day* (Wasserman, 2008), un autre texte funéraire. Le texte tibétain décrit et guide les expériences de la conscience durant l'intervalle entre la mort et la résurrection sous une forme de réincarnation dans un autre être. Notons ici que l'on parle de conscience et non d'âme ; ce qui rend le rapprochement entre *How the Dead Live* et *The Tibetan Book of the Dead* d'autant plus intéressant. D'ailleurs Self emprunte la phrase de la préface de ce dernier, en avant propos de *How the Dead Live*: "as though in an initiatory mystery play, the actors for each day of the bardo come on to the mind stage of the deceased, who is their sole spectator; and their director is karma" (non paginée). Nous reviendrons sur la métaphore du *Bardo Thödol* dans la quatrième partie de la thèse avec plus de références.

> when all have become buddhas. Since the number of beings is infinite, this will take infinitely long, when thought of in a linear way. Since enlightenment is the realization of the infinity of time and the ultimate unreality of all moments of time, the life cycle empties itself in the realization of each enlightened being. It is not to be taken literally (Thurman 1994, 107).

De la même manière que le cycle, l'expression "enlightened being" ne doit pas être comprise littéralement. Elle est l'équivalente de l'être libéré[93]. Les buddhas sont les êtres complètement libérés et élevés et leur rôle est d'aider les autres individus à s'échapper du cycle de renaissances et de souffrances 'samsara', afin d'atteindre le Nirvana. Cette compréhension du livre des morts tibétains a été reprise et parodiée dans *How The Dead Live*. Autrement appelé le « Bardo Thödol », le livre des morts retrace le processus de libération du mort tout en détaillant les instructions à suivre par le biais du guide ou mentor. Nous verrons successivement la reprise de quelques-unes des étapes du Bardo par le narrateur dans *How the Dead Live* avant d'expliquer l'intérêt d'explorer les correspondances du roman avec le Bardo Thödol. Cet intérêt réside dans le fait que la fin est métaphorique et relative dans le roman de Self. Elle est métaphorique dans le sens où la mort n'est pas perçue comme une fin absolue mais une étape à franchir. Dans ce passage, le corps continue d'être animé par la conscience ou la pensée de l'individu. Les sens tels que le goût, l'odorat ou le toucher sont altérés, le langage se transforme et s'adapte à de nouvelles contingences mais l'être continue d'exister et d'espérer une nouvelle fin ou une meilleure fin. La mort est une étape dont on peut espérer revenir. Cette fin est relative car elle est en lien avec un être ou une chose. Elle dépend de l'être ou de la chose. Ce n'est pas une fin cosmique mais une fin à la portée de tous. Ce nouveau rapport à la fin mérite d'être éclairé.

Le contexte karmique et cyclique dans lequel évolue désormais Lily Bloom après sa mort agit comme une alternative à la vie éternelle qu'offre le Dieu monothéiste. L'intérêt de discuter le livre tibétain des morts est qu'il engage le texte dans une forme de rupture radicale avec les croyances religieuses autour de

[93] Les bouddhas sont des héros messianiques qui vivent dans le seul objectif de libérer les êtres de leurs souffrances. Les mentors ou les guides plus ou moins proches des bouddhas assument le même rôle auprès des initiés. Ces derniers ne sont autres que ceux qui viennent de mourir ; les mentors doivent les aider à dépasser les différentes étapes du bardo en les éloignant du cycle des souffrances et des renaissances (nous y reviondrons dans le dernier chapitre de la thèse).

la mort. La mort n'est plus la fin mais une expérience de la fin. Dans le roman, l'on meurt mais l'on revient des morts. La fin y est temporaire mais elle est une étape nécessaire. C'est ainsi que Self tente de rendre compte d'une forme cyclique de la vie après la mort telle que l'envisagent certaines croyances d'Asie Orientale comme le bouddhisme tibétain. *How the Dead Live* est divisé en quatre sections que l'on peut qualifier d'étapes : 'Epilogue', 'Dying', 'Dead' et 'Deader'[94] avec, à la fin de chaque chapitre, un épisode dédié à Noël, une fête chrétienne, d'où le mélange de croyances occidentales et orientales. De plus, sous des horizons géographiques variés, Lily ne cesse de migrer d'un endroit à l'autre depuis l'épisode 'Dying' à celui de 'Deader', rappelant sans surprise la doctrine de la réincarnation de la théologie tibétaine dans laquelle toute évolution passe par l'espace géographique qui permet d'assurer la traçabilité de la personne qui évolue d'un cycle à un autre[95]. C'est pourquoi on retrouvera Lily, au début du récit, dans la phase 'Dying' à l'hôpital londonien Royal Ear - de son vrai nom Royal National Throat, Nose and Ear Hospital - situé au centre de Londres, puis chez elle à Hendon non loin du centre de Londres, puis dans quelques autres quartiers de Londres dans ses souvenirs et enfin, dans la phase 'Dead', à Dulston au nord-est de Londres, dans un quartier des morts jusqu'à sa réincarnation comme l'enfant de Natasha, sa fille cadette.

Le temps des événements est également en étroite liaison avec cette notion de cycle ou d'étapes[96].Toutefois, les repères temporels sont empruntés

---

[94] Traduit en français : 'encore plus morte'.

[95] Selon une doctrine appelée « l'évolution spirituelle », développée dans *Tibetan Book of the Dead* (*op.cit*), sous les vents du karma, il existe six royaumes de réincarnation des espèces animalières. L'homme, le plus important de toutes ces espèces, évolue à la fois intellectuellement et socialement. Cette évolution dépend surtout du mode de vie dans une vie antérieure. Au premier stade, l'essence de vie, constituant l'élément qui évolue, est pur. C'est fur et à mesure de sa progression qu'elle est susceptible d'être corrompue.

[96] Notons au passage que Lily n'est jamais sortie de Londres jusqu'à sa réincarnation. Ce choix narratologique permet de repérer une filiation entre, d'une part, le récit tel qu'il se déroule entre l'épilogue et le dernier chapitre et, d'autre part, l'unicité de la scène où se déroule l'action. Ceci offre la possibilité au narrateur de récréer une image de la capitale anglaise qui s'accompagne d'une dimension allégorique du cadre urbain que représente Londres. Dès lors, Londres est à la fois le souffre-douleur de Lily lorsqu'elle perd son sang-froid face à la mort, son purgatoire lorsqu'elle est morte et la cité de sa réincarnation lorsque qu'elle « renait » en tant que fille de sa cadette Natasha. De plus, à plusieurs reprises dans la narration, l'image de la capitale anglaise est altérée, rappelant ainsi Londres de *London Fields* de Martin Amis, un Londres de *fin de siècle* marqué par la crise des valeurs humanistes traditionnelles. L'exagération faite dans *How de Dead Live* d'un Londres en déclin est sans doute nécessaire à l'érosion des valeurs traditionnelles telles que la religion dont nous faisons l'état des lieux dans ce chapitre. Cependant, il est impossible d'envisager l'espace sans la dimension temporelle, s'agissant de l'évolution cyclique de Lily Bloom de sa mort à sa réincarnation dans la perspective théologique inspirée des valeurs bouddhistes.

non des Tibétains mais également du Christianisme. En effet, les fêtes de pâques et les fêtes de Noël marquent les changements compris dans le cycle de vie de Lily Bloom. L'épilogue, le premier chapitre du livre portant sur la vie de Lily après sa mort, s'ouvre sur une date : Avril 1999 et les dernières pages du livre correspondent au dernier épisode de Noël : Noel 2001. L'évocation presque explicite de l'histoire de Jésus Christ, à travers les repères bibliques de sa mort, de sa vie et de sa résurrection que ces fêtes chrétiennes représentent, en rapport parallèle à l'histoire d'un personnage fictif Lily Bloom, nous offre l'opportunité de parler une fois de plus du désir de désacralisation de la religion par l'auteur de *How the Dead Live*. C'est ce qui explique sans doute pourquoi Lily s'est brièvement comparée à Saint Lazare[97] dans le texte, sur un ton banal lorsque sa fille Natasha a voulu l'aider à grimper sur son lit au retour de l'hôpital : "It's comfy here, slumped down on the bedside - why would I want to lower myself into that chilly linen tomb ? Old Lazarus has just managed to clamber out of the last one" (*HDL*, 59). L'ironie est à son comble quant à la déclaration de la fin de la religion dans *How the Dead Live*, lorsque Lily est accueillie dans l'autre monde par Phar Lap, un Néo-zélandais pur-sang se vantant d'être encore plus athée qu'elle. Ses repères à lui sont la culture aborigène des années 30 coïncidant avec la présence de l'empire colonial britannique. L'influence de la culture occidentale n'altère en rien les ressources de Phar Lap dans sa tâche de guide spirituel de Lily Bloom dans l'autre monde. Phar Lap apparaît dans l'œuvre pour la première fois la minute qui suit l'heure de décès de Lily en disant ceci : "None of this is real Lily. None of Lily is real. None of it ever has been. Dump your lilyness now, girl. It doesn't suit you. Dump it or let it go round in it again like a set of old clothes" (*HDL,* 20). Ces mots traduisent, d'une part, l'expérience visionnaire dont Laps est doté afin d'accomplir sa mission d'accompagnant du passage de Lily dans le monde des morts et, d'autre part, l'étape 'illusory body' du cycle de l'existence telle qu'elle est décrite dans *The Tibetan Book of the Dead*[98]. Le Bardo est un état

[97] Saint Lazare de Béthanie est un saint du Christianisme. D'après les récits du *Nouveau Testament* édité par John Nelson Darby (Darby 1986), Saint Lazare aurait été mort et enterré pendant trois jours. Puis il aurait été ressuscité par Jésus de Nazareth. On retrouve une version plus exhaustive du récit sur la résurrection de Saint Lazare dans l'*Evangile selon Saint Jean* (Augrain [et *al*] 2007, 45-50).

[98] La terminologie exacte dans la pratique bouddhiste est « Sidpa bardo ». Toutes les autres étapes y compris le « Sidpa Bardo », laquelle correspond à la première prise de conscience du défunt de sa mort, sont liées au corps et portent toutes le suffixe Bardo. Dans le livre de Thurman

transitoire par lequel Lily est passé juste après sa mort. Toutefois, il est important de rappeler que le corps est au centre de la théologie bouddhiste et que, dans ce sens, le corps de Lily Bloom, de son vivant à sa réincarnation en passant par son après-mort, est un élément fondamental du récit. Le corps assume une fonction troublante et déviante dans le sens où il est le terrain de l'émoi et du désordre mais surtout il représente une menace pour le personnage luttant pour sa survie et courant simultanément à sa perte. Le corps illustre bien la fin métaphorique que nous évoquions plus tôt. Il est une modalité riche et dynamique de la dissolution de l'être dans le Bardo que Self propose de revisiter. Entre imitation et parodie, le rapport de dérivation entre le texte tibétain et le texte fictif de *How the Dead Live* est d'ordre ludique[99].

Dans un registre proche, Phar Lap n'est peut-être pas exactement le genre de guide spirituel qu'il est conseillé d'avoir dans le livre tibétain des morts selon Thurman :

> The reliable mentor should be lucid in teaching, be usually in agreement with the traditional texts, and most often behave accordingly; make effort to benefit others, be concerned with the needs, not the uses, of the disciples [...] and be moderate in life-style, though all fun need not be poison (Thurman *op.cit*, 64).

D'ailleurs, selon sa disciple Lily, les enseignements du guide ne sont pas très clairs et son style n'est pas toujours modéré. "You remember what I said before, girl? 'What exactly - you've said so much and it's meant so little'" (*HDL,* 279). Aussi, les préjugés religieux sont superposés au chamanisme dans le monde des morts pour conserver un aspect réaliste. C'est ainsi que l'antisémitisme est un point commun de Lily avec quelques autres membres de la communauté des morts. Sans doute, telle est la volonté sous-jacente de l'auteur de mettre une distance critique avec les formes de croyance que l'on perçoit en tant que lecteur à travers les allusions diverses sur le christianisme, le judaïsme et le bouddhisme tibétain et leur rapport à la fin. Quoi qu'il en soit, le cadre référentiel du livre tibétain des morts et son vocabulaire référentiel sont une métaphore incontournable pour quiconque cherche des éléments d'apocalypse séculière dans *How the Dead Live*. Son utilisation appelle une fonction ironique qui distancie le roman du texte

un nombre important de symboles du bouddhisme tibétain, d'iconographies du corps, de la mort à la réincarnation, est répertorié.

[99] Notamment à travers le gourou Phar Lap Jones dont nous reparlerons dans la quatrième partie.

religieux. Ce qui nous y est montré est avant tout un roman qui interroge la réalité banale de l'existence où les êtres vivants sont eux-mêmes des spectres qui côtoient l'horreur ou la catastrophe au quotidien. La brève apocalypse à laquelle Lily Bloom nous invite dans le quartier Est de Dulston n'est finalement pas si éloignée des quartiers des vivants où règne un semblant d'ordre. La prise de conscience rétrospective par le biais de l'expérience de la mort est une révélation sur les perspectives eschatologiques qui guettent l'être vivant à tout coin de rue[100].

Chez Martin Amis, ce n'est pas le mysticisme oriental qui remplace le Dieu monothéiste juif comme dans *How the Dead Live* mais le nouvel athéisme. La foi dans la fiction littéraire et rien d'autre est le nouveau mythe séculier auquel Martin Amis adhère. Cette forme de sécularisation du roman à laquelle d'autres auteurs tels que Ian McEwan[101], Philip Pullman et Salman Rushdie semblent adhérer également, est une forme de guerre idéologique contre le fondamentalisme religieux. C'est ce que précise le commentaire suivant d'Arthur Bradley:

> For McEwan and company, the novel even represents a kind of secular object of devotion: it offers a this-worldly experience of grandeur, consolation, freedom and even redemption. Just as the New Atheists see literature as the acceptable face of transcendence, in other words, so the New Atheist novelists celebrate the novel form, in particular, as the basis for a humanist piety (Bradley 2010, 11).

Dans le cas d'Amis, le nouvel athéisme est un front esthétique de la guerre contre la terreur. Amis est l'auteur de la trilogie sur l'holocauste et la menace nucléaire *Time's Arrow* (1991), *Einstein's Monsters* (1987) et *London*

[100] Et pour faire écho au titre de cette section, citons Sam Harris, qui, dans *The End of Faith* (2005), après avoir déposé les trois religions monothéistes l'une après l'autre, semble trouver dans le bouddhisme le moyen de calmer l'anxiété généralisée qui règne dans le monde dans un contexte de terrorisme. Selon cet auteur, la foi dogmatique entretient des illusions métaphysiques et est un mal généralisé : "If religious war is ever to become unthinkable for us, in the way that slavery and cannibalism seem poised to, it will be a matter of our having dispensed with the dogma of faith. If our tribalism is ever to give way to an extended moral identity, our religious beliefs can no longer be sheltered from the tides of genuine inquiry and genuine criticism. It is time we realized that to presume knowledge where one has only pious hope is a species of evil. Wherever conviction grows in inverse proportion to its justification, we have lost both our connection to the world and to one another. People who harbor strong convictions without evidence belong at the margins of our societies, not in our halls of power. The only thing we should respect in a person's faith is his desire for a better life in *this* world; we need never have respected his certainty that one awaits him in the next" (Harris 2005, 225).

[101] Voir *Atonement* (2002), *Saturday* (2005), On *Chesil Beach* (2007)

Fields (1989) ; il est aussi de *House of Meetings* (2006) qui porte sur Staline, le dictateur russe, sans oublier le roman sur le phallocentrisme masculin, d'une violence rare, *Yellow Dog* (2003). Enfin, il est l'auteur de *The Second Plane* sur les attentats du 11 septembre[102]. Il ne fait donc aucun doute que son œuvre est profondément hantée par les questions de la violence et de la mort. L'apocalyptisme de son œuvre fait partie de lui comme d'une nécrophilie. L'islamisme radical inspire particulièrement Martin Amis qui y voit une forme de projet eschatologique pour le monde. Il aborde lui-même cet aspect d'une manière plus détaillée dans son essai *The Second Plane* :

> Just as the Islamists see death as 'creative', a 'consummation' and 'a beginning' (80), so his descriptions of the novel, too, depict it as a kind of necro-easthetics living among and feeding off death, murder even self-murder. From the war against 'the fossilisations of dead prose and dead thought' (19), 'through the sudden and inexplicable loss of inspiration that renders a piece of fiction 'dead' ('as if your subconscious…has been neutralised or switched off') to the deliberate destruction or abandonment of 'not a sacrificial cult that – in a way uncannily reminiscent of the terrorist material of mass death' (Amis 2008, 46) [103].

La voix narrative dans *Yellow Dog* d'Amis, par exemple, fait naturellement écho à ce portrait millénariste inspiré de faits réels, en l'occurrence l'attentat du 11 septembre 2001 :

> He stopped and thought: that feeling again. And he sniffed the essential wrongness of the air, with its fucked-up understate, as if all the sequiturs had been vacuumed out of it. A yellowworld of faith and fear, and paltry ingenuity. And all of us just flying blind (*YD*, 10).

La lutte contre la prose morte et la pensée morte est le même combat que celle contre le cliché, les préjugés et les valeurs liées à la religion et à la

[102] Dans *The New Atheist Novel: Fiction, Philosophy and Polemic after 9/11* d'Arthur Bradley (2010), est rapporté l'athéisme de Martin Amis et sa profonde aversion envers la religion en général. L'imagination littéraire est la meilleure arme dont il dispose pour lutter contre la piété religieuse. Comme il l'explique lui-même dans son essai, *The Second Plane,* cette imagination favorise l'indépendance de l'esprit et l'esprit religieux quant à lui appauvrit l'esprit aveuglément à travers des siècles de traditions. A ce propos *The war against chiché* (2002) est l'œuvre la plus religieusement orientée de l'auteur. Amis y livre, en particulier, un pamphlet cinglant contre l'islamisme.

[103] Les chiffres entre parenthèses représentent les renvois de pages issues de *The Second Plane* de Martin Amis.

morale. Elle est métaphorisée et fait parfois l'objet d'hyperbolismes en filigrane dans l'œuvre d'Amis. A côté de l'exploration de l'hypotexte religieux, il convient alors d'interroger les considérations morales.

3. L'intolérance : le survivant de la fin

Le roman construit des représentations tout en donnant à voir comment celles-ci sont pensées et perçues dans la société qui les a générées. L'un des moyens dont dispose la société pour apprécier les identités et les représentations de soi est la norme sociale, dont les règles morales font partie intégrante. Pour être plus précis, l'élément concerné dans cette section de la thèse est la dégradation des paradigmes religieux et moraux dont est fait le procès tout au long du texte dans les ouvrages de notre corpus. Dès lors, la morale, l'un des piliers fondamentaux de la société humaine, perd son sens et s'obscurcit petit à petit car elle se trouve contaminée par une instabilité critique. Dans la sous-section qui précède, nous avons voulu montrer pourquoi la croyance religieuse, aussi bien dans *How the Dead Live* que dans *London Fields,* est perçue comme étant sclérosante. Ici, nous allons essayer de démontrer l'importance du discours de la transgression des vertus morales dans la signalétique de la fin ou encore d'étudier les artéfacts moraux d'une société en déperdition. Nous appréhenderons cette question en deux temps. Nous aborderons dans un premier temps la question du scepticisme éthique dont sont victimes la plupart des personnages de *How the Dead Live* et de *London Fields,* puis celle de la mort, dont les perceptions variables et interprétatives pourraient étayer le détournement de sens que nous faisons de l'expression : en quoi la fin justifie-t-elle les moyens ?

Comment qualifier une juive antisémite ? Le lecteur aurait tendance à être saisi devant un tel constat et pourtant c'est ce qu'est Lily Bloom ; une juive antisémite. En effet, le ton des commentaires du personnage principal à l'égard des juifs s'oriente vers une forme d'exclusion radicale. Ce type de contradiction est caractéristique d'une théorie sceptique à l'égard de la morale qu'il convient d'expliquer afin de mieux comprendre la position irrationnelle de Lily envers les juifs. Au regard des théories et écoles sur la question dont le nombre est incommensurable, nous nous appuyons sur la définition de la morale selon le philosophe David Hume. En effet, la position de Hume concernant la morale

pourrait, en partie, contribuer à une meilleure compréhension du scepticisme qui domine la pensée morale dans *How the Dead Live*. Selon Hume, la morale repose d'abord sur un sentiment qu'il nomme le sentiment moral. Dans *A Treatise of Human Nature* (1738), Hume conçoit ce sentiment comme la manifestation de la sympathie et de la bienveillance[104]. Dans son texte, la sympathie est la source principale des distinctions morales. Cette distinction concerne le Bien et le Mal moraux. Dans son ouvrage dédié à l'œuvre de Hume, Éléonore Le Jallé nous explique la pensée du philosophe écossais, pour qui, selon elle, la raison n'est pas le fondement de nos distinctions morales et nos jugements moraux ne sont pas susceptibles de vérité ou de fausseté au sens logique du terme (Le Jallé 2014, 29). Hume dénonce et rejette le scepticisme en matière de morale[105]. Toujours dans son interprétation de l'œuvre de Hume, Le Jallé défend l'idée selon laquelle, pour certains sceptiques, tous les caractères et toutes les actions ont le même droit à l'affection et à l'estime générale (*Ibid*, 33).

Ce rapide détour par la philosophie éthique nous pousse à nous poser des questions quant au rapport de la morale avec notre corpus. Comment ne pas porter un regard critique et négatif sur l'antisémitisme ? Comment ne pas considérer avec inquiétude une juive antisémite dont l'expérience de la mort n'a pas engendré de remords ni de scrupule ? Ces questions offrent une expérience nouvelle sur la question morale. Le texte de Self propose une refonte totale des vertus morales et sociales. Il introduit divers degrés et natures d'amoralité parmi lesquels le cas d'une juive antisémite.

L'expérience antisémite à laquelle Will Self soumet Lily Bloom dans *How the Dead Live* recèle quelques similitudes avec l'expérience de sa mère et de lui-même vis-à-vis de la communauté juive. Nous avons déjà noté quelques traits communs entre Elaine Self et Lily Bloom. Cependant, nous n'avions pas fait

[104] David Hume, *A Treatise of Human Nature* (1874), Oxford: *Oxford University Press*, 2007, André Louis Leroy (traduction), *Traité de la nature humaine*, livre III, première partie, Section II, Paris : Aubier, 1946, p 586. Nous n'avons pas pu avoir accès à la version originale anglaise.

[105] Ci-après la citation complète : « la nature, par une nécessité absolue et incontrôlable, nous a déterminés à juger, comme à respirer et à sentir, et nous ne pouvons pas plus nous abstenir de regarder certains objets dans une lumière plus vive et plus pure à cause de leur connexion coutumière avec une impression présente, que nous ne pouvons-nous empêcher de penser quand nous sommes éveillés, ou de voir les corps qui nous entourent, si nous tournons nos regards vers eux en plein soleil. Qui s'est donné la peine de réfuter les arguties de ce scepticisme total n'a fait, en réalité, que discuter tout seul et qu'essayer d'établir par des arguments une faculté que la nature a antérieurement implantée dans l'esprit et rendue inévitable » (Leroy 1946, 264-65).

référence à leur identité juive commune. Dans *How the Dead Live*, Will Self invite le lecteur à reconsidérer la question de l'identité juive en appréhendant celle-ci non plus comme une étiquette sur laquelle est marquée l'histoire d'un peuple meurtri mais plutôt comme celle d'un peuple ordinaire à désacraliser. En d'autres termes, Will Self, à travers le personnage Bloom, sort du mutisme imposé à toute l'humanité témoin de l'holocauste en refusant sa sympathie de principe aux israélites par exemple. C'est ce qu'il explique dans cet extrait de son essai *Junk mail* :

> The Israelis feel themselves surrounded by enemies and percolated by them as well. The borders of the Jewish homeland are more like the holes in a colander than any straightforward zoning. As I arrived, the whole dog of state was about to get a serious wagging from the tail-end, four hundred and fifty Jewish "settlers" who have elected to sabotage a possible Israeli-Palestinian deal over the disputed township of Hebron: a state within a state within a state; a peculiarly vertiginous sovereignty (Self 1995, 287).

A travers ce texte, Will Self indexe sans détours la responsabilité directe des colons juifs dans le conflit israélo-palestinien. On relève également dans ce passage une forme d'analyse psychogéographique[106] portant sur la terre promise des juifs. S'il est difficile de détecter, dans ce discours, autre chose qu'un simple avis tranché sur la politique menée par les Israéliens, Elaine Self, à l'inverse de son fils, lève l'ambigu-ïté quant à son antisémitisme. A ce propos, Will Self commente:

> This was the identity she retailed me, one made up in equal parts of Semophilia and that most corrosive of anti-Semitisms: Jewish anti-Semitism. [...] Would I find myself ululating with the best of them as I shoved prayers into the wall? Or would I become transfixed by the kind of anti-Semitism I always saw afflicting my mother when we went for late-night hot salt-beef sandwich blow-outs in Golders Green? A visceral anti-semitism, a rejection of the host body by an organ that felt itself to have been crudely transplanted (*Ibid*, 286-7)[107].

Pour en revenir à l'antisémitisme, l'opinion la mieux partagée entre Elaine Self et Lily Bloom, nous ajouterons que le débat que celui-ci provoque dans

[106] Une méthode que s'est approprié Will Self dans la plupart de ses narrations.
[107] Will Self rappelle également dans *Feeding Frenzy* (2002) qu'il est souvent tiraillé par sa double identité culturelle dont celle juive héritée de sa mère. Selon lui, la culture occidentale et la culture juive sont deux entités qui n'ont rien en commun et qui cohabitent en lui.

le monde critique autour de l'auteur fait de *How the Dead Live* le travail le plus personnel de Will Self. Bien évidemment, ce témoignage endoscopique[108] sur Elaine Self et son aversion envers les juifs ne signifie pas que Lily Bloom est un personnage fidèle en tout point à la personnalité et à la vie de la mère de Will self.

Outre l'absence totale de scrupule moral, il y a un certain degré de fantaisie qui vient s'ajouter au discours antisémite de Lily Bloom. En effet, Lily et ses filles ne manifesteront aucun remords lorsqu'il s'agira par exemple de remplacer le nom d'une boutique 'Lewmar' par "Jewmar" (*HDL*, 54) en substituant au nom des propriétaires Lewis et Mary Rubens celui de 'Jew' pour Lewis et de 'Mar' pour Mary, afin, indiquent les protagonistes, de leur rendre leur vrai nom pour afficher leur mentalité d'antisémites. Lily raconte, à la suite de ce passage, que les Rubens l'ont effarée lors de son aménagement à Hendon avec son mari Yaws et leur petite Charlotte, âgée d'un an à l'époque, parce qu'ils manquaient de goût en matière de décoration intérieure, ne connaissaient pas la vraie valeur des choses, etc. Ses explications justifiant son aversion pour les Rubens sont évidemment superficielles mais Lily, ne craignant pas d'être jugée, assume fièrement d'être une juive antisémite :

> I remember the Original outlet, which was in the basement of Kensington Market; and I recall too the tubby, pimpled, bumfluffy proprietor, one R. Elvers. Yup, Elvers is the man behind Waste of Paper, which is why Natty[109] says '*Jew*mar' in this heavily ironic way, with the accent on 'Jew'. Not that Elvers is Jewish, you understand, it's only that like so many liberal Englishmen he finds our Jewish anti-Semitism hard to take (*HDL*, 55).

Toujours avec un cynisme transparent, Lily résume des épisodes meurtriers de l'histoire comme les camps de la mort en Serbie, la famine en Ethiopie, les bombes qui ont anéanti des peuples durant le 20ème siècle et glisse un commentaire antisémite dans son bilan catastrophique à l'endroit du réalisateur cinématographique américain Woody Allen : "And another clever,

[108] Expression qui nous est inspirée par l'endoscopie médicale qu'est une échographie diagnostique et thérapeutique reposant sur une technique exigeante et difficile. Nous utilisons ce terme au sens figuré pour montrer que le fait que Will Self révèle à la face du monde que sa mère est antisémite n'est pas chose facile, bien au contraire. L'endoscopie permet de voir l'intérieur du corps mais il s'agit aussi d'une expérience très douloureuse pour le patient.
[109] Diminutif de Natasha, la fille cadette de Lily Bloom.

famous, Jewish wiseacre fought another million-dollar suit against the shiksa he'd discarded in favour of her adopted child. Oy-oy-oy gevalt" (*HDL*, 298).

Quoique rélévateurs, ces extraits et témoignages de nature antisémite ne suffisent pas à décrire le complexe personnage se trouvant en conflit permanent avec tout ce qui sert de référence sociale. Toutefois, l'antisémitisme, jugé amoral, s'avère non seulement être le caractère le plus plausible qui accompagne l'ensemble des autres personnages du roman, mais révèle également un profond malaise, comme le souligne bien Hunter Hayes :

> Lily's anti-Semitism reveals itself to be an intense manifestation of not simply self-hatred or self-denial but her distaste for life, resulting from a string of bitter disappointments from her childhood to her children. *How the Dead Live* is a tragic example of posthumous communion between son and mother, a belated Kaddish, the Judaic prayer of mourning, that preserves the mother's soul. The novel depicts several souls in crisis, and just as Phar Lap aids Lily in fighting for her own soul she wants to do the same for her youngest daughter, Natasha (Hayes *op.cit*, 143).

Natasha est, à l'évidence, le personnage le plus proche de Will Self car elle est toxicomane. Quant à l'antisémitisme, la valeur la plus commune aux personnages de *How the Dead Live,* il n'est pas le seul mode de basculement par lequel le cours du monde apparaît effectivement dépravé. En effet, il n'y a rien dans la narration de la fiction qui permet d'espérer que ce monde puisse se libérer de son caractère vicieux. Par exemple, le traitement de la thématique de la mort par Will Self peut effectivement sembler immoral. Dans les détails, jusqu'aux plus superflus, on y compte des esprits inquiets (selon les mots de Phar Lap, le mentor de Lily Bloom), un service en charge de la mort, des lithopédions, etc. En d'autres termes, la mort y est réinterprétée sur un mode rocambolesque et est presque ridiculisée. En outre, le ridicule promu à la place du sacré n'est pas l'unique outrage que subit le symbole que représente la mort.

En effet, la mort a la réputation de n'être point attirante. Il faut s'éloigner de la mort, s'en dévier. Elle est la pire des calamités. Dans ce sens, on perçoit une éthique déontologique car le mieux pour l'homme c'est de vivre, le pire est de mourir. Le bien-être étant associé au Bien tout court et le pire, lui, étant naturellement associé au Mal. La mort est donc un mal. Quels arguments rationnels étayent la thèse selon laquelle la vie vaut d'être vécue ? Selon Thomas

Nagel, le premier et le plus radical, c'est que sans la vie, il n'y a ni jouissance, ni épanouissement moral, ni rien. Bref, la vie est la condition de possibilité de tous les autres biens (Nagel, 1979). La source illustrative selon laquelle la mort est un mal et la vie un bien est sans doute à chercher dans les croyances culturelles plutôt que dans la nature. Pour mieux comprendre ceci, il faut citer Jean Jacques Rousseau qui, dans son ouvrage *Du contrat social* (1762), montre comment le pacte social entre l'Etat et la société érige en valeur la garantie de la protection de l'Etat envers sa société et comment, inversement, les membres de cette société doivent, dans certains cas, donner leur vie sur ordre de l'Etat pour assurer la pérennité de cette garantie de protection et de sécurité: « sa vie n'est plus seulement un bien fait de la nature, mais un don conditionnel de l'Etat » (*Ibid*, 596). Toujours selon Rousseau, le commandement « tu ne tueras point » fait partie du contrat. Plus intéressant encore, toute personne membre de la société qui transgresse le commandement subit la mort, le châtiment suprême. Cette mort, selon Rousseau, est moins effrayante en ce qu'elle signifie la perte de la vie qu'en ce qu'elle représente une forme de marginalité et d'exclusion par un groupe qui manifeste en ce châtiment, le rejet de celui qui a « rompu le traité social » (*Ibid*). De ce point de vue, la tentative de suicide est aussi répréhensible que la tentative de meurtre. D'ailleurs, il s'agit là d'un acte sévèrement puni dans de nombreuses sociétés. Culturellement alors, la mort est un mal. Il est naturel ou devrions-nous dire, il est culturellement naturel pour l'homme de lutter contre la mort puisqu'il faut tenir à la vie. Voilà peut-être l'une des rares valeurs morales auxquelles Lily Bloom, contre toute attente, adhère parfaitement dans *How the Dead Live*.

Curieusement, la vie dans *How the Dead Live* porte quelques attributs, lesquels, énoncés ci-dessus, sont conçus pour la mort dans l'imaginaire de l'homme. Cette inversion de sens prouverait, encore une fois, l'obsessionnelle volonté chez Will Self de rompre avec certains schémas sociaux et mentaux de la société en général. Suivant cette logique de rupture, il semblerait que dans *How the Dead Live*, la mort n'est pas un mal absolu. L'explication rationnelle pourrait être que si la vie permet de jouir de tous types de biens, sa perte engendre immédiatement la perte irréversible de la possibilité de jouir de ces biens. Tandis qu'un mort ne peut éprouver comme un mal cette perte puisqu'il n'est plus.

Certes, mais dans le cas de Lily Bloom, la mort est ce qui lui permet d'apprécier la valeur de la vie puisqu'elle a une conscience qui a résisté à la mort et qui lui permet de se rappeler des jouissances de la vie dont elle a profité du mieux qu'elle pouvait de son vivant. Toutefois, chez les morts dans *How the Dead Live* les fonctions sensorielles sont inhibées. A cet égard, la mort est un supplice dans la mesure où elle est l'occasion d'apprécier la vie dans sa fonction sensorielle dont l'homme ne peut se séparer et dont même les morts de *How the Dead Live* ne jouissent plus. De la sorte, elle est une punition car le châtiment dans ce roman est le manque de conscience sensorielle[110]. Le goût et l'odorat sont les principaux sens totalement inhibés chez les morts dans *How the Dead Live*. C'est justement à travers cette inhibition que se glisse un biais important qui permet d'affirmer que finalement la mort est un mal dans *How the Dead Live*.

Il est peu surprenant alors de voir qu'une seconde vie, sous forme de réincarnation, à l'instar de Lily Bloom incarnant la fille de Natasha, est offerte aux morts. Si la mort et le scepticisme moral sont les domaines éthiques dominants dans *How the Dead Live*, à l'inverse, l'intolérance est la contre-valeur qui véhicule le sens particulier accordé aux considérations morales dans *London Fields* de Martin Amis. Son contraire, la tolérance, désigne le fait de s'abstenir d'intervenir dans les actions et dans les opinions d'autres personnes alors que ces opinions ou actions nous paraissent désagréables, déplaisantes ou moralement répréhensibles. Un autre sens donné à la tolérance consiste à l'acceptation des vérités morales sur lesquelles aucun doute moral n'est possible. A ce propos, nous rapporte Monique Canto-Sperber, tout ce qui procède à la négation de ces vérités morales relève bien évidemment de l'intolérance (Canto-Sperber 2006, 111).

La tolérance est une résolution également difficilement perceptible dans *London Fields*. Aucune forme de règle ayant trait aux valeurs morales qui empêcheraient les gens de faire ce qu'ils veulent et de penser ce qu'ils veulent n'est promue. C'est la loi du plus fort, du plus influençable et du plus manipulateur qui domine toute logique rationnelle dans laquelle le dialogue, le compromis et la tolérance pourraient s'épanouir, dans un environnent où Dieu n'existe plus. L'hostilité à l'amour et à la tolérance dans *London Fields* est une

[110] Par opposition à la conscience psychologique. L'emploi du mot conscience permet de mieux rendre compte des influx nerveux transmis au cerveau permettant aux êtres vivants de sentir, voir ou toucher les objets.

caractéristique de l'homme de la fin du XXème siècle que Martin Amis tente d'illustrer. Il s'agit là d'une vision de l'homme à l'ère de l'apocalypse qui ressemble à celle que nous propose Michel Maffesoli repris dans l'article de Christias Panagiotis « Morphologie du Mal » : « la fin de l'amour qui caractérise le comble de la vision moderne du monde coïncide avec la capitalisation de l'âme à l'aune de l'optimisation de la production » (Panagiotis 2002, 4). Martin Amis a bien montré cela dans *Money* (1984) où l'argent et le succès régentent les relations humaines. Cela nous permet de dire qu'Amis reproduit dans *London Fields* cette vision de l'homme déshumanisé qui a toujours été au cœur de ses préoccupations artistiques. Et comme dans *How the Dead Live* de Will Self, le conflit entre le Bien et le Mal est omniprésent dans *London Fields*.

Avant d'aller plus loin sur la façon dont se décline cette anarchie morale qui prévaut dans *London Fields*, il serait intéressant de rappeler quelques convictions de l'auteur lui-même sur le rôle qu'occupe la littérature dans la société. En effet, les représentations littéraires chez Martin Amis sont presque toujours le reflet imagé de phénomènes ou d'événements sociaux réels. La narration de *London Fields* donne un sens à l'existence humaine dans un environnement physiquement et moralement chaotique. Nous verrons dans la troisième partie cette dégradation physique à travers la représentation métaphorique de Londres en ruines. Sur le plan moral, l'abandon et la souillure de l'image de Dieu sont principalement perçus chez le personnage Nicola Six. Toutefois, d'une manière générale, le récit de *London Fields* déclenche l'alarme qui signale le danger que court l'humanité à travers les guerres, la surexploitation des ressources planétaires et la course à l'armement nucléaire. Certes, la première publication de *London Fields* date de 1989. Elle précède de très loin celles d'Amis publiées après les attentats du 11 septembre en 2001 à l'instar de *The Second* Plane, discuté plus haut. Pourtant, on peut considérer *London Fields* comme le chronotope d'une crise profonde dont les dégâts sur le tissu social affectent irréversiblement les valeurs et conventions sociales. Dans ce sens, *London Fields* est une fiction eschatologique non seulement religieuse mais aussi morale. Le roman est centré sur un assassinat que la victime elle-même a commandité. Le journal intime dans lequel la victime, Nicola Six, raconte et prédit les faits, entre

en possession du narrateur Samsong Young, son assassin, qui tente alors de brouiller les pistes en essayant de trouver l'assassin idéal.

Plusieurs profils sont dressés, à commencer par le narrateur lui-même dont la cupidité et l'ambition dépassent toute considération morale. Puis vient Nicola Six, la future victime, une nymphomane obsédée par le pouvoir de contrôle qu'elle exerce sur les hommes et jouissant des souffrances qu'elle leur afflige, nous revenons sur ce personnage dans le chapitre suivant dans une autre perspective. Ensuite vient Keith Talent, la version personnifiée du manque de vergogne et de principes moraux dans *London Fields* où il représente ce que le narrateur veut bien faire de lui : "Keith Talent was a bad guy. Keith Talent was a very bad guy. You might even say that he was the worst guy (*HDL*, 4)". Enfin, pour compléter le quatuor, nous citons Guy Clinch dont l'innocence et la bonté semblent suspectes pour deux raisons, à savoir son caractère irréaliste d'une part et, d'autre part, le fait qu'il ne serve qu'à accentuer l'ignominie des autres personnages cités ci-dessus en incarnant la bonté. De plus, la mise à nu d'un narrateur conspirateur éloigne la confiance du lecteur.

Outre les représentations amorales des personnages, les événements tels que la naissance, la mort et l'amour, d'ordinaire célébrés par la société, sont littérairement banalisés dans *London Fields*. Pour rappel, la naissance carnavalesque de Marmaduke, le nourrisson de Guy et de Hope Clinch, est un parfait exemple du rabaissement de la naissance. L'amour quant à lui est remplacé par le plaisir et le sexe, une substitution qui assure le triomphe de la manipulation et du simulacre au détriment de la sincérité et de la compassion. Nous verrons la notion de simulacre dans la quatrième partie. Pire encore, la mort de l'amour coïncide avec l'apocalypse, comme le démontre l'extrait ci-dessous :

> She had this idea about the death of love…Which began with the planet and its fantastic *coup de vieux*. Imagine the terrestrial timespan as an outstretched arm: a single swipe of an emery-board, across the nail of the third finger, erases human history. We haven't been around for very long. And we've turned the earth's hair white. She seemed to have eternal youth but now she's ageing awful fast, like an addict, like a waxless candle. *Jesus, have you seen her recently?* We used to live and die without any sense of the planet getting older, of mother earth getting older, living and dying. We're inside history now all right, on its leading edge, with the wind ripping past our ears. Hard to love, when you're bracing yourself

> for impact. And maybe love can't bear it either, and flees all planets when they reach this condition, when they get to the end of the twentieth century (*LF,* 197).

Il est difficile d'aimer quand on se prépare au choc de l'extinction de la planète selon une expression empruntée à Anne Laure Fortin-Tournes dans son ouvrage sur Martin Amis, *Martin Amis et le postmodernisme en question* (2003). Même les forces cosmiques participent à la dégénérescence de l'amour comme le montre l'extrait précédent du roman. Ce bref commentaire est l'essence de cet extrait assez révélateur. La mort de l'amour peut mener les hommes à perdre leur tolérance les uns envers les autres. Ces deux sentiments sont rétrogradés dans *London Fields*. Ainsi la quête de l'autre n'est envisagée que par utilité parce que tout simplement, comme le souligne l'extrait ci-dessus, à l'heure de la fin, on n'a plus le temps d'aimer.

En dehors de la mort de l'amour, la mort de la prodigalité constitue un autre symbole d'intolérance dans la narration. En effet, l'avidité est au cœur de l'intrigue. C'est par avidité que le narrateur Samson Young a volé le journal intime de la future assassinée Nicola Six et espère ainsi publier une nouvelle version de l'assassinat de Six pour devenir un auteur aussi prospère que son hôte londonien Mark Asprey, dont les initiales rappellent celles de Martin Amis. Et il n'est apparemment pas le seul dans le récit à être avide de pouvoir sans l'ombre d'un scrupule. Selon le narrateur, le monde est dominé par la tricherie et la recherche constante de gains. Il exerce ainsi son influence sur les personnages tour à tour en les privant de compassion et de tolérance et en les forçant à être abjects. Voici comment il procède:

> Cheating was all he knew. Few people had that much money any more but it was quite clear that they had never been stupider. The old desire for a bargain had survived into a world where there weren't any; there weren't any bargains. Unquestionably you could still earn a decent living at it, at cheating. Yet no one seemed to have thought through the implications of a world in which everyone cheated. The other morning Keith had bought five hundred vanity sachets of Outrage, his staple perfume. At lunch time he discovered that they all contained water, a substance not much less expensive than Outrage, but harder to sell. Keith was relieved that he had already unloaded half the consignment of Damien Noble in the Portobello Road. Then he held Damian's tenners up to the light: they were crude forgeries. He passed on the notes without much trouble, in return for twenty-four bottles of vodka which, it turned out, contained a misty, faintly

> scented liquid. Outrage! The incident struck Keith as a sign of the times. Everyone was cheating. Everyone was cheating-because everyone was cheating (*LF*, 113).

Si, pour reprendre l'expression de D. H. Lawrence, la fonction essentielle de l'art est une fonction morale, une morale implicite - " The essential function of art is moral. Not easthetic, not decorative, not pastime and recreation. But moral [...] but a passionate, umplicit morality, not didactic. A morality which changes the blood, rather than the mind " (Lawrence 1976, 155) -, le texte Amisien se charge de dévoiler une moralité particulière à l'image de celle que Lawrence propose. Toutefois, il n'endossera ni la responsabilité ni le caractère pédagogique d'une telle moralité.

Conclusion du chapitre 5

En guise de conclusion, le choix de représenter un monde qui dévie de la morale s'explique par un drame aussi inéluctable et imminent que la fin du monde. Plongé dans une forme de carence affective et maladive, le monde de *London Fields* est livré aux aléas d'une menace nucléaire. Le manque d'affection engendre le manque de scrupule d'où l'intolérance. Tout le monde est touché y compris le narrateur. Le lecteur est souvent surpris par le biais d'un narrateur corrompu et amoral comme Samson Young, d'une femme qui ôte toute forme de sacralité à Dieu et se substitue à Lui : Nicola Six. De plus, comme discuté plus haut, Martin Amis fait partie de ces auteurs contemporains dont une partie de l'œuvre fictive s'attèle à la dénonciation du terrorisme religieux dans le monde. Les événements du 11 septembre 2001 sont le détail anachronique qui conforte cette idée[111]. A travers le rejet de la religion, Amis revendique son appartenance à l'ère d'un nouveau roman qui réconcilie l'homme avec lui-même avec ses tares et avatars dans la froide immensité de l'univers placé sous la menace nucléaire, sans aucun Dieu pour l'aider à survivre.

[111] Voir *The New Atheist Novel: Fiction, Philosophy and Polemic after 9/11* d'Arthur Bradley (*op.cit*).

Chapitre 6

La fin de l'innocence ou la subversion de la figure de l'enfant

Jusqu'ici nous nous sommes attachés aux structures d'ensemble en répertoriant des symboles de la vertu et de la croyance pour faire apparaître quelques emprunts apocalyptiques. La menace d'une fin proche entraine des mutations irréversibles de l'humain et de ses valeurs ou références. Dans le contexte de la fin, les croyances sont affaiblies et il se produit des changements drastiques qui révolutionnent la représentation de l'humain. C'est à ce moment précis que nous nous heurtons à un profond malaise social qui fait mourir tout espoir naissant.

Si nous gardons en tête la référence de l'humain, l'enfant représente l'espoir de sa survie. La figure de l'innocence traditionnellement incarnée par l'enfant est fortement contestée dans *London Fields*. De façon similaire, dans *How the Dead live*, la présence de lithopédions dans la vie post mortem de la protagoniste transforme l'œuvre en théâtre de l'épouvante aux allures grotesques. Dans les deux cas, l'enfant se radicalise tant au niveau somatique que psychique pour perpétrer des actes dénoués de sensibilité, parfois obscènes et avec beaucoup d'ironie. La question qu'il nous tarde de poser est la suivante. Comment des enfants, résolument monstrueux, alimentent-ils l'apocalyptique dans notre thèse ? La première section est consacrée à Marmaduke dans *London Fields*. La deuxième section s'attachera à cerner le lithopédion, une petite créature fossilisée conçue comme une réplique du bébé, dans le monde des morts de *How the Dead Live*. La troisième et dernière section de ce chapitre met la femme en orbite car elle est la garante de la fin de l'innocence après l'enfant.

1. Marmaduke, l'enfant monstre

Dans *London Fields*, le destin d'un enfant, en raison de sa nature ou du contexte de crise (nous verrons dans quelle mesure ces deux raisons sont justifiées) se retrouve lié à celui d'un monde. L'on nous peint un vingtième siècle en perte de vitesse tant au sens propre qu'au sens figuré. Dans une version messianique, il s'agit d'un siècle meurtrier qui a connu deux guerres mondiales, la Shoah et la menace d'une catastrophe nucléaire à l'échelle planétaire. L'envergure de ces événements meurtriers et la menace d'une apocalypse nucléaire sont telles que l'humain ne sera pas épargné. L'enfant est la première victime. Lorsque, par exemple, des enfants offrent des friandises à un adulte dans la rue en proférant des injures, l'on interroge leur innocence :

> On the way back two swearing children offered me a handful of sweets: Jimmies, or Smarties. I considered, as I listened to the squeaked, the squandered obscenities of the seven-year-olds.
> I really ought to think about what I'm doing, accepting candy from strange children (*LF*, 63).

Le narrateur est d'ailleurs allé à la ligne juste après la description de cette rencontre entre Keith et ces enfants de la rue. Nous percevons là une sentence prononcée à l'endroit de tous ceux qui croiraient en l'innocence des enfants en les exhortant à se méfier de ceux-ci, car, innocents, ils ne le sont peut-être pas. Pour preuve, même dans leur rapport avec la figure de la mère nourricière, ils manquent de bienveillance et sont considérés comme des tortionnaires : "They worship their mothers but they torture them too. They torture them with the sleep weapon" (*LF*, 80). Des actes aussi anodins que l'insomnie et les pleurs d'irritation sont vécus comme des instruments de torture. Ainsi, tandis que l'on constate les dérives du monde infantile, un enfant retient particulièrement l'attention parmi tous les autres. Il s'agit de Marmaduke, l'enfant de Hope et de Guy Clinch. Il est, à lui seul, une calamité, à en croire tous ses actes désobligeants et consternants. Son père est sa première victime, puis viennent les assistantes maternelles et toute autre personne qui s'approche de lui. Paradoxalement, l'enfant peut faire preuve de bienveillance à l'égard de sa mère.

Marmaduke est source d'étonnement et de curiosité à telle enseigne que les psychiatres et les psychologues s'intéressent à lui et voient en lui un spécimen presque pathologique et unique en son genre. Avec lui, le récit se transforme inéluctablement en un tableau aux couleurs de l'horreur et du fantastique. L'enfant contribue puissamment à créer une atmosphère insoutenable autour de lui. Les scènes domestiques contiennent une infinité de détails qui modifient considérablement le texte en le conduisant à des digressions grotesques :

> At about five, after an interval reminiscent of one of Marmaduke's naps, the weekend roistering in the bar, the counterpoints of jukebox and Impacto machine, exhaustedly gave way to the shrieking gossip of the yard- with a cluck-cluck here and a whoof-whoof there, here a cheep, there a moo, everywhere an oink-oink. Worst or nearest was a monoric bugler of a cock, playing tenor to the neighbours'alto, with his room-rattling reveille. Cock-a doodle-do'. Guy decided, was one of the world's great euphemisms. At seven, after an especially unbearable tenor solo (as if the cock were finally heralding the entrance of some imperial superrooster), Hope jerked upright, swore fluently and fully, applied valium and eyemask, and bunched herself down again with her face pressed to her knees. Guy smiled weakly. There was a time when he could read love in the shape of his sleeping wife; even in the contours of the blankets he used to be able to read it… (*LF*, 32)

Le portrait de famille qui nous est dressé ici est une image vivante car faite de sonorités et de corporéité. Sa visualisation rend les choses particulièrement intéressantes. A la tombée du jour, à partir de dix-sept heures et au fur et à mesure que la soirée s'installe vers les coups de dix-neuf heures, le son de l'horloge se transforme. La sonorité rappelle la vieille comptine populaire américaine du Vieux Mc Donald. Tel un générique, la fréquence et la puissance du bruit des animaux s'accélèrent avant de donner le relais aux bruits de la mère. Ceux-là ne sont pas plus apaisants. Ce qui est décrit ici n'est déjà plus une famille. Il s'agit d'une image symptomatique d'un socle qui ne tient plus que sur le fil du rasoir, la famille. Il n'y a plus d'amour dans ce foyer. Il ne reste plus que les bruits d'un quotidien épuisant teintés de piaillements et de vulgarités. Le tout est décrit d'une manière spasmodique et presque aléatoire. Toutes les pièces du puzzle sont rassemblées mais il n'y pas de motifs, il n'y a pas de sens de la lecture qui coïnciderait avec une harmonie familiale. L'on ne comprend que le sens de la chute de la citation, l'extinction de l'amour jadis perceptible à travers la

morphologie de la femme ou de la mère de famille. L'intolérance au bruit décrit ici nous donne accès à un autre type de perception auditive qui n'est pas aussi passager que celui du coq de la basse-cour. Il s'agit des crises de pleurs de Marmaduke. Le cri de l'enfant, lorsqu'il a faim, est comparé à un bruit de torture innommable : "only parents and torturers and the janitors of holocausts are asked to stand the sound of so much human grief " (*LF*, 29).

Par le prisme du bruit, on perçoit un enfant dont les métaphores contredisent insidieusement la vision de l'enfant naissant sous le signe de l'amour. La perversité de cet enfant, son goût particulier pour le mal, pourraient en effet correspondre à une étape fondamentale de la formation de la personnalité: le stade sadique[112]. Pourtant, contrairement aux autres enfants chez qui le stade sadique est transitoire et inachevé, Marmaduke ne cesse de développer cet aspect de sa personnalité et devient tortionnaire. L'association enfant-tortionnaire résonne comme un oxymore. L'enfant possède assez de vitalité et de finesse dans l'exécution de ses sentences pour opprimer et faire déprimer les adultes qui l'entourent. Dans la foulée, ces derniers se trouvent dépossédés de leur capacité à protéger l'enfant. Le comportement étrangement démoniaque du petit Marmaduke pourrait être assimilé, dans une certaine mesure, à une forme de fatalisme psychobiologique[113]. Quand bien même, les traits physiques de Marmaduke, difformes par endroits, ne pourraient justifier à eux seuls son comportement monstrueux, ils en renforcent le caractère. L'on songe notamment à une image qui le déshumanise complètement lorsqu'il qu'il est comparé à un monstre marin : "[…] he looks like a whale. A killer whale? No. Some benignly wheezing old basker. A blue whale. A sperm whale" (*LF*, 150).

[112] Sigmund Freud définit le sadisme comme une « activité de violence, exercice de la puissance contre une autre personne en tant qu'objet » (Freud 1915, 175).

[113] Cette expression est empruntée à Cesare Lombroso, criminologue italien (1835-1909). Il est l'auteur de *Uemo Delinquente*, paru en italien en 1876, puis en France en 1887 sous le titre *L'Homme délinquant*. Dans cet ouvrage, l'auteur développe la théorie anthropologique du *criminel-né,* un type de criminel qu'il prétend être en mesure de diagnostiquer, par l'étude de son hérédité, de ses instincts et de certains caractères somatiques tels que le prognathisme (une mâchoire plus saillante que l'autre), le menton déformé, le front fuyant, l'asymétrie crânienne ou faciale et l'insensibilité à la douleur (*La Grande Encyclopédie* 1971-1976, 8157). Ces enfants seraient alors constitutionnellement voués au crime. La critique majeure faite à l'endroit du penseur criminologue est que sa doctrine est bien trop dogmatique et aléatoire. Cela dit, il est l'un des premiers chercheurs à initier des travaux sur la criminalité associant l'enfant, qui, jusque-là, était innocenté parce que considéré comme trop jeune pour avoir des tendances ataviques et criminelles, d'où l'intérêt de l'évoquer ici.

Quand il respire, le bruit qui s'échappe de ses poumons est comparé au coup de scie de deux bucherons sur un arbre gigantesque : "[…] Well, if you'd shut your eyes, you would have quickly imagined two lumberjacks stooped over the handles of their doublesaw, and patiently felling some titan of the woodlands" (244). D'autres détails sur les traits moraux de l'enfant renforcent son portrait très singulier. Par exemple, la vicissitude infernale dans laquelle il entraine ses deux parents au quotidien et surtout la souffrance infligée au père sont vécues comme un drame : "the baby books had prepared him for change ; and so had literature, up to a point. But nothing had prepared him or anybody else for Marmaduke" (*LF*, 28). Les conditions de sa naissance sont également prémonitoires d'un avenir sombre. L'accouchement a duré trente-six heures auxquelles il faut ajouter les exclamations des médecins en découvrant le nouveau-né : "One peering between Hope's legs, saying, 'Yes, well it's rather hard to tell what goes where.' The other was incredulously measuring the baby's head. Oh, the little boy was perfect in every way. And he was a monster" (28). Au-delà de l'aspect rocambolesque de la scène, on peut lire l'événement de naissance comme une allusion au climat de désordre qui prévaut dans l'œuvre et à la menace cataclysmique. De plus, la naissance de Marmaduke est vécue par son père comme l'irruption d'une maladie infectieuse dans sa vie. Avec Marmaduke, la vie de Guy Clinch ressemble à un film d'horreur aux allures élégantes. Que de contrastes rejaillissent du fond de l'abîme dans lequel l'enfant a construit son nid ! On pourrait citer d'autres formes d'associations contrastées. Tantôt, l'enfant est comparé à un violeur résolu et inexpérimenté, tantôt à un extrémiste sans cœur. Toutes ces associations de mots et comparaisons disent la même chose : Marmaduke est né sous le signe de l'apocalypse et la symbolique de l'enfant disparait avec le monde qui s'effondre autour de lui.

Comme si cela ne suffisait pas, le goût du diablotin pour la torture et son aisance dans l'acte font de lui un bourreau. L'on se demande ce qui pourrait bien advenir de cet enfant à l'âge adulte, si ce n'est de devenir un tortionnaire ou un tueur en série au visage monstrueux. Ce sont donc ces quelques détails du récit qui doivent alerter le lecteur, sur le plan architectural, visant à placer chaque personnage dans un ordre de cataclysme à venir comme une pièce d'un puzzle. Par conséquent, Marmaduke n'aurait pas pu échapper à cette spirale délirante.

L'innocence apparente derrière son visage est un masque dont il s'accommode pour réaliser des plans démoniaques avec l'ultime objectif de détruire, à commencer par la famille nucléaire dont il est issu. Et comme pour grossir le trait, l'organisation paramilitaire de son entretien au quotidien est ponctuée de nombreuses visites de spécialistes abasourdis par les caractéristiques physiques et cognitives de l'enfant. Une autre forme de camouflage dont abuse Marmaduke est sa relation avec les jouets. A ce propos, renchérit narrateur, les jouets sont les seules choses que les enfants peuvent manipuler avec peu de risques de se faire mal, comme l'exprime ce passage : "the only things they can touch freely. Man made objects, blunted, detoxified, with pleasure possible and pain counterindicated. Or that was the idea" (*LF*, 219). Les jouets sont déviés de leur première mission. Marmaduke les a transformés en grenades et autres armes de guerre: "Howitzers and grenade-launchers and cartridge belts, not to mention the plast broadswords and cutlasses and scimitars- *and* his cudgels and knobsticks and battlesaxes" (220). Nous voyons clairement dans ce passage que la fin de l'innocence est un chemin irréversible sur lequel les enfants figurent en tête de file.

A partir de l'exemple de jouets transformés en arsenal de guerre, nous voyons progresser un Marmaduke cannibale. En effet, le narrateur fait basculer Marmaduke vers un personnage endiablé du récit fantastique. "Marmaduke could find mortification almost anywhere. A fluffy birdling was cute enough until a child engulfed his own larynx with it" (219). Cette phrase ne fait pas référence directement à Marmaduke mais à l'enfance en général, traditionnellement symbole de l'innocence et porteuse d'espoir. Dans le même ordre d'idées, Marmaduke perd aussi son innocence lorsqu'il bave sur les magazines féminins ou encore lorsqu'il manifeste un désir sexuel :

> His chaos is strongly sexual, no question. If you enter his nursery you'll usually find him with both hands down the front of his diaper, or behind the reinforced bars of his playpen leering over a swimsuit ad in one of the magazines that some nanny has thrown in to him. He goes at that bottle like a top-dollar Vegas call-girl, like a grand-an-hour sex diva. Yeah! That's it. Marmaduke looks as though he was already contemplating a career in child pornography: he knows it's out there, and he can tell that there's a quick buck in it. Naturally he's hell with the help and any other woman who strays within range. He's always got a hand up the nurse's smock or a seigneurial tongue in the au pair's ear (*LF*, 158).

Visiblement, chez Marmaduke la pulsion sexuelle n'attendra pas la puberté pour s'installer. Sa sexualité précoce nous fait penser au terme réprobateur de perversion que Sigmund Freud tente de cerner chez l'enfant[114]. Marmaduke serait donc pervers à telle enseigne que cela prendrait des formes incestueuses. Il conçoit même de coucher avec sa mère dans le lit parental et de chasser son père par la même occasion :

> Marmaduke stood there in his underpants. These too he stepped out of. He climbed into bed.
> 'Mummy ?'
> 'Yes, darling ?'
> 'Mummy, don't love Daddy.'
> 'I won't. I certainly won't.'
> 'Good'
> '… Byebye, Daddy' (*LF*, 450-451).

La petite négociation relatée ci-dessus authentifie le désir d'exhaustivité dans la recherche du plaisir chez l'enfant. S'il n'y avait pas d'antécédents dans le comportement de Marmaduke avec son entourage et des tendances ataviques soulignées ici et là, son attitude serait certainement considérée comme une simple manifestation œdipienne[115]. Il ne fait plus aucun doute que les pulsions sexuelles de Marmaduke sont à maturité et s'expriment

[114] Dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Sigmund Freud étudie les manifestations de la sexualité infantile. Selon Freud, l'enfant est un « pervers polymorphe » (1905, 118). En d'autres mots, l'enfant a tendance à chercher son plaisir partout où il croit que c'est possible d'en trouver. La polymorphologie de Marmaduke est liée à sa capacité à se mettre dans la peau de l'adulte si nécessaire. D'après Freud, ce qui intéresse l'enfant pervers en particulier, c'est ce qu'il ressent- avec une approche narcissique- envers la personne qui lui procure le plaisir recherché. Freud défend l'idée selon laquelle la sexualité de l'enfant est de nature perverse. Elle démarrerait plus tôt qu'on pourrait le croire lorsque l'enfant tête ou joue avec ses excréments. Selon le psychanalyste, le suçotement joue un rôle fondamental dans la recherche du plaisir chez l'enfant. La description qu'il en fait met en évidence une représentation perverse du nourrisson. Nous ne pouvons manquer de citer longuement l'analyse de Freud car elle nous semble particulièrement pertinente : « Le *suçotement*, qui apparaît déjà chez le nourrisson et qui peut se poursuivre jusqu'à la maturité ou se maintenir durant toute la vie, consiste en une répétition rythmique avec la bouche (les lèvres) d'un contact de succion, dont la finalité alimentaire est exclue. Une partie de la lèvre elle-même, la langue ou toute autre région de la peau qui se trouve à portée - même le gros orteil- peuvent être pris comme objet de cette activité. Une pulsion d'agrippement, apparaissant à cette occasion, se manifeste par exemple par un tiraillement rythmique simultané du lobe de l'oreille et peut s'emparer dans le même but d'une partie d'une autre personne (le plus souvent de son oreille). La succion voluptueuse s'accompagne d'une distraction totale de l'attention et conduit, soit à l'endormissement, soit même à une réaction motrice dans une sorte d'orgasme. Il n'est pas rare que la friction de certaines parties sensibles du corps, de la poitrine, des organes génitaux externes, se combine avec la succion voluptueuse. Beaucoup d'enfants passent par cette voie de suçotement à la masturbation » (*Ibid*, 102-3).

[115] …où l'enfant chercherait l'exclusivité du parent de sexe opposé et se heurterait ainsi à l'interdit que représente l'inceste.

d'une manière quasiment instantanée. Fort justement, Anne Fortin-Tournes nous fait remarquer que « la perspective d'un cataclysme imminent rend toute éthique dérisoire, et conduit à un dérèglement généralisé des comportements qui privilégient la jouissance immédiate » (Fortin-Tournes, 35). Cette pensée met en évidence l'idée selon laquelle l'évocation de la fin imminente nous conduit à des schémas messianiques et à des pensées destructrices. Selon une expression empruntée à Sophie Mantrant, le « réservoir des pulsions auxquelles l'enfant doit faire face » (Mantrant 2016, 32), semble ne s'être rempli que de pulsions destructrices chez un petit garçon comme Marmaduke.

D'une manière générale, la lecture de *London Fields* à travers l'apocalypse est une manière exaltante d'ouvrir les yeux sur des réalités difformes où les personnages sont de véritables zombies errants. L'esprit calculateur et machiavélique est la chose la mieux partagée dans ce roman. L'exemple de Marmaduke en est la plus belle illustration. Kim Talent, la fille de Keith Talent, le deuxième enfant de l'histoire, dont le prénom est un acronyme de celui de son père Keith Talent— ce qui, au passage, illustre bien le type de personnage narcissique qu'est Keith— sont les deux exceptions à ce sujet. Keith croit en l'amour et à la sincérité, valeurs les moins partagées dans le monde fictif de *London Fields*. Kim est l'opposée de Marmaduke dans le sens où si ce dernier est considéré comme un oppresseur, Kim est une opprimée. Ceci constitue un véritable paradoxe mais relève bien de l'exceptionnel chez les personnages.

Pour en revenir à Marmaduke, la perte de l'innocence est une espèce de phénoménologie philosophique de la fin comme événement cataclysmique. En effet, au-delà de l'imminence d'une catastrophe quelconque dont Marmaduke, à lui seul, porterait l'entière responsabilité dans *London Fields*, l'enfant apparaît, aux yeux du lecteur, comme un bourreau nazi, capable d'orchestrer un réel catastrophique : "Indeed, he seemed to shed his sickly self as if it were a dead skin or a useless appendage : from the feverish grub of the old Marmaduke sprang a musclebound wounderkind, clear-eyed, pink-tongued and (it transpired) infallibly vicious" (*LF*, 31).

Hormis la révélation qui nous est faite de son implacable méchanceté, Marmaduke n'a pas toujours été au meilleur de sa forme pour mener à bien ses plans démoniaques. Il fut malade, atteint de nombreuses pathologies, était une

véritable loque humaine à sa naissance, tel un homme sénile à ses dernières heures, fébrile et plus proche de la mort que de la vie. Cela rappelle l'énigme du sphinx : « Qu'est-ce qui marche d'abord sur quatre pattes, puis sur deux, et enfin sur trois ? » Si la réponse commune est « l'homme », David Herbert Lawrence dans *Apocalypse* (1976) tente d'inverser le processus du vieillissement de l'homme. Après quelques mois suivant sa naissance, l'homme se déplace sur quatre pattes. Cette position l'assimile facilement à un animal avec toute sa force et représente une sorte d'arrière-plan de conscience animale qui envahit la conscience isolée de l'homme. Lorsque, dans la réponse, on s'aperçoit que c'est le bébé humain qui marche à quatre pattes, un nouvel ensemble émotionnel surgit alors instantanément, partagé entre peur et amusement quand l'homme se découvre dans son état premier en tant qu'animal ; à quatre pattes (*Ibid*). Son visage est alors tourné vers le sol, son nombril, lui, est polarisé vers la Terre et non vers le Soleil, le centre de gravité de la Terre. L'image de l'homme à deux pattes revêt aussi une connotation animalière et parfois glauque, car évoquant des images complexes d'hommes, de singes, d'oiseaux et de grenouilles. A ce niveau, Lawrence envisage leurs interconnexions que seuls les enfants sont capables de comprendre grâce à leur souplesse. La dernière image, celle de l'homme à trois pattes, suscite l'étonnement, une véritable vague de terreur, une incursion dans des lieux reculés allant même au-delà des mers et des bêtes et peut-être même à la recherche d'une bête jusque-là inconnue (*Ibid*).

Pour en revenir à *London Fields*, avec ces éléments de lecture, la naissance de Marmaduke est placée sous le signe de la vieillesse. L'imagerie de la vieillesse apparaît alors de manière translucide à travers l'enfant. A lui-seul, Marmaduke représente un monde où l'enfance n'existe plus et où « les catégories respectives de la jeunesse et de la vieillesse ne renvoient plus à aucune réalité » (Fortin-Tournes 2003, 87). Le monde est vieux et les enfants qui voient le jour sont déjà à son image[116]. A cet égard, le passage suivant illustre bien la métaphore insoupçonnée de l'enfant à la vieille personne, usant de tous artifices pour conjurer la vieillesse.

> It's all gone wrong. The old are trying to be young, as they always have, as we all do, youth being the model. But the young are now trying to be old, and what is

[116] La comparaison au coup de scie des bucherons est l'image symbole de cet essoufflement.

> this saying? Grey-locked, resolutely pallid, halt in step and gesture, with panto-hag makeup, crutches neck-braces, orthopaedic supports. Then the next thing. You start fucking around with the way your babies look. First, you fuck around with the way *you* look (turn yourself into a bomb site or a protest poster), then, with that accomplished, you start to fuck around with the way your *babies* look. Dumb hairstyles – lacquered spikes, a kind of walnut-whisk effect. Magentas and maroons, wheat-and-swede combinations. I saw a toddler in the park wearing an earring (pierced), and another with a tattoo (bruised songbird). There are babies tricked out with wigs and eyeglasses and toy dentures. Wheeled in bachchairs (*LF*, 282).

La question qui est rapidement posée à la suite de ce passage est : comment seront les futurs bébés des bébés d'aujourd'hui ? "Now I know the British Empire isn't in shape it once was. But you wonder: what will the *babies*' babies look like" (*LF*, 283)? Voilà une perspective dystopique plutôt d'ordre métaphysique mais qu'il est possible d'envisager dans *London Fields*. En effet, l'innocence chez l'enfant est le principal objet dystopique dans l'œuvre. A ce propos, nous pensons que le second objet dystopique dans le roman pourrait être la femme en la personne de Nicola Six, nous y reviendrons plus loin. Comme le subsume Jacques Leclaire, dans la plupart des dystopies où des groupes d'individus sont soumis à des hypothèses extrêmes, l'enfant est un fléau latent dès la naissance[117].

Aussi, autant la tyrannie implacable que Marmaduke exerce sur son entourage est insupportable, autant son attention pour sa mère est forte. Celle-ci, pourtant, n'a rien de chaleureux. Bien au contraire, elle est particulièrement ambitieuse et froide. Son manque d'instinct maternel n'affecte guère Marmaduke. D'ailleurs, Hope Clinch est la seule personne qui échappe à la tyrannie de son enfant. En effet, les ambitions sociales de Hope ont rendu Guy malheureux à tel point que celui-ci s'est souvent retrouvé dans les bras d'autres femmes en quête d'affection. Sur sa longue liste de maîtresses, figure Lizziboo, la petite sœur de Hope, une aventure qui a pris fin aussitôt qu'elle est parvenue aux oreilles de Hope. Guy est décrit comme un homme influençable et parfois naïf. Sa

[117] Expression que nous empruntons à Jacques Leclaire et à Jean-Michel Lacroix. Ces auteurs proposent une définition descriptive de la dystopie qui se rapproche de la manière dont nous la concevons dans l'œuvre d'Amis. Leclaire et Lacroix évoquent les caractères essentiels de la dystopie que sont l'isolement d'une communauté dans l'espace et dans le temps et la soumission de ce groupe à une hypothèse d'une absurdité extrême (Leclaire, Lacroix 1998). L'un des exemples qu'ils fournissent est la production à la chaine des bébés dans *Brave New World* d'Aldous Huxley (1932).

vie de couple avec Hope pourrait être résumée en deux temps. Le premier correspond aux dix longues années où leur désir d'avoir un enfant les a poussés à suivre une série de thérapies et à s'adonner à la chirurgie jusqu'à l'arrivée tant attendue de Marmaduke, laquelle correspond au deuxième temps qui compromettra désormais le bonheur de Guy, le père. A l'opposé, Hope a tout d'une femme manipulatrice. Sa jalousie pour son mari est motivée par son souci de préserver ses acquis. Guy étant un homme riche et surtout un homme très docile qu'elle manipule à sa guise, elle ne courra pas le risque de le perdre. Cela ne l'empêchera pas de lui être infidèle avec un philosophe fêtard d'abord, puis un architecte dandy et enfin un journaliste puissant. Le statut social déterminera son choix à chaque fois. Tout comme chez Nicola Six, les ambitions sociales de Hope Clinch sont au-dessus de toute considération morale.

La femme et l'enfant, deux modèles de société souvent associés à la maternité, la beauté et l'innocence sont, dans *London Fields*, les pires dangers de la société. Cette contradiction avec le code social habituel répond à un besoin qu'exprime le narrateur d'esquisser un tableau de l'expérience humaine dans un monde courant à sa perte. Ce tableau reflète également l'ambition de Martin Amis de se démarquer d'une littérature générationnelle en essayant de subvertir des préjugés liés au genre et à l'éthique. Depuis la publication de *The Rachel Papers* en 1973, Amis tente de repousser les limites de la satire et du courant canonique des auteurs de sa génération.

Jusqu'ici nous avons vu plusieurs facettes de la fin de l'innocence à travers le personnage Marmaduke, l'enfant machiavélique, avant de passer en revue quelques-uns des traits de personnalité qu'il partage avec les personnages en général et les femmes en particulier. L'alliance de mots enfant-monstre est grotesque et, au-delà, ridicule et comique. Dans sa propre maison, le père se déplace sur la pointe des pieds pour éviter toute collision avec son unique enfant, pourtant nourrisson. Il s'agit bien d'une dimension carnavalesque du récit, qu'il est impossible d'ignorer. L'excès et la démesure, deux notions qui sous-tendent la dimension eschatologique chez les personnages et leur mode de vie, alimentent la portée carnavalesque de l'apocalypse[118]. A juste titre, la dimension carnavalesque associe la mélancolie au rire et suggère au lecteur de prendre ses

[118] Nous y revenons dans la quatrième partie.

distances. Le ton mélancolique serait alors la seule marque de reconnaissance. Par l'excès donc, Marmaduke guide le lecteur vers un angle de lecture ironique de la crise[119]. En effet, l'enfant symbole d'une crise généralisée se radicalise lorsque ses armes jouets, que nous avons abordées précédemment, sont perçues comme des armes réelles : "certainly far larger than the actual contrivance now fielded by Nato" (*LF*, 220). La comparaison avec l'Otan, dans ce passage, n'est pas fortuite. Dispositif de sécurité et de prévention mis en place par quelques pays puissants du monde, cette organisation est aussi celle qui a été la force militaire principale pendant la guerre froide, symbole historique de la course à l'armement nucléaire. Ceci est le comble de l'ironie car après avoir été assimilé à un bourreau nazi, Marmaduke est maintenant, figurativement, à la tête d'un commandement militaire manipulant l'arme nucléaire. Toutes ces hyperboles, ces accumulations et comparaisons invraisemblables, malgré leur forte connotation négative, ne sont qu'une litote selon le narrateur : "Of course, I keep trying to tone Marmaduke *down*. I thought he was funny at first – but really that kid is no joke. He devastates his parents twenty times a day. I censor him. I bowdlerize him too. There's some stuff you just can't put in books" (*LF*, 158).

Si la litote consiste à dire peu pour suggérer beaucoup, alors Marmaduke n'est pas au terme de son polymorphisme grotesque qui témoigne, par ailleurs, d'un monde devenu fou, d'un monde où un bébé peut être un monstre terroriste et comique. Pour finir ce point, nous ouvrons deux perspectives : de quels crimes les adultes cherchent-ils à se faire punir pour se laisser torturer par des enfants ? Si l'enfance était le dernier refuge de l'humanité alors le combat serait-il perdu d'avance ? L'espérance de changement de la condition humaine se retrouve donc piégée entre les mains d'un chérubin.

2. La terreur des lithopédions

Lorsque, dans *London Fields*, Marmaduke terrorise les adultes, dans *How the Dead Live*, des mort-nés pleins d'énergie prennent le relais. La conspiration et l'esprit de vengeance affectent les bébés avortés ou mort-nés vivant dans le

[119] L'ironie est illustrée dans la quatrième partie.

monde des morts. Si leur mère les avait avortés de leur vivant, ils ressuscitent sous forme de lithopedions. Ce sont des bébés fossiles dont la mission est de harceler la femme qui les aura portés quand elle meurt et rejoint le monde des morts. Les lithopédions font de *How the Dead* Live un roman d'hyperboles. L'on ne peut également ignorer la touche fantastique qu'ils apportent au récit. Il s'agit là de personnages dont la condition de survie (des fœtus) et le milieu d'évolution (un monde après la mort) sont des occurrences phénoménales exclues de la vision réaliste des choses. A partir de là, il est possible de concevoir un mort-né qui vit enfin.

Animés par un sentiment de vengeance, les mort-nés de *How the Dead Live* sont persuadés que leurs mères sont coupables. Ils éprouvent un malin plaisir à se venger. Calfeutrés dans leur bulle de l'autre côté de la rive[120] en attendant que celles-ci meurent, ils sont en perpétuelle attente de l'instant fatidique où ils pourront enfin assouvir leur vengeance. Le caractère perpétuel de l'attente est aussi valable que la vengeance elle-même. Ils ne se contentent pas de faire souffrir leur mère une fois. Non, leur vengeance n'a point de fin. Or, hélas, morts, mères et enfants le sont tous déjà. Avant toutes choses, les lithopédions donnent accès aux considérations sur le genre.

Comme dans plusieurs fictions de l'auteur, le masculin/féminin est le prisme par lequel la rupture avec le familier et le sens de la provocation sont revisités. *Cock and Bull* en l'occurrence propose une déconstruction de la problématique du genre à travers le couple homme/femme. *Cock* est une femme qui se voit pousser un pénis et décide de se venger de son mari alcoolique en le violant et *Bull* est un joueur de rugby qui se voit pousser un vagin derrière le genou. Ailleurs, dans *My Idea of Fun* Self, la personnification de la violence à travers un jeune adolescent ressemble thématiquement à l'innocence de l'enfant qui se transforme en un tortionnaire et criminel impitoyable. Ici encore, le diable se sert de l'innocence qu'incarne la jeunesse pour répandre le Mal. Voilà une version classique que l'on retrouve dans certaines interprétations bibliques selon lesquelles le diable préfère le refuge d'un corps plutôt jeune qu'adulte et celui d'une femme plutôt que celui d'un homme. Will Self est loin d'être le premier

[120] A l'image de certaines ethnies transférant leurs cadavres dans des barques de l'autre côté de la rive, d'où l'expression « l'au-delà ».

écrivain à proposer une image de l'enfance sous l'angle diabolique. Ainsi, prenons l'exemple de l'essai *Trois figures du diable à la Renaissance : l'enfant, la femme et le Prêtre* de Patrick Snyder[121] où la femme, à l'époque de la Renaissance, incarne la marginalité dans toute son étendue. L'Eglise nommait sorcières toutes les femmes intellectuellement brillantes, les prêtresses, les bohémiennes et toutes celles qui étaient amoureuses de la nature quelle que soit leur motivation (Snyder 2007, 8). Cette image diabolisant la femme offre la possibilité d'opérer un glissement vers la représentation de l'enfant à une époque où les femmes supposées vouer un culte au diable ne pouvaient qu'engendrer des rejetons aussi vils qu'elles. Elles étaient alors condamnées au supplice du bucher. Voilà, en résumé, un fragment historique ou mythique qui prend une forme substantielle dans l'imaginaire fantastique de *How the Dead Live* à travers les mort-nés.

"The corpse on the bed is childishly small" (*LF*, 155). C'est ainsi que se plaît le narrateur à ouvrir le septième chapitre de *How the Dead Live*. Lily compare son cadavre à un corps d'enfant ; une réflexion dont le sens est contraire à l'image angélique d'un cadavre. Il s'agit là d'un sentiment de petitesse qu'elle exprime. La taille du corps de l'enfant refléterait donc sa valeur qualitative. Quoi qu'il en soit, voilà une forme de pensée bien superficielle que nous offre la protagoniste de *How the Dead live*. Toutefois, cette brève réflexion subversive sur son corps est une manière, pour le narrateur, d'introduire le chapitre où l'on aura le plus évoqué les lithopédions de tout le texte. L'apparition d'un lithopédion[122] dès la troisième page du chapitre accélère le mouvement. Aucun

[121] Un ouvrage sur l'histoire des doctrines théologiques qui éclaire sur les représentations diaboliques faites sur la femme, l'enfant et les représentants de l'église catholique à la Renaissance. L'auteur y dénonce les comportements ataviques et barbares des pouvoirs civils face aux accusations de possession par le diable dont font l'objet l'enfant, les femmes et les prêtres. La perspective nouvelle de son œuvre est qu'il démontre que ce sont les pouvoirs civils et non ecclésiastiques qui sont à l'origine des soulèvements populaires incriminant ces femmes marginalisées. Le rôle de l'Eglise dans la fameuse « course aux sorcières » y est amplement développé.

[122] Il s'agit de la conséquence de la calcification d'un fœtus mort à l'intérieur de l'abdomen de la femme. D'après nos recherches, plusieurs récits de femmes présentant les mêmes symptômes sont rapportés çà et là avec peu de précision sur la réalité d'un tel phénomène. Parmi les travaux les plus fiables, nous retenons celui de Jean-Pierre Fontaine *Les Mystères de l'Yonne: Histoires insolites, étranges, criminelles et extraordinaires*. Il y est reporté que pendant quarante-huit ans au cours desquels une femme fut mariée, elle présentait parfois les signes d'une grossesse et que son ventre enflé présentait des tranchées osseuses. A sa mort, à l'âge de soixante-huit ans, deux chirurgiens pratiquent l'autopsie du cadavre et découvrent « une matrice dure et calleuse, un enfant recroquevillé sur lui-même et ossifié » (Fontaine 2007, 98). D'après Fontaine, un certain maître Siméon, témoin de l'autopsie, complète et publie un diagnostic pour expliquer que la cause de la mort du fœtus est « due à l'impossibilité pour la mère de lui bailler autant de nourriture qu'il

détail, mise à part la petite allusion à l'apparence enfantine du cadavre de Lily Bloom, ne prépare le lecteur à la suite. De même que rien ne prépare Lily à être accueillie dans le monde des morts par « un petit bébé fossile ». Le lithopédion est présenté comme un être gris avec des yeux étincelants. On le traitera donc différemment de l'enfant dont il est si loin depuis qu'il est fossilisé. Mais il faut attendre de lire le petit interrogatoire conduit par le guide de Lily Bloom dans l'autre monde, Phar Lap Jones, pour comprendre pourquoi le lithopédion perturbe autant la nouvelle morte :

> Phar lap: «You never have no abortions, no?
> Lily: No
> Phar Lap: Stillbirths?
> Lily: No
> […] Phar Lap: « Dead foetuses, newborn babies, whatever. With mothers who have kids, y'know, and they're young then- little, right. Well, when that woman dies they come back-see? But see hey, if they're real small they're still attached to the woman danglin'off here, yeh-hey? (*HDL*, 158).

Dans un langage à peine compréhensible et dépourvu de syntaxe, Phar Lap décrit la tournure quasiment normale et inévitable que prennent les événements à l'instar de son petit questionnaire. En d'autres termes, si un lithopédion tourne autour d'une femme dans ce monde mirobolant, il ne peut que s'agir d'une femme qui aurait avorté ou accouché d'un mort-né. Pour ce fœtus fossile qui harcèle Lily Bloom dans l'autre monde, le monde n'existe plus que sous le signe de la maternité. La présence du lithopédion est censée être étouffante. Elle représente la sublimation d'un enfant perdu autant que les graisses personnifiées représentent les régimes alimentaires que Lily a suivis de son vivant pour garder une silhouette mince et conforme à ses goûts. Lily ne saisit le sens de la présence obsédante du lithopédion que tard et en ces termes : "the tiny calcified cadaver, the reanimated reminder of my sexual fecklessness" (*HLD*, 182). Ceci est sans nul doute un clin d'œil pamphlétaire caricatural de l'auteur face aux obsessions de certaines femmes d'âge mûr à propos de leur poids. Dans un élan de désespoir, Lily prétend n'être pas particulièrement concernée par ces phénomènes dont l'explication est toujours à trouver dans les choix, privations et

en avait besoin » (*Ibid*). La source indique que les faits se seraient déroulés vers 1554. D'autres faits divers du même thème ont aussi été l'objet de développements similaires à celui que l'on vient de résumer.

frustrations de sa vie antérieure. A côté de cela, le prosélytisme dont fait preuve son mentor dans l'autre monde ruine toute tentative de trouver des réponses dans l'espace dans lequel elle est projetée. En effet, toutes les souffrances, sous des formes plus ou moins humaines, qui l'accablent par ailleurs sont nécessairement le fruit du passé. En attendant, la contribution de Will Self à la description des changements culturels de la société londonienne implique les mutations comportementales chez des enfants, notamment en les diabolisant. Ceci offre à Self une occasion certaine d'oser critiquer les institutions sociales telles que le système médical en Angleterre, nous y reviendrons dans le chapitre 13.

Le point de vue totalement inhumain du comportement des enfants mort-nés traduit un manque manifeste d'équilibre. Pas un instant, il ne nous est possible d'envisager un aspect positif de leur attitude. Mais ce manque d'équilibre est souhaité. C'est le cas de Marmaduke dans *London Fields*. L'élément le plus étonnant dans ce rôle qu'incarne l'enfant dans les deux romans est l'absence de culpabilité. N'ayant pas eu le temps de grandir et de se conformer ou non aux valeurs d'une société organisée, le risque de culpabilité chez le lithopédion dans *How the Dead Live* est neutralisé. Peut-on parler de la mort hypothéquée pour l'enfant mort-né ? Ce glissement d'une forme préexistante de la vie à un bébé-fossile, sans passer par une forme de vie humaine, traduit un anéantissement de la vie elle-même où tout est placé sous le signe de la fin et de l'après-fin. Un imaginaire pessimiste affecte de tout son poids le symbole de l'espoir pour l'humanité. Parallèlement, la nature destructrice du nourrisson Marmaduke dans *London Fields* reflète également un monde où tout espoir naissant meurt aussitôt.

3. De l'enfant à la femme : le parachèvement de l'innocence

Une autre subversion est en jeu dans *London Fields* à travers le couple nominatif femme-enfant. Ce sont tous deux des figures meurtrières avec un potentiel de destruction important. Ils n'ont jamais répondu à aucune des prédispositions sociales qui pourraient leur être associées ; l'enfant est traditionnellement le symbole de l'innocence et la femme est potentiellement la figure de la maternité.

Sublimatoire ou presque fantastique, le pouvoir destructeur de ces deux figures est l'un des thèmes à caractère apocalyptique les plus dynamiques qui méritent toute l'attention. Le narrateur nous présente une interprétation très sombre de la femme à travers nul autre personnage que Nicola Six, l'une des protagonistes. La construction du personnage et son évolution la voient insensible à l'amour quel qu'il soit. Ses aventures avec les hommes sont dénuées de passion. Sa sexualité se trouve donc altérée et toute la profondeur de son être par la même occasion, comme le montre cette citation :

> What saddened and incensed her was the abdication of power, so craven, the surrender so close to home. And power was what she was in it for. Nicola had lived deliciously, but she was promiscuous *on principle*, as a sign of emancipation, of spiritual freedom, freedom from men. She was, she believed, without appetite, and prided herself on her passionless brilliance in bed (*LF*, 68).

Son projet est de tuer l'amour sous toutes ses formes. Il fait parfaitement écho au millénarisme ambiant du roman. Six est celle qui tire les ficelles et à qui l'on refuse d'être une personne douée de sensibilité. Comme la décrit bien Catherine Bernard: "A 'puppetmaster' to whom any emotional involvement is denied, a destructive Cassandra who remains alien to a world she nevertheless metaphorizes" (Bernard 1993, 139). Et cela correspond parfaitement au sentiment que son présumé assassin ressent lors de leur première rencontre :

> The moment that Keith Talent saw Nicola Six- he dropped his third dart. And swore. The 32- gram tungsten trebler had pierced his big toe…I thought I might be able to make a nice play on words here. Cupid's dart, or something like that. Arrows of desire? But it wasn't desire that Nicola Six aroused in Keith Talent. Not primarily. I would say that greed and fear came first. Going for broke at the pinball table, Guy Clinch froze in mid-flail: you could hear the ball scuttling into the gutter. Then silence (*LF*, 23).

L'image est saisissante. Hormis les autres détails, on croirait presque que c'est la meurtrière et non la présumée assassinée qui foule le pas de la porte du pub. Comme le dit bien le narrateur, Keith n'avait pas l'air d'un assassin : "Keith didn't look like a murderer. He looked like a murderer's dog" (9). Par la faim et la peur, Six représente un côté attirant et un côté effrayant. Leur rencontre ou coup de foudre sans romance, dirions-nous, est présage de malheur à l'instar des trente-deux grammes d'acier de la fléchette qui percèrent son gros orteil au moment où Keith la vit pour la première fois. De plus, quelques détails de sa

description physique précédant ce passage font allusion à l'image sexuelle avec laquelle Nicola Six est confondue : "Her mouth was full, and usually wide. Her mother had always said it was a whore's mouth". Mais le narrateur va plus loin en comparant sa bouche à celle d'une clownesse porno:

> It seemed to have an extra half-inch at either wing, like the mouth of the clowngirl in pornography. But the cheeks of the pornographic clowngirl would be painted white, whiter than the teeth. Nicola's face was always dark, and her teeth had a shadowy lustre, slanting inwards, as if to balance the breadth of the lips, or just through the suction of the devouring soul. Her eyes changed colour readily, eargerly, in different lights, but their firm state was a vehement green (*LF*, 18-19).

Notons que la description de la bouche de Six dépasse rapidement le cadre pornographique pour investir un univers monstrueux jusqu'à ses yeux d'un vert vif. La prédatrice Six se mue en un monstre mi-ange, mi-démon d'où le surnom évocateur de *Femme fatale* que lui donne le narrateur :

> You're not a sexpot. Not dizzy enough. You're not a Hot Lay either, not quite. Too calculating. You're definitely something of a Sack Artist. And a Mata Hari too. And a vamp. And a Ballbreaker. In the End, though, I'm fingering you for a Femme Fatale. I like it. Nice play of words. Semi-exotic (*LF*, 260).

Nous pouvons constater que Six arbore tous les vices mais n'a pas tous les pouvoirs. Ayant réfléchi à la vraie nature du personnage, d'abord prostituée, puis mutante, le narrateur fait un croisement de tous les qualificatifs insatisfaisants en l'expression *femme fatale*. En quelques lignes, le narrateur rejette tout ce qu'il a pu construire du personnage extrêmement influent qu'il a pu être tout au long du récit. En dévoilant ou en révélant ce qu'il considère être la vraie nature de Nicola Six ; une femme fatale semi-exotique et redoutable, le narrateur lève l'excentricité et le mystère autour du personnage. Par la même occasion, il dévoile sa fragilité dans son rôle de narrateur. Il expose sa faiblesse dans le dialogue qu'il engage avec le personnage : "'I'm fingering you a femme fatale'… 'A femme fatale? I'm not a femme fatale. Listen, mister: Femme fatales are ten a penny compared to what I am'" (260). La voix de Six se superpose à celle du narrateur jusqu'à la contradiction. De la sorte, elle fait douter de l'autorité de Samson Young (le narrateur). En défiant ainsi la voix du narrateur, le personnage féminin reprend le pouvoir. Cependant, l'aspect le plus frappant de celui-ci reste son potentiel de destruction. La femme fatale est un objet de fascination et

d'horreur dont le destin tragique n'épargne rien ni personne sur son passage. Le monde qu'elle métaphorise, dont nous parle Catherine Bernard (*op.cit*), est le vingtième siècle placé sous le signe de la menace nucléaire. De la même manière, le bikini est placé sous le signe de la bombe atomique. En effet, à travers une synecdoque, le bikini dont l'étymologie est suggestive renforce l'idée de la menace nucléaire :

> Do you know the etymology of *bikini*, Keith?
> Who?
> 'Yes, you're right. Origin is more like it. *From* is more like it. From Bikini Atoll in the Marshall Islands, Keith, the site of the US weapons tests in 1946 and 1954. First, atomic bombs. Then, in the Fifties, the Super: the hydrogen bomb.' She laughed ruefully, and continued: 'I still don't see how this inevitably leads to a "scanty two-piece beach garment worn by women". I looked it up in Brewer before you came, Keith. He chummily suggests a comparison between the devastating effects of the explosion and the devastating effects of the costume.' (*LF*, 127)

S'il devait subsister un doute quant à la métaphore à peine euphémisée de la femme comme objet de destruction de masse, il se dissipe à travers cette citation. Une double substitution a lieu. Dans un bikini, la femme est réduite à un objet sexuel et est invitée à participer au projet nucléaire. Quant au bikini, il est l'objet qui permet de faire le lien avec l'histoire. Comme pour souligner avec insistance cette connivence entre la femme et la destruction, Nicola Six renchérit:

> What Americans did there. One of the greatest crimes in Human history. If you got the world's most talented shits and cruelty experts together, they couldn't come up with anything worse than Bikini. And how do we commemorate the crime, Keith? She indicated the two small pieces of her two-piece. 'Certain women go about wearing this trash. It's very twentieth-century, don't you think? 'Yeah. Diabolical' (*LF*, 127).

Cela rappelle le rôle décisif de la figure féminine dans la littérature de *Fin de siècle* de l'ère victorienne. Le commentaire de Teresa Heffernan se prête étonnamment bien à cette situation inquiétante: "The fin the siècle was dominated by apocalyptic pronouncements about women who were disrupting the Victorian social order; they were another version of Eve leading men to a second fall and were charged with destroying civilization" (Heffernan 2008, 134). La seconde chute d'Eve, ici déplacée et recontextualisée, est le projet apocalyptique que la femme du dix-neuvième siècle porte en elle. Ce projet est

toujours d'actualité au vingtième siècle. La résonance apocalyptique que l'on retrouve dans le bikini montre la puissance de l'imaginaire littéraire dans sa capacité à sublimer la catastrophe. Le fantasme sexuel assure en partie la vision apocalyptique dans le roman. Nicola Six est non seulement l'allégorie d'une fin de siècle mais elle représente aussi une perspective esthétique de l'apocalypse.

Tout comme Marmaduke, Nicola Six se nourrit d'actes monstrueux et de souffrance caractéristiques de la fin de siècle. La menace nucléaire se noue au destin individuel pour subvertir la nature humaine. Marmaduke comme Nicola Six sont les sentinelles de la fin. Dieu meurt ou pleure à chaque fois qu'il rencontre Six. Cette dernière est chargée d'une mission qui est de détruire l'amour sous toutes ses formes donc de tuer l'humain chez l'être.

Conclusion du chapitre 6

La représentation de l'enfant pouvant prendre des tournures dramatiques s'attaque à la part innocente chez l'humain menacé d'extinction. Une version plus radicale et inédite de cette menace se lit à travers le rapport intime entre Lily Bloom et les lithopédions dans *How the Dead live*. L'on nous propose donc ici une métaphore de l'amour maternel que même la mort ne parvient pas à restituer. Face à la crainte diffuse d'une menace nucléaire dans *London Fields* et face au séisme intérieur que provoque la mort dans *How the Dead Live*, une représentation de l'humain autour de ses valeurs est organisée. Nous avons précédemment vu à quel point la morale est affaiblie. Le thème de la religion est également abondamment abordé même si, dans ces textes, l'accent est mis sur sa remise en cause. La narration de *London Fields* se plait à adapter et à travestir les bouleversements cosmiques annoncés dans la *Bible*. *How the Dead Live* propose de lever le voile sur les conditions dans lesquelles l'apocalypse fonctionne à travers la mort prophétisée. Dans les prochains chapitres, nous essayons de donner un sens tangible au chaos qui affecte l'être et au fait que rien ne semble pouvoir le réconcilier avec lui-même. Nous partons ainsi à la rencontre du temps, celui de la fin. Le récit prend place dans l'attente de cette fin dans les deux romans. Mais la tangibilité du chaos ne se résume pas qu'au temps. L'espace est également investi. La ville est investie. De subtiles correspondances sont

construites entre la ville et l'imaginaire apocalyptique qu'il nous tarde d'éclairer. A toutes choses égales par ailleurs, le langage est aussi un espace auquel l'apocalypse vient se greffer pour interroger le signe et le sens.

PARTIE 3

DE L'APOCALYPSE AU DEDALE :

ESPACES, TEMPS ET LANGAGE

Chapitre 7 : *L'apocalypse urbaine*

Chapitre 8 : *Le corps est mort, vive la mort !*

Chapitre 9 : *Le Temps en crise*

Chapitre 10 : *« Manger le mot » et vider le mot de son contenu : pour une apocalypse langagière*

Notre objectif dans cette partie n'est pas de faire la théorie de l'unité du temps et du lieu ni même de nous substituer au linguiste pour parler du langage. Il est plutôt de rendre compte des occurrences ou des phénomènes dissimulés dans les labyrinthes des rues de la ville et les méandres du corps mort, ceux du temps touché de plein fouet par la crise et enfin ceux du langage qui, lui aussi, fait osciller les repères dans le texte. Quelle que soit son apparence à première vue, Londres de How the Dead Live et Londres de London Fields est un lieu qui échappe au sens commun. Nous traiterons alors dans un premier temps la question de l'espace (chapitre 7 : l'apocalypse urbaine). De même, on entre dans le corps comme on entre dans la mort située quelque part entre la vie et le non-lieu. Dans le chapitre intitulé « le corps est mort, vive la mort » (chapitre 8), nous verrons alors comment la mort se matérialise dans le corps. Puis, nous quitterons ces espace-lieux pour le temps dans le chapitre intitulé « le temps en crise » (chapitre 9). Enfin, sous une forme de logique déviante, nous explorerons le langage de la fin à l'image du « mot mangé » ou « vidé de son contenu » (chapitre 10).

Chapitre 7

L'apocalypse urbaine

L'espace constitue un moyen privilégié de rendre visible l'apocalypse dans le texte. Nous proposons alors d'étudier les formes, objets et métaphores que l'on associe à cet espace apocalyptique. Nous verrons ainsi, dans un premier temps, par quelles entremises l'imaginaire littéraire de la ville parvient-il à nourrir l'imaginaire apocalyptique (1. Londres, la nécropole). Dans ce cadre, nous retraçons l'évolution qui en découle. Le lecteur est progressivement invité à se détacher de son cadre familier pour une sphère plus intimiste qu'est le corps. Nous choisissons, dans un second temps, de suivre ce déplacement de l'espace extérieur vers l'espace intérieur matérialisé par le corps. Ce dernier est en prise directe avec le thème de la mort (2. Les déplacements : de la mort au corps).

1. Londres, la nécropole

Il est important de souligner, avant d'aller plus loin, que la vision de la capitale anglaise peinte dans les ouvrages de notre corpus émane de deux auteurs anglais d'ascendance métropolitaine. Ce détail peut paraître incongru mais nécessaire, nous semble-t-il, dans le sens où leur connaissance subjective de la ville peut engendrer une double émotion oximorante, c'est-à-dire une image de la capitale à la fois inhospitalière et irrésistiblement fascinante. Londres telle qu'elle est décrite par Amis et Self est une version contemporaine d'une nécropole à l'instar de ce qu'en ont fait William Blake ou encore Jean-Paul Sartre. *Great Apes* (1997) de Will Self, par exemple, s'inscrit dans une forme de tradition métaphorique lorsque les Londoniens, par un brutal phénomène naturel, se transforment en singes parlants et rongeurs[123]. Tandis que chez Amis, l'apocalypse est un nuage

[123] En effet, la capitale anglaise fait l'objet de toutes sortes d'imaginaires aussi bien dans la littérature que dans les arts fantastiques.

ténébreux dont l'interprétation dominante est celle de l'ombre de la menace nucléaire qui ne quitte jamais le ciel. C'est ainsi que dans *London Fields*, Martin Amis dresse un véritable carnet de route avec un motif clair ; celui d'une ville perçue telle un taudis où règnent l'individualisme, valeur en forte croissance dans les années 1980, la misère, la solitude, la violence, la destruction et, paradoxalement, la joie et l'espoir. Autant dire que tous les éléments sont en place pour orchestrer une joyeuse apocalypse. En outre, de nombreuses descriptions glauques de la capitale y sont commentées avec beaucoup d'ironie. Ces images descriptives de la capitale anglaise rappellent un nombre important d'ouvrages inspirés de la ville et de son histoire. En effet, les travestissements que la capitale subit dans *London Fields* et *How the Dead Live* prolongent ceux que d'autres auteurs ont imaginés avant eux. Des critiques d'art et philosophes de l'époque victorienne, par exemple, avaient déjà exprimé leur crainte face à la métamorphose de leur bien-aimée Londres. De nombreux pamphlets ont été publiés au cours du XIXème siècle pour dénoncer ce qu'ils nomment la décadence architecturale de la ville. Certains parlent de déclin social et artistique de la grande société victorienne engendré par le phénomène urbain.

Désormais, un imaginaire métamorphique de la ville envahit l'espace mental des penseurs de l'époque. L'une des dérivées les plus saillantes de ce phénomène est le trafic urbain. Le discours « Traffic » de John Ruskin, prononcé en 1864 contre le projet de construction de la bourse de la laine à Bradford, est publié deux ans plus tard dans un recueil intitulé *The Crown of Wild Olive* (1866). « Traffic » est alors une réflexion avant-gardiste sur l'interprétation millénariste de la ville comme le suggère cet extrait : "Catastrophe will come ; or worse than catastrophe, slow mouldering and withering into Hades" (Ruskin 1866, 63). Voilà une position bien pessimiste nous invitant à investir la condition urbaine dans nos réflexions sur l'apocalypse. La perception de Londres chez Martin Amis et Will Self est à la croisée des genres. Elle est faite de satire, de réalisme et de fantastique qui engendrent une vision hybride foisonnant d'influences. Faisons donc une petite halte sur ces lieux de l'imagination qui font également de Londres une nécropole.

Chez Self, par exemple, cette métamorphose a commencé dans *My idea of Fun* où Londres se transforme en domicile du diable. L'auteur lui-même

n'a pas manqué l'occasion de préciser, dans une interview retranscrite, avoir voulu faire de Londres ce que Mikhail Bulgakov a fait de Moscou quand le diable s'est saisi de la capitale russe dans *The Master and Margarita* (1967). Nous pouvons également citer *The Satanic Verses* (1988) de Salman Rushdie où Londres est décrite comme anamorphe et abritant le démon. De la sorte, Londres, nous dit Rushdie, est un texte dans ensemble intertextuel complexe : "becomes the text within the text, one of the many intertexts of the narrative" (Rushdie 1988, 11). Toutefois, cette image maléfique dans la représentation mentale de la capitale anglaise est vite dépassée pour laisser place à d'autres lieux imaginaires chez Will Self. Au mieux, ce sont des espaces complexes qui gisent entre les métamorphoses glauques et dérangeantes et les schémas tragi-comiques[124]. Au fort, c'est la consternation qui s'emballe lorsque Londres est personnifiée. Dans *The Sweet Smell of Psychosis* (1996), Self imagine un Londres qui installe un prototype de ses fictions postérieures. Les lieux fictifs ressemblent de très près à des paysages existants faisant du monde fictif de Self un espace à la fois étrange et familier. Richard Hermes, le personnage principal, entretenait au début de la narration l'image d'un Londres où la liberté est infinie et où l'échelle du succès est accessible à tous. A son grand regret, il s'aperçoit, assez vite d'ailleurs, que ce Londres qu'il chérit tant n'est qu'une prison virtuelle et une ville superficielle. Cette version de la ville est peu contrastée avec celle de la décadence dans "London Noir", le sous-titre donné à une nouvelle dans *Tough, Tough Toys for Tough, Tough Boys* d'Amis (1998). L'adjectif Noir, polysémique en français, est chargé de sens qui rappellent le *Roman noir* ou encore le roman à énigme. L'on pense notamment à une vision de la ville telle un espace d'expérimentations à des fins scientifiques que le personnage Sherlock Holmes incarne dans *A study in Scarlet* (1887) de Sir Arthur Conan Doyle[125]. Le personnage projette à la surface

[124] Il existe deux sortes d'espace dans la narration : l'espace du déroulement et l'espace de la description.

Selon Antje Ziethen, l'espace du déroulement « ne se résume plus à une fonction de science anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue » (Ziethen 2013, 2). A cela, nous ajoutons le commentaire de Marie-Lourdes Cedena et Maria-Pilar Tressaco chez qui l'espace de la description « représente la localisation scénique, l'endroit de la représentation, le contexte où se produit l'effet du réel : nous pouvons le comparer et presque l'assimiler au décor d'une pièce de théâtre où l'avancement de l'intrigue ainsi que l'évolution des personnages vont se situer » (Cadena, Tresaco 2015, 88-89).

[125] Hélène Machinal, dans son article « Origine, identité (en) quête de l'humain dans la fiction post-cataclysmique contemporaine » (*Études anglaises*. 2011, Vol 4, n° 64, pp. 465-476) donne

de la ville ses questionnements, attentes et actes. De ce point de vue, il livre la ville à une instabilité constamment renouvelée où les repères sont réaménagés en fonction de ses besoins. Dans cette perspective, la ville répond à l'appel des sens auquel on peut associer l'esprit du personnage et donc son espace intérieur. Commence alors une nouvelle exploration de Londres, certes marquée par un climat délétère de guerres et de luttes sociales, mais surtout dominée par cet espace intérieur. Dans *How the Dead Live,* la guerre du Vietnam habite cet espace jusqu'aux frontières nord de la capitale comme le suggère cette citation :

> …I knew I wasn't a Viet Cong suspect, dying in a short-sleeved, tartan-patterned shirt, from one of the General Loan's bullets. Strangely, the very intimacy of these extinctions – now brought to us near instantaneously – made them quite inapplicable to my sad sack. I was safe while all the baddies were off on a peasant shoot in Indo-China. Safe enough for idealism to blossom anew in the neglected, North London Borders of my mind (*HDL*, 113).

Que sont donc ces frontières nord de la pensée dont Lily parle ici ? Ne s'agit-il pas simplement d'un lieu imaginé puisque c'est la transposition d'un conflit du passé réel ayant lieu dans un lieu abstrait, la pensée ? La réponse se trouve dans la citation elle-même où le narrateur tente de montrer le lieu où l'horizon conceptuel du personnage rencontre ses limites. Ce lieu n'est rien d'autre que le point de rencontre entre la réalité, un certain mode de vie et la pensée. Chez Lily Bloom, cet horizon tente de repousser les limites nord de sa pensée dans le but de démontrer que l'espace réel est une trompe l'œil qui empêche de voir plus loin que la frontière de son quartier de résidence ; en l'occurrence ici "North London borders of my mind"[126]. Peu importe le quartier

---

une description du détective Holmes qui correspond en tous points à la connivence qui existe entre le personnage et Londres : « Le détective veillant sur la ville grâce à la toute puissance de sa vision englobante et totalisatrice […] Sherlock Holmes, araignée à l'affût du moindre frémissement de la toile urbaine […] » (Machinal 2011, 473).

[126] La nouvelle de Self, "The North London Book of the Dead" tirée de *The Quantity Theory of Insanity* (1991) se place dans la même perspective. En effet, la division de Londres en quatre points cardinaux est si légendaire qu'elle a fait l'objet de nombreuses publications retraçant l'histoire de la ville. Nous pensons notamment à celle de Jerry White *Campbell Bunk*. Le titre complet est *Campbell Bunk*: *The Worse Street in North London Between the Wars* (2003). Il s'agit de la version revisitée, du même auteur, de The *Worse Street in London*: *A Social History of Campbell Bunk, Islington, between the Wars* (1986). Campbell est un quartier du Nord de Londres réputé pour ses voleurs, ses prostitués et son extraordinaire manque de respect de la loi et des réglementations communes. Jerry White compile dans son récit quelques histoires marquantes de la vie de ce quartier à travers l'histoire orale et des séries de témoignages. Il retrace ainsi la vie de ce célèbre bidonville sur presque un siècle, c'est-à-dire entre 1880 jusque dans les

où l'on vit, pourvu que l'on soit doué d'une imagination débridée à tel point que l'espace urbain crée les conditions favorables à l'entretien d'un sentiment millénariste et à la cruauté absurde qui lui est associée :

> How Strange that Jews should've silted up the backwaters of suburban London. How peculiar for the diaspora to end behind net curtains. Net fucking curtains. Rather than going to Hollywood or the gas chambers I joined this gauzy crew. Richard turns the cars carefully into Bartholomew Road and we purr down it, the Nazi suspension eliminating the pot-holes (*HDL*, 56-57).

En effet, l'une des particularités les plus vertigineuses du récit est celle du télescopage entre l'imaginaire et l'histoire. Ces deux dimensions s'entrechoquent. Et voilà que ce choc, déplacé de lieu en lieu, tend à produire de nouveaux sens, à faire éclater les frontières, libérant du même coup l'imagination la plus vicieuse dont la source n'est finalement pas si loin ; elle est parfois derrière les rideaux d'un immeuble en plein centre-ville. L'horreur de l'holocauste ainsi projetée à l'angle d'une rue et dans la banalité d'un quotidien urbain met en scène un jeu langagier d'une violence inouïe. En effet, les modalités d'un langage modéré sont renversées ; l'architecture urbaine participe à la problématisation de l'éclatement des limites.

Avant de revenir sur ces frontières poreuses entre l'espace physique et mental, arrêtons-nous un instant sur *London Fields* où l'incarnation de la nécropole londonienne se confirme au premier degré : "I moved to a window seat and watched through the bright mists the fields forming their regiments, in full parade order, the sad shires, like an army the size of England" (*LF*, 2). Le récit s'ouvre alors sur la description, par le narrateur écrivain, d'une Angleterre qui prend l'apparence d'une cité fortifiée par des rampes faites de brouillard. Présenté comme tel, le pays se mue en quelque chose de maussade avec sa

années 60. Dans *London Fields*, de nombreux clichés dont sont victimes les ressortissants de certains quartiers nord sont repris sur un ton sarcastique, "the streets are full of jokers, dodgers, jack-the lads and Willie-the-dips […] Of course, hardly any of them will make it" (White 1986, 134). Le narrateur centre son argument autour de la rue, théâtre d'expression des banlieusards. Aussi, s'agit-il ici d'une perception lacunaire qui n'a d'autre but que de dénoncer une certaine injustice et des clivages sociaux au sein de la grande métropole londonienne divisée en quatre points cardinaux, chacun avec une identité sociale, comme c'est le cas des grandes métropoles dans le monde. Keith Talent dans *London Fields*, par exemple, vit dans les quartiers Nord de Londres avec ses acolytes et a une réputation de tricheur.

capitale, Londres, frappée par la même ambiance : “then the city itself, London, as taut and meticulous as a cobweb ” (*LF*, 2). L’apparence architecturale en toile d’araignée de la vieille capitale anglaise est, à n’en pas douter, une métaphore à la fois intrigante et dérangeante dans *London Fields* et fait aussi penser à une nécropole. La façade officielle de la ville est arrachée au profit d’une nouvelle couche imposée pour les besoins de la narration. Parallèlement et simultanément, les personnages sont également altérés : Lily Bloom dans *How the Dead Live* est morte, Nicola Six de *London Fields* sait qu’elle mourra. L’action se déroule la plupart du temps dans les espaces marginaux de la ville tels que les égouts et quelques lieux souterrains peu fréquentés de la ville. Pour accentuer encore cet effet de nécropole, l’on nous décrit parfois des ruelles sombres et des coins souterrains lugubres.

Le choix commun aux deux auteurs de l’espace urbain comme espace narratif où se déroule l’essentiel de l’action, renvoie à un double motif. D’une part, cela leur permet de réaliser des effets surréalistes à l’intérieur des paysages imaginaires. D’autre part, c’est l’occasion d’une critique satirique des conditions sociales et culturelles existantes à Londres à la fin du deuxième millénaire. Le narrateur de *London Fields* va plus loin encore en prétendant que Londres étouffe les populations et il déclare au début de la narration que l’aéroport international de Heathrow n’enregistre que des départs, suggérant un phénomène d’exode urbain. Plusieurs fois donc, Heathrow revient dans la narration comme une métonymie[127]. Dans l’œuvre de Self, Heathrow est la porte d’entrée dont s’est servi le diable, encore appelé “the Fat Controller”, dans *My Idea of Fun*. Le récit de *London Fields* propose le même point d’entrée et de sortie en ajoutant une allégorie de la capitale anglaise comparée à une toile d’araignée sur le plan architectural. Cette métaphore a, en quelque sorte, pour effet de mesurer l’état de délabrement de l’immobilier de la ville au fil du temps, lui-même une menace et l’évolution de cette dernière par la même occasion : “ things have changed, things have remainded the same, over the past ten years. London’s pub aura, that’s certainly intensified: the smoke and the builders’ sand and dust, the toilet tang, the streets like a terrible carpet” (*LF*, 3).

[127] Le contenant étant la ville de Heathrow et l’aéroport le contenu.

La référence à l'aéroport de Heathrow participe à une stratégie narrative chez Amis, l'aéroport est un point de fuite qui marque l'asphyxie qui prévaut dans la ville. Tandis chez Will Self, l'usage de l'aéroport serait étroitement lié à la cartographie psychogéographique qu'il suggère implicitement dans quelques-unes de ses lectures. De même, Will Self, en construisant un monde fictif volontairement détaché du réel, à travers un paysage psychique chaotique, contribue également à la représentation d'un monde survivant à sa fin grâce à l'excès et la démesure. Cette double impression de décadence humaine se meut dans un seul espace : Londres ; liant ainsi les deux romans. Dans une certaine mesure, Londres peut être perçue comme un purgatoire et un lieu de souffrance de part et d'autre et comme une véritable nécropole. Il s'agit là, sans surprise, d'un curieux parallélisme avec l'apocalypse biblique où à la fin… les « méchants » sont punis et les « bons » sont récompensés. Le parcours dans lequel se lancent les personnages de *London Fields* et *How the Dead Live*, caractérisé par l'esprit de vengeance, le mensonge et une violence notoire dans l'acte et la parole, débouche sur une réévaluation des valeurs telles que la morale et la religion comme discutées dans le chapitre 5.

L'excès et la démesure chez Self favorisent la distorsion de l'espace. Tout comme chez Ballard, l'espace mental est si puissamment dominant qu'il est capable d'inventer la réalité extérieure. Par exemple, lorsque Lily évoque le forsythia en parlant de Londres, nous voilà replongés dans une nouvelle métaphore, cette fois-ci très éloignée de la nécropole : "I'd forgotten it was spring, although in London this often only means a jauncided outbreak of forsythia" (*HLD*, 57). Tout comme le forsythia, la ville inspire la vie mais surtout, comme la plante, elle inspire la régénérescence. Paradoxalement, elle est éphémère. Elle ne dure que le temps du printemps. Le deuxième temps de l'œuvre, après celui de la fin, coïncide avec Noël. Ce surgissement de l'espoir que représente la plante illustre le ballotement constant dans l'œuvre entre la fin et la régénérescence qui contraste avec la vision macabre de la ville décrite plus haut. Entre les deux, il existe une situation de transition : la réincarnation. Les frontières entre la vie et la mort dans le récit sont poreuses, certaines plus que d'autres. La réincarnation est certainement l'une d'elles. Dans *How the Dead Live*, la 'Deathaucracy', l'autorité chargée du transfert des morts suggère à Lily de s'incarner en l'enfant

de sa propre fille Natasha dans une nouvelle vie. Le narrateur ironise sur le principe : “Reincarnation is far too crude a concept for looking at these things” (*HDL*, 373). Dans un autre passage, le ballottement entre la fin et la régénérescence se répète mais, cette fois-ci, la métaphore est davantage subtilement filée :

> Anyway, Bunny had gone to the trouble of getting us quail. The little birds lay on our plates with their feet clawing at the rim and their heads bisected and laid alongside. This was so we could lick the brains out of them like the sweetmeats they were. I quailed over the quail. The idea of crunching into the eggshell heads revolted me, all the more so because the assembled company were doing just that, and noisily. I felt like I was in a Kafka story. When I tasted the flesh it seemed fishy to me, and when they weren’t noticing I tucked my brace up under a big, limp lettuce leaf (*HLD*, 50).

‘Clawing’, ‘laid-alongside’ sont deux formules qui permettent de reconstituer la scène de crime atroce dont les cailles sont victimes dans l’espace qu’est l’assiette. Ici, elles sont considérées dans leur nature infinie et impérissable un peu comme à l’image de ces mort-vivants du récit. Les cailles, dont l’état n’est plus déterminé par les limites que leur impose l’assiette, appartiennent à un espace-temps qui se répète et se reconstruit. La masse organique morte se retrouve constamment tiraillée entre la dégénérescence et la régénération. La chair fraîche des cailles, évaluée au goût de la protagoniste, semble suggérer un rapport à la vie et à la mort comme deux lignes parallèles confuses. Le narrateur lui-même semble participer, au même titre que l’imaginaire de Lily Bloom, à la conception de cet espace figural par le jeu de l’allitération. En effet, la reprise du son « K » suggère que le passage de la vie à la mort ou vice versa comprend un rythme sonore violent, rapproché et précipité. En représentant l’espace figural d’une assiette de cailles, le narrateur en fait une tragédie musicale. Il transpose ainsi en sons et en images l’angoisse de mort chez Lily Bloom. Grâce à cet exemple et dans une certaine mesure donc, nous constatons que l’imaginaire précède le réel dans le récit à tel point que l’incarnation d’une nécropole par Londres n’est qu’un axe parmi d’autres. En effet, ce n’est pas tout l’imaginaire apocalyptique qui est concentré dans la vision macabre de la ville. Toutefois, cette vision sert à déjouer les trajectoires d’une imagination vagabonde afin d’ouvrir de nouvelles perspectives. Grâce à la construction d’espaces figuraux dont nous avons donné

quelques exemples, nous pouvons dire que le personnage n'en sait pas plus sur la ville que sur sa propre existence. L'imaginaire apocalyptique se nourrit de cette perte de repères, de ce dédale. Du même coup, projetée sur la grandeur de la cité, cette perte s'exprime en errance. Cela rappelle l'errance chez Charles Dickens.

Conformément aux humeurs de son époque, Dickens fut parmi les auteurs les plus célèbres à partager les anxiétés de ses concitoyens à propos d'un désordre potentiel provenant du phénomène urbain. Tout au long de sa vie, l'auteur a été à la fois fasciné et habité par les forces anarchiques à l'intérieur de la société urbaine britannique. Charles Dickens pour qui Londres est si familière que ses œuvres offrent une vaste compilation de données historiques, a aussi contribué à poser le cadre de la culture victorienne au dix-neuvième siècle. Le *Flâneur* que Dickens a été n'a eu de cesse de construire "the Dickensian city", telle une topographie fictionnelle avec plusieurs catégories sociales. C'est-à-dire qu'à côté des jeunes gens enthousiastes et optimistes, évoluent des hommes d'affaires cyniques et sans complaisance, des avocats, des criminels, des femmes soumises, des personnes en constante situation d'échec, ceux qui, malgré la précarité dans laquelle ils vivent, parviennent à garder espoir. Des enfants et des adolescents sont également mis en scène, les personnes sans domicile fixe et enfin les urbains dont il est surtout question ici.

Pour revenir à la littérature contemporaine, chez Will Self, ce Londres est un labyrinthe segmenté en plusieurs lieux imaginaires où tous les fantasmes sont autorisés. Véritable porte ouverte, le labyrinthe est le chemin du flâneur ; la voie de celui qui erre dans les rues d'une ville. Le flâneur exploite les ressources symboliques que lui offre la ville. Magdalena Maczynska parle du flâneur comme d'un esthète, entre autres caractéristiques : " The *flâneur* is an aesthete, an urban detective, a delighted stroller and window shopper" (Maczynska 2010, 72). Ne pas répondre à l'appel de sens de ce mot dans le texte c'est ignorer la manière dont ce terme polysémique aide à voir l'hyperréalité urbaine dans un récit. Bertrand Gervais nous offre un point de vue privilégié sur la ville lorsqu'il croise le labyrinthe avec l'errance :

> La ville existe indépendamment de nous, elle est un objet du monde. Nous n'avons accès cependant qu'à une partie de cet objet complexe, en fonction de

> notre propre existence et de nos connaissances. Nous ne la connaissons qu'en tant que nous sommes capables de nous la représenter, de nous la figurer. Elle n'est jamais, en ce sens, qu'une architecture ou un plan projeté, une figure construite de toutes pièces et plaquée sur un espace. La ville est le résultat de nos expériences, une construction imaginaire. Un idéal, ou, à l'opposé, un symptôme (Gervais 2008, 95).

Londres, dans le roman de Self, a tout du symptôme dont parle Bertrand Gervais. L'évocation de ce terme nous fait également songer à la perception de l'espace chez Sigmund Freud[128]. Tout comme l'état de la protagoniste, ce lieu n'est pas stable. La ville se mue au gré des états d'âmes de cette dernière. Un exemple simple est la nouvelle reconfiguration du plan de la ville que Lily Bloom fait en sortant de l'hôpital pour la dernière fois en attendant de mourir :

> It's not like that now- I'm only coming home to die, so the street looks like crap to me, blobbed with dog shit; spattered with chewing-up gum; cluttered up with cars on either side. The bricks of the three-storey terraced houses are bilious in the sharp sunlight – what's London made of? Why, London Bricks, of course (*HDL*, 58).

Nous comprenons alors plus clairement le contraste entre "I felt immeasurably better when I got out of the hospital. I'd like to say that it was the transcendant feeling of New Motherhood, of Cosmic Beginning – but it wasn't. It was me being well again, de-lumped, un-bumped, unpicked and free" (*HDL*, 57) et "I feel horribly exposed in my crappy old overcoat of my Cornish-pasty shoes, with my scalp showing through my sparse hair" (*HDL*, 58).

A travers ces extraits, on imagine très bien une ville qui s'étire d'un extrême à un autre. Un contraste saisissant se produit entre une ville où il fait bon vivre et une ville jonchée de matières fécales. La ville se métamorphose sous le coup de l'émotion, des humeurs et des simagrées de Mrs Bloom. Si elle est

[128] Sigmund Freud a tenté dans *Le Malaise dans la civilisation* (1929) de rapprocher le passé psychique d'un individu du passé de la ville pour expliquer le premier : « or les effets destructeurs que l'on pourrait rapprocher de ces causes de maladie ne manquent pas dans l'histoire de toute ville, même si elle a eu un passé moins agité que Rome, même si, comme Londres, elle n'a pour ainsi dire jamais été dévastée par un ennemi. Le développement urbain le plus pacifique comporte des démolitions et des remplacements d'édifices. Et c'est pourquoi la ville est dès le départ inappropriée pour une telle comparaison avec un organisme psychique » (Freud 1929, 96). Toutefois même si l'hypothèse n'avait pas été retenue, elle a au moins le mérite de ressembler à une esquisse de modélisation de la psychogéographie dans la littérature notamment.

malléable au point de s'étendre d'un extrême à un autre, elle peut aussi se comprimer au rythme des pas de Lily jusqu'à un point de chute où elle s'écrase enfin par un *effet accordéon*[129]. A mesure que la ville se recroqueville sur elle-même, les portes d'entrée se compriment telles des feuillets d'un accordéon, le pas de Lily s'alourdit et son mal-être s'accentue: "Each step brings a dollop of bile into the mouth, so by the time we've reached the front door, entered it, broached the flat's front door, shuffled across the vestibule, staggered through the front room, and made it into the bathroom, I'm ready to vomit" (*HDL*, 58). Comme une éruption, l'espace comprimé que représente la ville ainsi matérialisée sort du corps par gradation, en attendant une nouvelle configuration.

Les configurations de la ville se remarquent à une plus grande échelle. En effet, Londres de *How the Dead Live* est comme engloutie sous un amas d'ordures urbaines, peuplé de personnages plus excentriques les uns que les autres, certains plus morts que d'autres et ces derniers encore plus morts que les premiers. Dans ce récit, le familier côtoie l'inhabituel à tout coin de rue. Chaque configuration est une transformation fantasmagorique créant ainsi une image science-fictionnelle de la ville telle que l'envisage Darko Suvin (1972). La ville serait alors un monde latéral, indifférent aux possibilités cognitives. Dans ce mode de représentation, l'imagination ne sert pas uniquement à comprendre la réalité mais elle est utilisée comme une fin en soi jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien de cette réalité comme le pense Darko Suvin : "a representation which estranges is one which allows us to recognise its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar" (Suvin 1979, 15). Cette brève allusion à la science-fiction nous autorise à considérer, un instant, que le lecteur du récit de Self est invité à se distancer du monde familier à travers des métaphores construites à partir de la science. Ainsi, toujours dans *How the Dead Live*, d'une manière très étrangère à la réalité, les enclaves de la modernité sont enserrées dans les anfractuosités de la ville : " like plastic hips into arthritic old women" (*HDL*, 315). En utilisant le jargon de la biologie inspiré de l'état dégradé du corps de Lily Bloom, la science-fiction est présente dans le récit en filigrane. Ceci permet à Lily de construire une réalité virtuelle et de ne devenir une véritable flâneuse qu'après sa mort :

[129] Image de l'instrument de musique qui s'étire puis se comprime.

> When alive I had, natch, belonephobia- a morbid anxiety of being pierced by needles, or any sharp thing. To walk like this, past a mile or more of iron railings would've been impossible. *Inconceivable.* Even if I could've, I'd've listed, an old ship overloaded with fat anxieties. Death, I supposed, had given me at least this queer stability (*HDL*, 370-371).

Cette étrange stabilité que Lily déclare retrouver en errant dans les rues de Londres suggère ceci : de tout ce qu'elle a pu perdre de son passage de la vie à la mort, la connexion avec l'espace n'a jamais été altérée. Bien au contraire, l'errance détache la ville de tout ancrage temporel à l'instar de cette citation: "The London I traversed was a Dickensian city of snaking alleys and sunless courtyards, where the corroded blicks oozed pigeon droppings, and indecorous ledges were blanketed by sootfalls" (*HDL*, 315); un saut dans la modernité immédiatement suivi de ceci: "What the point of going to Selfridges, they didn't sell Benson & Hedges" (315). A cet instant précis, un kaléidoscope entre le passé et le présent se produit dans un seul et même espace. Telle une onde, Lily se déplace dans l'espace, fuse avec celui-ci jusqu'à sa dissolution ultime: "I felt as if my all life I'd been driving towards an intersection, while Death was speeding down the main road, the two of us on a collision course" (39). La subtilité de ce passage réside dans deux choses. D'une part, toute la trajectoire de Lily mène à une et une seule destination, la rencontre avec la mort à une vitesse d'une grande violence ; la violence, elle-même, rend compte de toute la densité de l'espace. D'autre part, l'objet métaphorique pour caractériser cette violence, la voiture, n'est pas un symbole anodin, c'est une image symbolique, image dont Andrzej Gasiorek nous dit qu'elle est au coeur du texte : "at the hands of the text's characters…nothing is more real than the image, and without the image there is no longer any real" (Gasiorek 2005, 84). Au delà, on perçoit une préférence de l'image à la réalité chez Will Self qui prend la forme d'une logique fantastique très ballardienne. Comme l'illustre ce passage dans *Crash* de J.G. Ballard :

> In this overlit realm ruled by violence and technology he was now driving for ever at a hundred miles an hour along an empty motorway, past deserted filling stations on the edges of wide fields, waiting for a single oncoming car" (Ballard 1973, 16).

Aussi bien chez Will Self que chez Ballard, le rôle du pare-brise est très suggestif. Il est l'écran-machine à travers lequel le destin tragique du citadin motorisé et aliéné par la technologie est projeté. Londres de *How the Dead Live* est marquée par une sorte de technophilie moderne. La voiture est l'objet métaphorique puissant, par excellence, à travers lequel l'hyperréalité est à son comble. La collision entre le corps et la machine n'est pas une relation isolée du reste. L'extrême dépendance à la machine s'invite presque systématiquement dans les errances morbides de Lily Bloom. Les trajets dans la ville de Lily et de son mentor dans l'entre deux mondes Phar Lap se font toujours en taxi[130]. De la sorte, un tracé déviant allant de l'imagerie toxique de la voiture dans l'espace extérieur au désastre intérieur chez l'individu se dessine d'un grand trait. La voiture n'est pas le seul polluant, le corps vient également souiller l'environnement. De plus, il n'y a presque plus de distinction formelle entre l'espace intérieur et les forces aliénantes de la réalité extérieure sous le prisme des phénomènes urbains :

> I know it's got to my liver, this cancer. I can feel it as we tilt down and turn into Hampstead Lane. I can feel the fucking thing swollen inside, each lurch of the car pressing on it so that, like a filthy sponge, it oozes poisons. The body's oil refinery is itself polluted. The crazed enzymes have taken over the asylum - oh, for a sane axeman. Two fucking lumpectomies that fraudulent pal of Steel's did on me. He scooped out my boobs like a counterman in Baskin-Robbins (*HDL*, 83).

Le cancer devient une figure détachée. Personnifiée de la sorte, elle crée son circuit à l'intérieur de l'espace corporel et prend tous les attributs d'un polluant chimique. Si le corps est le réceptacle de la pollution causée par le trafic urbain au premier degré, au second degré, la configuration de la ville elle-même ne cesse d'évoluer, encore une fois, au gré des angoisses de la protagoniste, au fur et à mesure que le taxi arpente les rues de la capitale. Cette nouvelle configuration de la ville fait écho à une certaine logique que nous trouvons dans les écrits de Bertrand Gervais lorsqu'il parle d'effet accordéon que l'on trouve dans la ville et qui obéirait à

[130] Le personnage de Conan Doyle, Sherlock Holmes, maitre de la ville, se déplace toujours en taxi. Le taxi londondien est emblématique du trafic urbain.

> une logique de la disjonction et de la variation, de la condensation et du déplacement [...] Les lieux se modulent de la même façon que les interactions, jouant d'un étonnant *effet accordéon* sur la capacité de l'espace de s'étirer et à se restreindre selon les caprices d'un sujet qui en projette les coordonnées sur la surface de ses propres états d'âme (Gervais 2008, 103).

La ville dans *How the Dead Live* est inventée. Elle est un écran sur lequel se projettent les craintes, angoisses et désirs de Lily Bloom. Londres est un chronotope non négligeable que seules les déambulations aux allures d'errance de Lily rendent perceptible. Le chronotope, selon Mikhaïl Bakhtine,

> détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité. Aussi, contient-il toujours un élément privilégié, qu'on ne peut isoler de l'ensemble du chronotope littéraire qu'au moyen d'une analyse abstraite. En art et en littérature, toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres, et comportent toujours une valeur émotionnelle (Bakhtine 1987, 384).

Londres est un chronotope parce que la ville de Will Self a dépassé sa fonction d'espace. Elle est l'une des sources symboliques d'un imaginaire apocalyptique. Comme le suggère Bakhtine, tout chronotope doit être envisagé dans son intégralité. Londres est comme « la matrice où se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures [...], s'échangent des dialogues chargés d'un sens tout particulier dans le roman, [...], se révèlent les caractères, les 'idées' et les 'passions' des personnages » (*Ibid*, 387). Pour en revenir à *How the Dead Live*, à partir de cette conjonction remarquable des géométries corporelle et urbaine, se révèle également une esthétique cataclysmique dans le texte : "I'm so fucking weak, the latitudes of impotence extending from under my mutilated breast and circling the toxic planet that is my body" (*HDL*, 72) ou encore :

> the cab pivots through ninety degrees under the bland graticule of the Euston Tower and glides on to the Euston Road, where we're confronted by the unwelcoming *Wellcome Institute*.[131] How many fucking times have I laboured along here on the way to work. A fat, old, bourgeois bag lady, weighed down by a Barnes & Noble book bag full of second-hand culture and wicked, carbohydrate snacks. The gritty city air gusting up my dress, blowing shrapnel in my eyes (*HDL*, 162).

[131] Orthographe fidèle à la source « wellcome » et non « welcome ».

Les forces de la gravité et de l'air sont conjuguées de manière à rendre compte d'un profond sens de la désorientation que l'architecture du corps de Lily induit. Le cataclysme ici est ramené à une forme de dissolution de soi qui dit son impuissance face à un monde urbain aussi écrasant que ses murs d'immeubles sont hauts et aussi suffoquant que son air est irrespirable. L'exploration de l'espace intérieur est plus urgente que l'état de ce qui tourne autour de cet espace. Les déplacements en taxi et les embouteillages qui y sont associés sont ainsi transmués en cataclysme. L'exemple canonique que nous retiendrons de cette métaphore de la ville est celle de Ballard dans *Millenium People* "When Armageddon takes place parking is going to be a major problem" (Ballard 2003, 169). L'imagination de Ballard interroge ici une forte représentation de l'apocalypse. L'homme métallisé et technicisé par le trafic urbain entre dans un processus irréversible de mutation programmée et ne peut plus échapper à son atomisation par la ville. Cet extrait de *How the Dead Live* relève de la même veine pour une esthétique de l'apocalypse: "the only thing that would happen on the Day of Judgement would be an influx of souls to our neck of the woods, pushing rents up to the fucking heavens" (*HDL*, 385). Le sens dystopique des embouteillages témoigne du sentiment d'insécurité qui prévaut dans la ville. Il faut fuir la ville. En témoigne également la fermeture d'Heathrow au début de *London Fields* d'Amis par exemple.

Voilà ce à quoi une apocalypse urbaine pourrait ressembler. Peu à peu donc, la prolifération de notre inventivité vient remplacer l'aberration climatique et les prévisions cataclysmiques de toutes obédiences. Le modèle urbain, d'une extrême contemporanéité, est la transmutation physique de l'apocalyptique dans l'œuvre. En revanche, comme nous avons tenté de le démontrer, la complexité de cette transmutation est rendue possible grâce à l'exploration de l'*inner space* que Self a emprunté en la personne de J. G. Ballard. L'*in-space* est le lieu de rencontre et de fusion du monde extérieur et intérieur tel que nous le décrit Ballard dans son essai *A User's Guide to the Millenium* : "that psychological domain… where the inner world of the mind and the outer world of the reality meet and fuse" (Ballard 1996, 84).

2. La ville, symbole de l'holocauste nucléaire

Le procédé d'immanence de la fin, en plus de révéler les différents niveaux du mythe eschatologique, de l'histoire à l'apocalypse individuelle, appelle immédiatement une autre conception de l'apocalypse. Elle n'est plus perçue comme un événement historique imminent mais surtout comme une réalité immanente[132]. La question que l'on pourrait se poser est la suivante : comment cette immanence est-elle actualisée de manière concrète dans l'œuvre ? Pour y répondre, nous avançons l'hypothèse selon laquelle la réalité immanente est un événement qui fait intervenir l'espace puisque l'imminence traite d'ici et de maintenant[133]. Trois lieux dans *London Fields* sont donc concernés par la question « ici » : la sphère fictionnelle dans sa globalité, l'espace mental des personnages et le cadre spatial qui nous intéresse ici : Londres. Il nous faut alors préciser que *Londres* de Martin Amis dans *London Fields* n'est pas Londres discutée dans *How the Dead Live*. Dans ce dernier, entre autres considérations, Londres est traversée par l'espace mental tout au long du récit ce qui nous permet d'en relever la richesse dans ce travail ; tandis que dans *London Fields*, Londres est le terrain d'une expérience apocalyptique totale. Cette petite comparaison nous amène à considérer, un instant, la malléabilité et les interprétations multiples issues de la représentation de Londres dans la fiction. On se souvient que pour le narrateur d'*Utopia* (1516) de Thomas More ou encore celui de *The*

[132] L'article de Bernard Brugière « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique » dans *Age d'or et apocalypse* (*op.cit*) que nous citons à de nombreuses reprises dans la thèse apporte une précision importante sur ce concept d'immanence en ces termes : « Désormais étrangère à l'irruption de la transcendance, la révélation quitte le registre temporel de l'imminence pour se déployer dans l'immanence de l'histoire. Elle n'est plus nécessairement synonyme d'éclaircissement, d'intelligibilité du vécu présent ou à venir. De manière paradoxale la *révélation* vient surtout prendre en compte l'épaississement du mystère d'iniquité au cœur de l'histoire et de l'homme, elle est la confrontation avec l'innommable, plongée au fond des ténèbres. La mort de Dieu proclamée par Nietzsche précède de peu l'apparition d'un mal humain qui se révèle être transcendance insondable. Le foisonnement de l'horreur et de l'iniquité à l'œuvre dans l'histoire sort du régime de la répétition et des cycles connus pour introduire dans le mal un changement de *nature* et non plus de *degré*. C'est ce saut qualificatif qui constitue la *révélation* se profilant alors sur des perspectives eschatologiques de destruction totale : guerre atomique, catastrophe planétaire, anéantissement de la race humaine. L'homme n'est pas ce qu'il croyait : voici ce dont il s'est rendu capable et coupable. Ainsi, la fin de l'humanisme risque de s'achever par la fin de l'homme » (Brugière *op.cit*, 127).

[133] Le « Maintenant » de l'immanence évoque l'arrière fond de la réalité et de la contemporanéité de l'apocalypse. Nous faisons le choix de ne discuter, dans cette section, que l'« ici » de l'immanence puisque ce terme interpelle directement l'espace. Toutefois, précisons qu'« ici » contient d'une façon ou d'une autre « maintenant » car il nous invite, dès lors qu'on le pose, à réfléchir sur l'immédiateté de la chose discutée.

Book of the City of Ladies (1999) de Christine de Pisan, l'interpellation de nos fantasmes où nous serions des habitants de la ville et des modèles de civilité est au cœur du récit. Tandis que dans le poème "The Waste Land" (1922) de T.S. Eliot, les grandes villes emblématiques européennes tombent l'une après l'autre dans une dissolution métaphorique que le poème autorise. Athènes, Alexandrie, Vienne et Londres sont les principales villes protagonistes touchées dans ce célèbre poème. Aussi, dans une version plus mythique, deux visions antagonistes de la ville viennent-elles alimenter l'imagerie apocalyptique. Il s'agit de la décadence associée à "the whore-city of Babylone" et de la vertu nommée " the bride-city of New Jerusalem "[134]. Le processus de sécularisation de l'apocalypse que Frank Kermode avait annoncé dans *Sense of an Ending* se concrétise dans cette immanence[135] : "No longer imminent, the end is immanent so that is it not merely the remnant of time that has eschatological import, the whole of history, and the progress of the individual life, have it also, as a benefaction from the end" (Kermode 1967, 25).

C'est ainsi qu'on en arrive à une multitude de déplacements apocalyptiques lesquels aboutissent à une dissolution métaphorique de la ville.

La vision de la cité chez Martin Amis fait partie du programme de représentations fictionnelles de l'ère nucléaire. La ville dans l'œuvre en est la porte d'accès. Elle permet de relever les formes et modélisations de l'architecture urbaine d'un monde placé sous le signe de la menace d'une destruction nucléaire. Le projet de l'apocalypse urbaine chez Amis a débuté dans *Einstein's Monters*. Toutes les nouvelles histoires de ce recueil ont pour point commun l'horreur de l'arme nucléaire. L'ombre de celle-ci est plus qu'actualisée dans son œuvre. Dans une collection intitulée *Visiting Mrs Nabokov*, le titre d'un recueil d'interviews

[134] Ces deux expressions sont inspirées du poème de William Blake "Jerusalem". Nous les avons directement composées à partir de l'article d'Armand Himy dans « Blake et l'apocalyptique dans « jerusalem » » (*Age d'or et apocalypse op.cit*, pp.131-47). Sur la base des notes de lecture que nous avons faites de cet article, nous proposons cette transposition symétrique qui oppose Babylone à Jérusalem. Nos recherches d'autres sources connexes n'ont abouti qu'à des versions scannées du poème de Blake.

[135] Selon la version numérique du *Dictionnaire de l'académie française* (huitième édition 1932-1935, consulté le 2 juillet 2017, Url : https://academie.atilf.fr), l'immanence désigne le fait d'exister d'une manière immanente. La deuxième partie de la définition est plus explicite : l'immanence s'oppose à la transcendance. Il y a donc là une manière de concevoir l'immanence comme une immédiateté, une réalité concrète ; ici et maintenant. La relation espace-temps trouve un sens concret dans l'immanence. Quant à l'imminence, elle pose le temps comme principe fondateur. La discussion se poursuit dans le corps de la thèse.

conduits par Amis, " Nuclear City : the Megadeath Intellectuals" corrobore le rôle fondamental de la ville dans la représentativité de l'activité nucléaire dans son œuvre fictionnelle : "When nuclear weapons become real to you, when they stop buzzing around yours ears and actually move into your head, hardly an hour passes, without some throb or flash, some heavy pulse of imagined supercatastrophe" (Amis 1995, 31). "They are everything because they can destroy anything" (*Ibid*, 15). La transposition d'une anxiété personnelle à son œuvre en est bien le reflet autobiographique. Lorsqu'elle est externalisée, cette anxiété s'immisce dans l'œuvre d'une manière très insidieuse à travers des représentations métaphoriques de la ville. La question que nous nous empressons de poser est : En quoi cette anxiété insidieuse est-elle apocalyptique ?

L'espace urbain est ce qui fait planer l'ombre de la menace atomique au-dessus des têtes des personnages dans *London Fields*. Ces derniers sont comme des machines subordonnées aux impératifs de la ville. La ville elle-même est l'environnement atomisé et surtout le symbole physique de la crise nucléaire. C'est en cela que Londres de *London Fields* est apocalyptique. La ville assume un statut privilégié dans la fiction d'Amis. Le paysage urbain est au cœur de la problématique de l'apocalypse. Symbole de l'ère nucléaire, la ville est contaminée par l'atmosphère polluante et par les sols jonchés de détritus. Parlant de contamination, peut-être faudrait-il considérer également la ville comme un corps organique. Dans la littérature, les discussions qui animent ce phénomène sont assez vives, on pense notamment à un commentaire d'Hélène Machinal pour qui la ville est une masse urbaine affectée par l'industrialisation dans les textes fantastiques de Doyle, Chesterton, Machen, Stoker ou de Stevenson :

> La ville se métamorphose donc dans les descriptions en un grand corps organique et naturel, dont les mouvements sont imprévisibles, incontrôlables, et souvent difficiles à déchiffrer. Elle acquiert les caractéristiques du difforme, voire du monstrueux car l'espace urbain peut se transformer en facteur d'intermination, où la singularité et l'individualité n'ont plus de place. Ces métaphores faisant appel à des analogies avec des éléments naturels ne sont pas le fruit du hasard. En réalité, on y retrouve la trace d'une peur pouvant aller jusqu'à la hantise d'une origine de l'homme qui s'ancrerait dans un monde naturel originaire. La foule grouillante des villes comme la jungle du crime renvoient à l'idée traumatisante d'une origine primitive et animale. La ville, espace symbolique du progrès et

> d'une modernité associée à l'indsutrialisation, devient le théâtre d'une resurgence de l'origine animale brute de l'espèce humaine, déclenchée par la hantise de la dégénérescence. La difficulté à représenter cette origine est en partie palliée par le transfert sur un corps urbain (Machinal 2008, 48).

A travers cette réponse, on peut entrevoir d'autres liens symboliques qui unissent l'espace urbain à l'apocalypse. La hantise de la dégénérescence est inéluctablement liée à la question de la fin. Transposée au roman d'Amis, cette forme de hantise se traduit par la violence, une violence latente. Nous en voulons pour preuve plusieurs occurrences dans le roman. D'abord, le commentaire du narrateur à son retour dans la ville après une absence de dix ans est très clair: "ten years of relative decline" (*LF*, 14). Puis l'allusion soutenue à l'apocalypse associée aux pubs de la ville illustre bien ce propos également :

> She now progressed alonf the Portobello Road, and saw a pub whose name she took a liking to. 'TV AND DARTS' was the further recommandation of a painted sign on its door, to which a piece of cardboard has been affixed, saying, 'AND PIMBALL'. All the skies of London seemed to be gathering directly overhead, with thunder ready to drop its plunger (*LF*, 22).

Nous considérons ces deux exemples comme une manière pour le narrateur d'associer la fragilité de l'être menacé par la bombe à des tendances ataviques[136]. Dans la même lancée, les rues sont également chargées par cette violence latente : "London streets at three o'clock in the morning, with it trickling out of the eaves and flues, tousled water, ruggest waste, violence is near and inexhaustible" (*LF*, 260). Cette violence apocalyptique, inépuisable donc et évidemment manifeste aux heures de pointe, porte en elle un effet corrupteur. Le décor urbain et les personnages n'y résistent pas non plus. L'observation de l'espace urbain et de ses effets dans la construction d'une explication à l'immanence apocalyptique fournissent le fil conducteur des réflexions suivantes. Car s'il semble évident que le modèle urbain s'avère être une contribution

[136] En d'autres termes, sans même en être conscient, dès lors que la menace atomique pèse sur ses épaules, le personnage n'est plus l'être civilisé qui s'exprime à bord de sa voiture ou dans un espace chic mais un prédateur luttant pour sa survie. Cette remarque permet d'entériner, selon nous, une forme de séquelle mania dans la narration amisienne. La violence latente qui règne dans les pubs de *London Fields* n'a rien à envier à celle de *Yellow Dog* (2003) et vice-versa ; elle y est décrite avec la même ferveur.

fondamentale à la compréhension de cette immanence, la diversité de ses formes est plus subversive.

Premièrement, les cabines téléphoniques londoniennes, véritables avatars de la ville, sont les premières victimes de cet effet corrupteur : “These little glass ruins seemed only to serve as urinals, as shelters from the rain, as and as job-center clearing-houses for freelance prostitutes and their clients” (*LF*, 94). La suite est plus inquiétante ; les cabines téléphoniques sont dépossédées de leurs attributs glauques et décadents pour être immédiatement transposés aux personnages. Dans le prolongement, le vandalisme est personnifié :

> Vandalism had left telephone boxes far behind. Vandalism had moved on to the human form. People now treated themselves like telephone boxes, ripping out the innards and throwing them away, and plastering their surfaces with sex signs and graffiti (*FL*, 94).

C’est ainsi que se matérialise l’une des formes d’apocalypse individuelle dans l’œuvre : le processus de dissolution de soi[137]. Les personnages entrent dans un processus de déshumanisation afin d’incarner tout ce que leur dictera le narrateur tant qu’ils poursuivront le mouvement de dégénérescence engagé dès l’incipit du roman. Ils ne sont plus que des ruines ou des fragments errant dans la ville. Le corps est, dans le récit, une surface qui autorise désormais la confusion entre l’espace intérieur et la réalité extérieure aliénante, comme dans *How the Dead Live*. Ce phénomène que nous décrit la citation ci-dessus permet de souligner que l’emblème de la capitale anglaise que sont les cabines téléphoniques domine le décor. En effet, cette analogie permet d’entrevoir autre chose. L’environnement urbain est non seulement le marqueur dominant de l’ère nucléaire mais également le premier qui en subit les excès. Au fur et à mesure que l’espace extérieur est envahi par le phénomène urbain et par la violence qui le caractérise, le personnage devient une zone artificielle, facile d’accès et pénétrable. Il se produit dès lors une esthétique sexualisée qui s’inspire des graffitis et des signes sexuels inscrits sur les vitres des cabines téléphoniques ou

[137] Un phénomène qui se multiplie tout au long de la thèse, nous ne manquerons pas de le détailler à chaque occurrence.

de ce qu'il en reste[138]. En filigrane, il s'agit d'une esthétique apocalyptique qui montre comment le désir chez l'individu mène à une technologie perverse comme arme de sa propre destruction à l'instar de l'arme nucléaire. La ville de Londres est donc l'espace conceptuel qui rend visible (ou transfigure) toutes les formes de cette destruction autoprogrammée. Même le narrateur n'échappe pas à cette singularité du récit.

Deuxièmement, la menace est visible à une échelle plus réduite des composantes urbaines mais pas des moindres : la famille. Cette menace, issue d'un jeu de mots particulièrement subversif, "London nuclear family", fait de la famille un catalyseur permanent de l'apocalypse dans le roman. Elle représente le caractère extrêmement envahissant et immanent de la menace nucléaire. L'effet corrupteur de la violence apocalyptique, décrit plus haut, atteint son paroxysme dans la famille nucléaire londonienne. La famille Talent composée de trois membres est la famille symbole de cette réalité apocalyptique immanente. La famille nucléaire est la seule véritable unité qui résiste à l'éclatement du lien social existant dans le récit. Elle est si nucléaire que ses membres sont presque identiques. Il n'y a aucune singularité possible comme le suggère la confusion des prénoms de la famille Talent : Keith, Kath et Kim. Pire encore, la manière dont le narrateur décrit cette famille fournit l'exemple révélateur du sentiment d'anxiété profond qui la fige farouchement dans l'espace : "I thought of that terrible phrase. And I thought: Kim has what Kath has, what Keith has. It is called failure to thrive" (*LF*, 303). Après avoir été brisée par des violences conjugales - insultes et viols - le narrateur n'entrevoit aucune issue favorable au dernier maillon de la chaine d'une société en perte de vitesse. Le fait que les deux familles nucléaires du récit n'ont qu'un enfant en leur sein, Kim chez les Talent et Marmaduke chez les Clinch, réduit tout risque de perpétrer l'espèce humaine à travers l'espoir que représente la procréation[139]. Dans la foulée, le narrateur nous annonce la disparition prématurée de la famille à l'approche de la fin du deuxième millénaire : "And my love thing for Kim immediately involves me in new anxiety" (*LF*, 209). Cette disparition passe par l'ultime symbole de la famille nucléaire :

[138] Ceci est une autre forme de conjonction des géométries corporelle et urbaine que nous avons illustrée plus haut à propos de *How the Dead Live*.
[139] On est même tenté de remplacer perpétrer par contaminer. On dirait que la famille est une sorte de fléau dont il faut se débarrasser.

l'enfant ; à travers lui, l'innocence. Nous y reviendrons dans un autre chapitre. A un niveau moins spectaculaire, le deuxième symbole que la mort littérale de la famille invoque est le pouvoir patriarcal. Keith Talent et Guy Clinch sont deux exemples avérés du déclin de la masculinité dans l'œuvre.

La troisième forme de l'immanence apocalyptique urbaine est celle des déchets nucléaires. La référence aux déchets nucléaire dans le récit est très subtile. On la repère surtout grâce à l'emploi d'un vocabulaire spécialisé, souvent pour désigner autre chose que le déchet nucléaire lui-même. Par exemple, placé sous le signe de la métaphore, le système des classes sociales anglaises remplace, effet pour effet, les déchets nucléaires. A l'instar de l'holocauste nucléaire, il use et abuse du succès dont il bénéficie pour entrainer la société dans une trajectoire rétrograde et dégradante :

> Class! {…} What is it with that old, old crap? The class system just doesn't know when to call it a day. Even a nuclear holocaust, I think, would fail to make that much of a dent in it. Crawling through the iodized shithouse that used to be England, people would still be blooding about accents and cocked pinkies, about maiden names and *settee* or *sofa*, about the proper way to eat a roach in society (*LF*, 24).

Rien de tel donc qu'une diatribe pour suggérer au lecteur que le système de classes anglais est un polluant distillé insidieusement dans la société. D'ailleurs, l'invasion des excréments de chiens sur les trottoirs de la ville est parfaitement cohérente avec cette idée. D'un point de vue surréaliste, la présence intempestive d'excréments de chiens dans les rues londoniennes est le point culminant de ce genre de métaphore : "One thing about London : not so much dogshit everywhere. A lot still. Compared to New York, even old New York, it's the cloaca maxima. But nothing like it used to be, when the streets of London were paved with dogshit" (*LF*, 97). Pour le narrateur, il n'y a qu'une seule explication à cela : les Anglais adorent leurs chiens. Cependant, cet amour crée une forme d'aliénation à un tel point que leur empreinte écologique atteint des proportions démesurées. Par ce biais, la condition humaine est remise en cause, la capitale prend les attributs d'un zoo ; un espace organisé où sont détenus des animaux domestiqués, les hommes en l'occurrence. D'autres scènes de déchets se déversant dans la ville sont encore proches de la comparaison avec le déchet

nucléaire. Par exemple, lorsque l'accumulation des déchets atteint un degré de pollution tel qu'il n'est plus possible d'envisager un retour à un cadre de vie sain, l'espoir est détruit dans la foulée. Même les endroits les plus préservés de la ville ne sont pas épargnés :

> On this green patch, rather regrettably, rather disappointingly, […] there is also a garbage tip: nothing outrageous, no compost or bathtubs or abandoned pantechnicons, just selected refuse, magazines, old toys, a running shoe, a kettle. This is a London theme; the attempt at greenery would itself appear to attract the trash (*FL*, 25).

Cette aberration sur l'état d'avancement de la menace climatique confirme l'intuition du narrateur selon laquelle, en temps de désorientation de masse et d'anxiété - "In times of mass disorientation and anxiety" (*LF*, 64)[140] - rien n'est plus normal que d'évoluer dans un espace pollué sans possibilité de reconstruire un espace vital. De la sorte, Londres n'est plus un nom propre de ville, il est dorénavant un adjectif. C'est comme si la ville devait s'extirper d'elle-même sauf qu'il n'y a aucune perspective de survie. Piégée, elle est vouée au déclin d'une manière aussi spectaculaire que désastreuse. Le narrateur adhère intentionnellement aux descriptions rocambolesques, toujours pour coder l'allusion au déchet nucléaire qui lui colle à la peau d'une manière indélébile :

> At one point as I walked under a tree I felt the warm kiss of a voluptuous dewdrop on my crown. Gratefully I ran a hand through my hair – and what do I find? Birdshit. Pigeonshit. I'm feeling okay for once, I'm feeling medium cool, and a London pigeon goes and takes a dump on my head. It had this effect on me: despair. I swore and stumbled around, bedraggled, helpless, the diet of a London pigeon being something that really doesn't bear thinking about. I mean, what the digestive system of a London pigeon considers as *waste* (*LF*, 116)[141].

Les pigeons de Londres participent au décor fascinant d'images, d'objets, d'oiseaux, d'hommes et de femmes tous contaminés par les effets pervers de l'holocauste nucléaire. Ainsi, lorsqu'il fait usage d'hyperboles, le narrateur tombe dans la démesure pour créer un contenu eschatologique grâce à

[140] Déjà utilisée dans la première partie, cette citation est charnière dans le sens où elle illustre parfaitement l'un des motifs apocalyptiques que nous essayons de mettre à jour.
[141] 'Waste' est en italiques dans le livre.

l'emploi d'une forme d'abjection grotesque[142]. L'abject est par essence tout ce que l'on cherche à fuir ou à éviter quoi qu'il en coûte. Au-delà, l'abject dans *London Fields* dépasse son premier emploi qu'est la répulsion. Au second degré, il est un outil dont use et abuse le narrateur pour externaliser à la surface de la Terre tout ce qui provient d'un intérieur profond. Pour renforcer cette idée, le narrateur poursuit ses allusions en ajoutant les multiples déjections d'oiseaux aux crachats des hommes. Ces derniers permettent d'illustrer qu'à l'heure de la fin, l'intérieur profond de l'être est plus dégoutant que la réalité extérieure :

> Guy shook his head; but he did avail himself of the low armchair. He raised his hand in a gesture of placation, a request for silence, for time. Then gently, he rested the palm against his right ear, and closed his eyes…That morning, as he lay in bed, and Marmaduke pried at his clenched lids, Guy felt an odd sensation, inappropriate, balmy, sensual: in fact a trail of Marmaduke's hot drool was gathering in his ear. It hadn't bothered him at first, but now half his head was blocked and pulsing. Some glutinous- or possibly sulphurous- proprety of the child's spittle had done its maleficent work, deep in the coiled drum. The room titled, then swayed. Maybe everything is so mad now he thought (*LF,* 340).

Cet extrait nous amène à nous poser deux questions : pourquoi un événement aussi prosaïque que le crachat d'un enfant peut-il générer tant d'effroi et de désolation chez le père ? Et quel est le parallélisme que l'on peut construire entre le crachat d'un enfant et les déchets nucléaires ? Pour répondre à ces questions, nous avançons les hypothèses suivantes.

La première est que la référence à la bombe nucléaire est déplacée, éparpillée et fragmentée[143]. Elle est déplacée d'une réalité extérieure à un intérieur plus intime ; éparpillée dans tous les coins et recoins d'une pièce et

[142] L'abjection est ce qu'il y a de plus insupportable et immonde selon la définition suivante tirée *des Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* de Julia Kristeva (Paris : Editions du Seuil, 1980) : « l'abject, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre. […] Le déchet comme le cadavre […] ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. […] Ces déchets chutent pour que je vive » (Kristeva 1980, 9,11).

[143] "displaced, scattered, or fragmented". Nous transposons ici une série de participes passés hors de leur contexte car nous la trouvons particulièrement illustrative et parfaitement adaptée à la situation que nous décrivons ici. Dans le contexte d'origine, David Robson fait référence à « la bombe » qui est le terme métaphorique associé à la bombe nucléaire dans l'oeuvre de Thomas Pinchon *Gravity's Rainbow* (1973) en ces termes : "The novel does contain references to "the bomb" but they are displaced, scattered, or fragmented" (Robson 1995, 67).

fragmentée car il existe plusieurs sortes d'interprétation. Cela nous amène à la deuxième hypothèse.

L'évènement du crachat est un moyen de sortir des paradigmes normaux pour faire d'un non-événement un événement et s'extirper d'une forme d'aliénation cognitive[144] qui pourrait nous empêcher de voir la dimension surréaliste dans cette citation. Une fois s'être débarrassé de cette aliénation, l'on comprend mieux l'envergure de la bave de l'enfant dans l'oreille de son père. En effet, le surréalisme donne à voir l'intimité saisissante qui peut exister entre l'espace intérieur et l'espace extérieur[145]. Comme le dit J.G. Ballard, le surréalisme permet d'inventer la réalité :

> Surrealism moulds the two worlds together, remakes the external world of reality in terms of the internal world of fantasy and fiction. Now what has happened, and one reason why there are really no Surrealist painters in the true sense of the term today, is that his position has been reversed. It's the external world which is now the realm, the paramount realm of fantasy. And it's the internal world of the mind which is the one node of reality that most of us have. The fiction is all out there. You can't overlay your fiction on the top of that. You've got to use, I think, a much more analytic technique than the synthetic technique of the surrealists (Ballard in Paolozzi 2000, 199)[146].

D'après Ballard, l'auteur surréaliste doit approcher son œuvre comme le fait le scientifique qui part pour un safari. Il doit explorer le paysage, faire des tests, détecter les mouvements et configurer tous les paramètres possibles (*Ibid*). Donc le surréalisme nous aide à déverrouiller le loquet qui permet d'entrevoir le parallélisme entre le crachat et le déchet nucléaire qu'il est possible de construire. Nous reviendrons sur l'appoche surréaliste dans la quatrième partie. A travers le rapprochement qui en est fait ici, une préoccupation féconde et constante dans l'œuvre est dévoilée : à quoi le monde alternatif de l'holocauste nucléaire ressemblerait-il et comment appréhender le changement d'esprit en réponse aux

[144] Traduction que nous proposons de "cognitive estrangement", une expression en anglais empruntée au critique littéraire Darko Suvin qu'il emprunte lui-même au dramaturge allemand Bertolt Brecht. Elle est une périphrase qui subsume comment le surréalisme doit être compris dans une fiction. La référence complémentaire de Darko Survin est: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, pp. 3-16.

[145] Nous reviendrons sur le surréalisme dans le chapitre 11 de la thèse.

[146] Propos de Ballard sur le surréalisme recueilli par Edwardo Paolozzi dans *Writing and Interviews*, Ed, Robin Spencer, Oxford: Oxford University Press, 2000.

défis que ce nouveau monde propose ? Il nous paraît alors opportun de considérer deux choses. D'une part, le crachat est, dans le récit, l'une des formes de déchets corporels les plus corrosives et destructives lorsqu'il est projeté sur une surface extérieure. D'autre part, il participe, à l'instar de tous les autres déchets abjects de la narration, à déshumaniser le corps qui l'habite et à anéantir le corps qu'il affecte. Ceci pour dire que la métaphore nucléaire trouve sa source non seulement dans la ville mais aussi dans le dialogue intérieur avec soi. Toutefois, il n'y a pas que la description physique qui permette de percevoir Londres apocalyptique que le narrateur explore sous des paradigmes parfois improbables comme nous venons de le démontrer. Il y a une figure emblématique qui surplombe le paysage apocalyptique de Londres, au-delà des objets et des métaphores tels que les cailles, les cabines téléphoniques et les déchets urbains.

Par sa nature, sa présence obsédante dans l'espace et par son pouvoir sur les autres personnages et sur le narrateur lui-même, Nicola Six est cette figure. Elle est le personnage aux multiples faciès. Tout comme le personnage Bujak dans "Bujak and the Strong Force" d'*Einstein's Monsters* de Martin Amis, Nicola Six est aussi un missile dont le compte à rebours a été déclenché[147]. Tout comme Bujak, l'esprit irradié de Nicola Six lui permet de conserver sa froideur émotionnelle tout au long du récit. En plus de cela, son admiration pour Enola Gay, du même nom que l'avion qui a largué la bombe nucléaire sur Hiroshima, fait d'elle le personnage le plus à même de survivre au climat apocalyptique qui domine le ciel de Londres. L'arrivée du narrateur à l'aéroport d'Heathrow au début du récit suggère clairement que Londres est devenue une terre d'exode. Plus personne ne souhaite y fouler les pieds:

> I practically had the airplane to myself. I stretched out, calling piteously and frequently to the stewardesses for codeine and cold water. I had the airplane to myself because nobody in their right mind wants to come to Europe, not just now, not for the time being; everybody wants to go the other way, as Heathrow confirmed (*LF*, 2).

[147] Phrase inspirée de la personnification physique de l'holocauste nucléaire qu'incarne Bujak. James Diedrick en fait une analyse très inspirée dans *Understanding Martin Amis* : "Bujak personnifies nuclear deterrence : he is a human Minuteman missile" (Diedrick 2004, 138).

Nous entrons de plain-pied dans la logique du narrateur qui tente d'intriguer le lecteur à propos du degré d'urgence d'évacuer les lieux. L'allusion à la catastrophe faite sur la ville, dès l'incipit, sera convertie très rapidement en préméditation par Nicola Six : "On television at the age of four she saw the warnings, and the circles of concentric devastation, with London like a bull's eye in the centre of the board. She knew that would happen, too. It was just a matter of time" (*LF*, 16). Contre toute vraisemblance, la crédibilité que donne le narrateur au personnage Six montre que cette dernière participe d'une manière déterminante à la construction de Londres en tant que cité de la grande prostituée, "the whore-city of babylon". L'angoisse atomique emblématisée par la capitale anglaise "London like a bull's eye" atteint son apogée avec l'image de la Babylone qui lui est associée[148]. Car Londres est la capitale du mal généralisé et Nicola Six est la figure qui incarne ce mal. La fonction prophétique que le narrateur lui attribue renforce l'allusion à la prostituée de Babylone. Le contenu symbolique véhiculé par Babylone, la grande prostituée dans l'apocalypse mythique, se lit à travers Nicola Six. A travers Six donc, une véritable métaphore de Londres apocalyptique se succède à celles précédemment évoquées.

Nicola Six n'a certes pas autant de pouvoir et de lumière que son amie Enola Gay mais possède un trou noir. Ce trou est l'élément de mesure de la portée de son pouvoir dont les confins ne dépassent pas les frontières de la ville :

> The black hole, so long predicted in theory, was now, to Nicola's glee, established astronomical fact: Cygnus X-I. It was a binary system; the black hole was orbiting a star thirty times the mass of our sun. The black hole weighted in at ten solar masses, but was no wider than London. It was nothing; it was just a hole; it had dropped out of space and time; it had collapsed into its own universe. Its very nature prevented anyone from knowing what is was: unapproachable, unilluminated. Nothing is fast enough to escape from it. For mother earth the escape velocity is seven miles per second, for Jupiter thirty-seven miles per second, for the sun 383 per second. For Sirius B, the first white dwarf they found, the escape velocity is 4900 miles per second. But for Cygnus X-I, the black swan, there is no escape velocity. Even light, which propagates at 186287 miles per second, cannot escape from it. *That's what I am*, she used to whisper to herself after sex. *A black hole. Nothing can escape from me* (*LF*, 66-67)[149].

[148] Une première démonstration de l'usage militaire faisant de Londres la cible privilégiée d'une guerre nucléaire.
[149] Mis en italiques par l'auteur.

Cette longue description témoigne d'une version sciemment déjouée de la révélation. L'univers, dans sa grande dimension réelle et spéculative, est ramené à l'échelle de la ville : "No wider than london". Les chiffres évoqués s'imposent comme la manifestation du pouvoir prophétique que Nicola exerce sur l'espace dans son immense étendue. Son pouvoir est extrapolé à une dimension spatiale. La figure de la prostituée de Babylone que la métonymie par le trou noir remplace a pour objet d'initier un processus de destruction dont la portée s'étend à tout l'univers. L'on apprend que Londres est le contenant du trou noir qui aspire et draine tout sur son passage. Le trou noir est un euphémisme sexuel explicite de la sodomie qui est au centre de l'activité sexuelle de la protagoniste Six. L'espace cosmique suit le mouvement sexuel du trou noir. Ce trou, trait pour trait, est mis en parallèle avec le point noir "the black dot" dans *Ulysses*, sans doute l'un des romans urbains les plus prestigieux de l'histoire de la littérature. Afin de saisir concrètement comment cette analogie fonctionne dans *London Fields*, nous citons un extrait très pertinent d'un article de Magdalena Maczynska portant sur Londres apocalyptique chez Martin Amis :

> If the black dot at the end of Ithaca chapter in *Ulysses* [...] can be read as a sign of the generative cosmic force, the feminine principle, the portal of fertility anticipating Molly's stream of consciousness in the novel's concluding section, the black center of the dartboard reproduced in Amis's novel is a very different kind of dot. It is the black hole, the sign of Nicola's non-reproductive, anti-love, and anti-life. Thus, in the symbol of the central black dot, Amis brings together the deadliness of Nicola Six and the fate of the city shadowed by apocalyptic threat (Maczynska 2003, 192-3).

Toutefois, la ville pulse d'énergie dont la puissance est comparable à l'énergie atomique. Les prises de vue que nous offre le narrateur telles que les cabines téléphoniques publiques, la prostituée urbaine, les pigeons de ville etc. sont la forme emphatique d'une errance urbaine subordonnée par un caractère urgent.

Conclusion du chapitre 7

Toutes les trajectoires prises, jusqu'au trou noir, marquent l'exclamation d'un cauchemar urbain futuriste. Elles traduisent toutes une perception idéologique sur le nucléaire par la voix du narrateur. La ville est un concentré nucléaire qui menace à chaque angle de rue d'exploser. De même, la reconfiguration du paysage urbain a pour effet principal de déstabiliser la perception du lecteur sur la métropole contemporaine grâce à la mutation des objets et des personnages, à l'instar des cabines téléphoniques ou à travers la figure métonymique du trou noir qu'est Nicola Six. Parallèlement, dans *How the Dead Live*, la description du paysage urbain est également physique et idéologique. Elle est physique car la ville est piégée dans une forme de mutation cancérigène dont les cellules se nourrissent de l'imagination fertile des personnages. Elle est idéologique car la ville est un véritable marché immobilier aliénant ses résidents à une consommation toujours excessive jusqu'à ce qu'ils deviennent des zombies de ville errant sans cesse dans le vide de leur existence (nous reviendrons sur ce vide dans le dernier chapitre de la thèse). Toutefois, en plus de la ville, il existe un second lieu de représentation physique de l'apocalypse. Il s'agit du corps.

Chapitre 8

Le corps est mort, vive la mort !

Imaginons la mort qui ne soit pas un simple événement tragique signant la fin d'une vie mais le moyen d'accéder au corps. Dans *How the Dead Live*, sur lequel ce chapitre est construit, ce corps est déjà mort mais il ne tardera pas à être réanimé par la mort, elle-même, figurée dans cet espace. Dans ce chapitre, ce n'est pas le corps qui est exhumé mais la mort. Nous comptons ici faire la fusion de la matérialité du corps avec l'abstraction de la mort pour faire voir une forme de cataclysme conceptuel dont la vocation salvatrice sera abordée dans la quatrième partie. La première section intitulée « la mort, une prophétie autoalimentée », traite la mort, comme le titre l'indique, à l'image d'une prophétie qui se nourrit de la maladie et de faits divers. Dans la deuxième section titrée « le corps, lieu de déclin », le destin d'un être est enchâssé avec celui de tous les autres êtres humains et n'est pas toujours synomyme de décrépitude. Enfin, la troisième section intitulée « La mort, pour une fin généralisée » revient sur la mort dont l'impact semble s'être étendu hors du corps pour investir, entre autres, le cadre urbain et l'espace intérieur pour une esthétique radicale de la fin.

1. La mort, une prophétie autoalimentée

La mort a bien souvent été un sujet poétique fascinant les artistes de toute époque. L'on parle encore des œuvres les plus picturales de la mort que sont *La danse des morts* et *le Spectre de la mort* de Hans Holbein, le célèbre peintre du roi d'Angleterre Henry VIII, où la mort est physiquement reconnaissable avec des formes et des expressions. L'œuvre de Holbein traduit un besoin artistique d'élargir nos perspectives sur la perception métaphorique de la mort. En effet, la forte causalité affichée entre le mort et la mort est une causalité métaphorique

dans l'art en général. On pourrait y voir en effet une forme de métonymie. La mort contient le mort. L'issue d'une rencontre avec la mort est la mort. Cette rencontre se brise dès lors qu'elle est faite. Il n'y a pas de continuité. Ainsi, pour éviter cette rencontre, les personnages tels que Lily Bloom dans *How The Dead Live*, Dorian Gray dans *Dorian an Imitation* de Will Self, ou encore Maria Lamb dans *Other People : a Mystery Story* (1981) et John Self dans *Money* (1984) de Martin Amis, ont tous un point commun : celui de trouver le moyen de défier la mort et, dans une certaine mesure, de l'éviter en retardant le processus du déclin individuel. Répulsif aux yeux du monde, ce déclin est en quelque sorte l'effet transitoire d'un monde mourant avec peu d'espoir de renaître de ses cendres. D'ailleurs, dans la préface d'un essai titré *Révélation*[150], Will Self lui-même décrit les étapes de la décadence d'un de ses amis dont il fut témoin. Il nous apprend qu'il eut une courte vie (mort à dix-neuf ans). Il était si brillant et intriguant à la fois qu'il faisait peur autour de lui. Ben Trainin est mort d'une crise cardiaque déclenchée par une crise d'asthme provoquée par une vie compressée, tassée, bref une décoction d'existence, d'après Self :

> Il a eu une existence épouvantable partagée entre une vision pessimiste du monde et une consommation excessive de drogues de toutes sortes : de l'amphétamine et ses dérivés, de l'héroïne, de la cocaïne et du haschisch mais aussi vivait-il de la contestation, du sexe, de l'amitié et de la danse (Sefl in Lemaître de Sacy 2000, 9).

L'apocalypse est vécue par le jeune Ben comme une destinée : le salut qu'il n'a pas pu obtenir dans sa courte vie, il le trouve dans la mort. Dans cette préface, Self défend l'idée selon laquelle la mort est la solution, une sorte de délivrance mais aussi une finalité[151]. Chez Will Self donc, l'apocalypse est une

[150] Une traduction de l'hébreu en Français de Louis- Isaac Lemaître de Sacy. Nos recherches n'ont permis de trouver aucune trace de la version anglaise d'une telle préface puisque la version originale est en français.

[151] Will Self nous apprend également qu'au fil du temps, l'esprit de Ben se désintégrait. Peu à peu, il perdait sa lucidité et confia un jour à Self son projet de suicide commun avec lui. Self pensa alors qu'il était maniaco-dépressif et que ses angoisses étaient dues à sa vision apocalyptique du monde. A ce propos, Will Self renchérit : « comme tant d'autres qui vacillent au bord de la psychose - un pied solidement calé dans la porte de la perception réelle de peur qu'elle ne claque, fermée à jamais - Ben trouvait dans l'apocalypse un abominable niveau immanent d'identification ; un point apparemment fixe autour duquel son fragile psychisme pouvait tourner en orbite puis se frissonner. Ben ne souscrivait à aucune vision particulière du sens de l'apocalypse - il souscrivait à toutes » (*Ibid*, 11).

interpellation directe pour deux raisons. D'une part, la courte vie et la mort tragique de son ami Ben ont marqué son œuvre. D'autre part, sa perception de l'apocalypse et du mythe de l'après-fin est mise en parallèle avec la mort de cet individu. Il y a une interpellation frappante lorsque Self évoque ses sentiments de peur et d'effroi ressentis quand il voyait son ami sombrer en termes d'apocalypse personnelle[152]. Ben disparait, avec lui, les joies de l'existence, l'amour et la paix.

Sur le plan fictionnel, la mort est de nouveau problématisée chez l'auteur. Dans *How the Dead Live*, le personnage principal expérimente différents niveaux de la mort. Il passe de vie à trépas puis de trépas à trépas dans la mesure où sa mort physique est une étape qui le conduit à une seconde étape: la vie après la mort. Sa mort physique correspond à la première mort associée à une sorte de pendule imaginaire au-dessus de sa tête, sous la forme de paroles répétées comme une prophétie auto-réalisatrice : "Self-fulfillment prophecy"[153]. L'exemple le plus explicite que l'on puisse donner de la prophétie autoréalisatrice dans l'œuvre est le désir inassouvi d'enfant de Charlotte, la fille ainée de Lily Bloom, qui s'éveille après plusieurs années de contraception. Sur un ton sarcastique, le narrateur se moque du couple désormais désireux de concevoir : "Ha ! Her inability to conceive had become a self-fulfilling prophecy. But there was also hostility between her refined cervical mucus and his coarse sperm" (*HDL,* 363). La chose désirée n'est déjà plus qu'un vieux souvenir et ne peut dès lors être regrettée. Sa réalisation est différée dans le temps mais inscrite dans un carnet de commandes imaginaire et est irréversible. Parallèlement, le cancer est également une prophétie autoalimentée et c'est sans doute là que tient désormais le sens d'une telle appellation dans l'œuvre.

Gagnée par l'horreur naturelle provoquée par l'annonce de sa mort prochaine, Lily Bloom érige le cancer en une prophétie autoréalisatrice. En

[152] L'obsession pour le sujet gagne Self au point qu'il décida d'étudier, à sa manière, des schizophrènes ayant croisé le chemin de son ami Ben. D'ailleurs, il rapporte, dans sa préface, une inscription sur le front d'un schizophrène s'exprimant sur l'apocalypse : « BABYLONE LA GRANDE, LA MERE DES PROSTITUEES ET DES ABOMINATIONS DE LA TERRE » (*Ibid*, 13). Ceci illustre le fait que lui-même, à son tour, est obsédé par la question de la mort et s'interroge sur ce qui pourrait être à l'origine d'un tel intérêt pour ces êtres marginalisés qu'il a croisés et peints dans ses ouvrages.

[153] La prophétie auto-réalisatrice est une interprétation d'abord erronée d'une situation mais qui se réalise dès lors que l'on se convainc de son existence. Cette expression a été introduite pour la première fois par le sociologue Robert K. Merton en ces termes exacts: "a self-fulfilling prophecy is, in the beginning, a false definition of the situation evoking new behaviour which makes the originally false conception come true" (Merton 1957, 195).

d'autres termes, l'annonce de la mort par les médecins est transfigurée en un événement, une prophétie qui se nourrit du cancer. Dès lors, se succèdent dans l'œuvre des paroles prononcées par la moribonde. Celles-ci, parodiant la *Bible*, sont pleines de sarcasme. Ainsi, la prophétie morbide de Lily Bloom ponctue toutes les phases importantes de son agonie. Les mises en scène de son désarroi profond face à la mort s'inspirent de paroles ecclésiastiques. La prophétie n'est plus à prédire, elle est dite et se répète à l'envi. Elle ne vient pas d'ailleurs mais d'ici et maintenant. Elle se nourrit des événements en cours ; elle est autoalimentée. Elle est accessible et ne revêt aucun sens herméneutique. Sans tarder, dès le début du récit, au moment où Lily apprend qu'elle va mourir, la parole prononcée par Jésus, dans la *Bible*, durant le supplice de sa crucifixion, a été revisitée dans sa forme par : "Oh my self- why hast thou abandoned me" (*HDL*, 33) ? En lieu et place, Jésus prononçait "My God, My God, why hast thou forsaken me" (Augustine 1961, 358). Le premier constat est la rupture avec Dieu. Il est remplacé par le soi : "self". En effet, l'interprétation de ce détournement de Dieu est que l'individu n'accède à sa mort que par lui-même. Par la même occasion, elle démystifie le mythe que représente la mort du Christ en s'identifiant à celui-ci d'une manière ironique. Le ton narcissique que prend son cri de désespoir en répétant 'moi' signale que même sentant sa mort prochaine, il n'y a que sa propre personne qui compte.

Dans une volonté de maintenir le dialogue entre le personnage et lui-même, le narrateur le décrit en tant qu'individu, qui, même en souffrance extrême ne perd pas cette posture. Lily gère sa tragédie personnelle à travers un rituel de langage qui place le « je » au premier plan avec la double reprise de « my self » en deux mots et de « me » en fin de prédicat. C'est précisément ce « je » qui autoalimente la prophétie. La mort ou sa venue imminente est la prophétie alimentée par le cancer. Toujours à cet instant, resurgit un ressenti avec lequel elle a toujours vécu c'est-à-dire la solitude : "It's so lonely. I'm so fucking lonely. Who would've thought that me, who'd led a life that has known so much bloody loneliness, now has to face the solitude of death? I'm sobbed by racks" (*HDL*, 32). Le resouvenir de sa solitude crée une irruption dans son présent amer jusqu'au dédoublement de sa personne comme une sorte de métempsychose[154], alors

[154] Métempsychose : Migration des âmes après la mort vers un nouveau corps.

qu'elle est pourtant toujours vivante. Elle s'auto-inspecte. Elle tente de prendre conscience de l'imminence de sa mort. Cet instant n'est jamais très long à l'instar de ces deux citations. De plus, le choc que crée le rapprochement entre la réalité d'une mort imminente et l'intimité psychologique de Lily Bloom est d'autant plus profond qu'il entraîne des changements irréversibles dans son comportement.

Premièrement, elle se rend compte qu'elle est un être quelconque dès lors qu'elle est confrontée à la solitude de la mort. On pourrait ajouter à cette prise de conscience l'absurdité d'un tel discours, dans la mesure où le personnage Bloom n'a jamais songé, de sa vie entière, pouvoir côtoyer la mort. L'on nous répète, sous plusieurs formes, que la mort par le cancer est une prophétie autoréalisatrice. Par exemple, tout en apparaissant comme de simples réflexions issues d'une personne condamnée à mourir, certaines prophéties autoréalisatrices ne servent qu'à lever le voile autour du mystère de la mort : "Die like my own mean little mother, winowed out by it until I was a wheezing grey cadaver, literally mummy" (*HDL*, 38). A l'instar de cette citation, la mort n'est plus une inconnue ou un objet de fantasme mais une réalité triviale et accessible tout comme l'apocalypse chez Will Self. L'ironie est dans l'appellation elle-même. En effet, dire d'une prophétie qu'elle est autoréalisatrice c'est produire un oxymore dont le deuxième mot annulerait le premier. Ici la mort cesse d'être cet événement intense qui engage le destin de toute une humanité. Elle est déplacée, se fait chair et se loge dans le corps en le transformant en masse grise. Inspirées de la banalité quotidienne, les prophéties autoréalisatrices de Lily Bloom portant sur la mort s'imposent comme le remplacement annoncé et assumé d'une vérité divine. Elles expriment le besoin de dire la mort autrement que par la transcendance. En déplaçant le message du prophète chrétien, l'image symbolique de l'être unique qui le caractérise est annulée par l'ironie qui l'accompagne.

Deuxièmement, le rapport à la mort est également revisité à travers une autre prophétie autoréalisatrice par l'objet métaphorique de la cigarette. La cigarette dans le roman est la voie incontestée menant au cancer et à la mort sans détour possible. En effet, Lily Bloom a eu un cancer des poumons à cause d'une consommation excessive de cigarettes. C'est précisément en l'apparence d'une situation commune que le narrateur décrit avec amplitude la longue descente aux

enfers que la simple habitude de fumer entraîne chez le personnage. Il faut lever le voile de la prophétie autoréalisatrice de la mort ici associée à la cigarette pour voir son sens implicite. C'est une image délibérément choquante portant sur les effets dramatiques de la cigarette qui est laissée au lecteur. Ce n'est pas seulement un mode de vie qui est décrié mais quelque chose d'encore plus important et frappant ; la dénonciation accrue de l'industrie de la cigarette. Pendant que la consommation passionnée de la cigarette accélère la rencontre entre le personnage et la mort, Camel, Winston et Marlboro en sont les uniques responsables, selon le narrateur. Ce sont eux qui détiennent le pouvoir absolu pouvant mener une vie à sa fin. Le désir de trouver les coupables de la mort et une lecture dédramatisée de la mort rajoutent du drame à ce qui semble évident. Mourir d'un cancer des poumons après avoir fumé toute sa vie est un exemple qui aide à évoquer la mort d'une manière la plus banale qu'il soit. Tantôt la mort est dramatisée, tantôt elle est amplifiée afin de donner un semblant de sens aux prophéties autoréalisatrices. De ce point de vue, la ménopause est également une prophétie autoalimentée. Son annonce est à tous les égards le début d'une longue descente en enfer dont l'issue ne peut qu'être la mort. Dans l'épilogue, Lily Bloom s'exprime au nom de toutes les femmes qui ont atteint l'âge de la ménopause comme étant des personnes condamnées à mourir d'une mort triste. Comme pour donner de l'ampleur à sa déclaration prophétique, ces condamnées à mort sont délibérément comparées à une famille juive au début XXème siècle, les Trotski :

> Like the once dapper Jew, we too stand with nonchalant unease at the base of that wooden pulpit, hastity erected on the platform of the Finland Station. Shorn of moustache and goatee our collective chin is rounded, awfully vulnerable, already anticipating the cold smack of the assassin's steel. Deprived of pince-nez our eyes are squinting into the limelight; what a mistake it was-we seem to be entreating future historians- to dress down for prosperity. If only we'd kept our Trotsky costume on, not loaned our shoes to Lenin, then we wouldn't be facing this airbrushing out, this undeveloping, this eternal bloody deletion (*HDL*, 1).

Dès l'épilogue donc, Lily annonce l'effacement dont elle est victime. Il est irradiant à tel point qu'il est comparé à la mémoire collective d'une famille juive fuyant la mort. Les femmes de la génération de Lily sont les représentantes symboliques de cette famille désespérée. Ses mots sont crus : « comme le juif à peine habillé, nous nous tenons avec la même maladresse au pied de l'estrade en

bois montée à la hate sur le quai de la gare de Finlande. Qu'avons-nous gardé de notre habit de Trotski ? », s'interroge-t-elle[155]. Toutes ces femmes qu'elle évoque sont alors confrontées à leur non-être, condamnées à leur éternel effacement sanglant.

Enfin, d'un point de vue esthétique, la prophétie de Lily est celle du désespoir qui prend la forme d'une apostrophe à l'endroit de toutes les femmes menopausées. L'hypertrophie suggérée invite le lecteur à entretenir une idée oppressante de la mort. Cette dernière n'est plus vécue comme un événement mais comme un état latent dont l'annonce libère les pouvoirs. Elle s'accapare tout l'espace mental et ronge petit à petit l'espace vital jusqu'à sa réalisation. Dans la citation précédente, l'allusion à l'extermination des juifs est un prétexte d'enlisement que Lily Bloom a trouvé pour alimenter sa propre prophétie. C'est peut-être là, la possibilité d'une seconde apocalypse qu'elle évoque avec effroi dans son apostrophe ; la première étant l'extermination des juifs et la seconde surgirait à sa mort. Ce discours alarmiste ouvre la discussion sur le déclin d'une vie et la déchéance d'une « après-vie ».

Opportunément, le premier chapitre titré 'Dying' est surligné d'une sentence qu'aurait prononcée le père de Samuel Beckett sur son lit de mort "It's been quite a morning" (*HDL*, 27). D'abord, une telle déclaration, dont nous ne connaissons pas le contexte exact, revêt une certaine ambivalence. Il s'agit d'un homme, sans doute armé de courage face à la mort sans que cela n'exclue la tourmente qu'il vit en tant que mourant. L'apesanteur temporelle est très significative dans ce discours. Le matin symbolise le début du jour. Par contre, dès lors qu'on admettra que la division temporelle : matin, midi, soir, est une création purement subjective de l'homme, la matinée, communément acceptée comme étant le début du jour, pourrait signifier la fin pour le père de Beckett sur son lit de mort. Will Self reprend cette déclaration de Beckett à son tour pour introduire le chapitre 'Dying' (27). Cette fin participerait alors à un processus sémiotique qui pousse l'esprit à se distendre dans une triple temporalité (passé, présent, futur) essentielle à tout processus de narration. La fin serait alors perçue, à l'instar de l'analyse de Bertrand Gervais dans son son essai *L'imaginaire de la*

[155] Nous proposons ici une petite traduction d'un passage de la citation précédente : "If only we'd kept our Trotsky costume on" (*Ibid*).

fin, comme une menace au présent d'un événement futur (Gervais 2009) [156]. Cela mettrait un terme à ce qui aura précédé et dont l'imminence serait accréditée par des sources passées.

Ainsi, dans cet imaginaire de la fin, l'annonce de quelque chose à venir, ici une prophétie, est aussi importante que la chose elle-même, ici la mort. Le temps est l'élément qui mesure la mort. Pour expliquer ce phénomène complexe, nous empruntons l'explication donnée par Bertrand Gervais portant sur le deuxième principe du temps de la fin selon laquelle la fin est une situation de crise unique et singulière : « puisqu'elle n'est pas encore présente, il faut poser l'imminence de la fin pour commencer à en rechercher les signes » (*Ibid*, 15). Le même principe fonctionne pour la mort dans *How the Dead Live*. La singularité de la mort dans le récit tient en ce qu'elle n'emporte jamais seul un personnage mais un monde ou une génération. En condamnant à mort toutes les sexagénaires de son âge, Lily Bloom se venge ainsi à l'avance de sa propre mort[157]. Gervais renchérit : « L'imaginaire de la fin apparaît alors d'emblée comme une projection compensatoire servant à colmater une brèche. Il est la reprise sur le mode de l'imaginaire d'un réel qui est fait pour échapper à l'expérience de notre propre fin » (14).

2. Le corps, lieu de déclin

En dépit de l'indiscutable athéisme de Lily Bloom, il n'y pas de différence entre la vision déflagrante de l'homme croyant et de l'homme athée devant la mort, du moins, d'un point de vue purement morphologique. En effet, le rituel de l'agonie allant de la colère révoltante ou de la stupeur à l'acceptation est le chemin ainsi tracé par l'*Ars moriendi*[158] qui permet de répertorier les

[156] En termes voisins, Frank Kermode dit "We make sense of the past as a book or a psalm we have read or recited, and of the present as a book the seals of which we shall see opened; the only way to do this is to project fears and guesses and the inferences from the past onto the future. St Augustine described the condition in his *Confessions*. The moment we call crises are ends and beginnings. We accept it from the calendar" (Kermode 1967, 96).

[157] Cette expression est empruntée de Jean François Vidal qui dit dans son article, « 'Moi seule en être cause'… : le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse » : « imaginer la fin du monde est une façon de se venger à l'avance de sa propre mort » (*Protée*, vol 27. n°3 , hiver 1999-2000, p 45).

[158] Le titre de deux textes d'origine latine apparus respectivement en 1415 et 1540 dont les véritables auteurs demeurent inconnus. D'après Florence Bayard, l'*Ars moriendi* évoque notamment un modèle de mort qui reconnait au mourant le droit de passer par les différents stades de son agonie, en grande partie mis sur le compte du diable, mais qui, en même temps,

différentes étapes de l'agonie chez l'homme. Cette vision du corps mourant est un processus dont l'édification n'est qu'à la portée de ceux qui croient à un monde céleste. Elle revêt cependant une forme figée. C'est une attitude que l'on est tenté de nommer subjective et conditionnée. Toutefois, l'on ne saurait négliger certains de ses éclairages sur l'agonie, cet état du corps vivant dans sa phase de déclin que vit intensément Lily Bloom. La mise en exergue de son personnage rend possible une description très simple du cycle de la vie. A ce propos, nous citons Claude Bernard qui dit : « l'être vivant apparaît, s'accroît, décline et meurt » (Bernard 1878, 1).

Cette définition de la courbe de la vie suggère que le sens de la vie elle-même est la mort. Le narrateur de *How The Dead Live* se saisit de l'avant dernière phase de cette courbe, le déclin, à plusieurs reprises dans une version non aseptisée. Le déclin est le prélude de la mort. Dans le récit cependant, ces deux phases sont confondues. L'être qui décline est déjà mort. Comment ce déclin est-il figuré dans l'œuvre ? Et surtout comment le déclin individuel peut-il être enclin à conduire toute une humanité dans son périple vers la mort ? Le déclin est la seule phase qui nous est accessible pour nous rapprocher de la mort dans l'œuvre. Le déclin que nous assimilons temporairement à l'étape "dying" nous est accessible par le corps [159]. C'est à travers le corps que le déclin a lieu. Dans *How the Dead Live*, le déclin menace chaque parcelle du corps. L'anéantissement de ce dernier est proche. Le temps ne joue pas en sa faveur et ce jusqu'à la fin. L'enchevêtrement du temps et du corps dans le récit produit l'effet d'une charge pesante, aussi bien au-dessus des têtes des vivants que de celles des morts. On peut tout simplement confondre le motif du psychodrame autour de la mort avec le corps. Ce psychodrame est le corps lui-même. Il est le lieu du déclin. Il est le réceptacle fondamental de l'être heureux et épanoui ou encore, malade, apeuré, déchu, horrifié comme c'est le cas de Lily Bloom. Il continue d'abriter la mort

nous dit Bayard « aliène le mourant et lui impose une conduite qui aboutira à l'acceptation. L'association au diable [...] concerne la phase où le mourant perd son sang-froid et la raison. Ceci se manifeste par une forte agitation et un comportement qualifié de délirant par l'ordre religieux où le diable prend possession du corps » (Bayard 2001, 100).

[159] 'Dying' est la première partie de l'œuvre qui retrace en six chapitres le processus de déclin de Lily Bloom. C'est une étape importante de l'œuvre qui coïncide avec les Pâques du calendrier chrétien ; une fête religieuse marquant la mort et la résurrection du Christ. Cela n'est pas un détail anodin dans la mesure où Pâques est rythmé avec Noel, la célébration de la naissance du Christ dans le texte.

même dans la vie après la mort : "I concede – it's late arrival, this child called Death. Who would've thought – given the long months of painful flushes, sweats and bellyaches – that I still had it in me?" (*HDL*, 149). Le geste réflexe ou le spasme de la mourante ne doit pas être négligé. Il est ce à travers quoi la mort est effectivement intériorisée, manifestement le corps n'est pas en reste. Tout signe du corps marque un pas de plus vers le déclin individuel. Le mort dans sa souffrance est isolé du reste du monde. Il y a sans doute dans l'angoisse du trépas l'impasse finale qui consiste à ritualiser sa propre mort. Lily n'échappe pas à ce descriptif. Elle se prépare à mourir en préparant son corps.

Au demeurant, l'angoisse de mourir tient de cette angoisse primitive de ne point disparaître ; ne pas mourir tiendrait du désastre, de l'immémorial, de ce qui n'a pas l'ultime pour limite. L'équivalent du cimetière suggéré dans cette citation est le crematorium pour la future défunte. Comme le croit Lily, après sa mort, il n'y aura rien, c'est le néant absolu[160]. Tandis que les rituels funéraires sont couverts de sacré, ceux de Lily Bloom en revanche seront stériles[161]. Pour illustration, citons un extrait du dialogue entre Lily et la sœur Smith, une religieuse de passage à sa chambre d'hôpital pour le dernier sacrement :

> -Thank you sister but I'm not religious. "It's probably the most sisterly thing I've said in years - which is how long since I've had cause to thank my own.
> - That's all right, Mrs Bloom, there's a special place with Our Lord for the Israelites, y'know -'
> - 'I'm not jewish, Sister.' […] 'No, I'm not religious- I don't believe in afterlife, I don't believe in Big Cosy Daddy, waiting to swing me up into the sky. When I die - I'll rot. That's all, Sister - That's all (*HDL*, 37)[162].

[160] Comme précise Gervais, la vie, à sa fin, s'ouvre sur un néant qui résiste à tout. Or, dans ses diverses actualisations, l'imaginaire de la fin s'emploie à cacher ce néant, à substituer au vide qu'elle engage un tissu fait d'images, de figures et de récits qui ont pour but de couvrir ce scandale et d'en atténuer la portée. A la fin absolue de la mort dans le réel répond la mort comme fin relative dans l'imaginaire et comme spectacle. La fin est à imaginer en une totalité qui sait faire écran, et ses implications s'organisent en un horizon servant de support à l'attente (Gervais 2009, 14).

[161] Au-delà du rejet abject du cimetière par la mourante, il est facile de croire que Lily n'est que la représentation fictive d'un bon nombre d'individus de la fin du 20ème siècle pour qui la mort n'a plus de sens symbolique. Pour illustrer ces propos, il est intéressant de citer les résultats de Pascal Hachet, qui, pour expliquer ce recul phénoménal des rites autour de la mort, a établi un parallélisme entre la sexualité et la mort. Au cours du 20ème siècle, nous dit-il, il s'est produit un intervertissement de ces deux sujets encore tabous à l'époque. Si la sexualité fut jadis taboue et refoulée, la mort est une occasion de faire le deuil de la perte d'une vie humaine avec tout le rituel symbolique qui l'accompagne. De nos jours, la sexualité est devenue très libre et la mort, elle, subit un dénigrement presque psychotique (Hachet 2007, 258).

[162] L'absence d'euphémisme s'agissant de la mort chez Lily Bloom que l'on trouve dans cette citation déjà citée ailleurs, "When I die- I'll rot. That's all Sister" est bien loin des formules voilées

Par cette déclaration: “When I die - I’ll rot”, Lily tente par la même occasion d’effacer les marqueurs du corps. L’expérience du corps pourri la libérerait définitivement de son lien avec une forme d’identité juive. En effet, toute sa vie durant, son corps lui aura servi de masque pour cacher sa judaïté: “The idiot twin in my life was that big blonde slab-body I schlepped around me, all heavy and stupid and inert and smiling thickly, for my entire adult life” (*HDL*, 15).

La douleur liée à sa mort prochaine est estompée par la jouissance de mourir sans bénédiction divine. Autant Lily craint la mort autant elle souhaite que l’on se débarrasse de son corps aussitôt qu’elle mourra. Dans une longue discussion sur la prise en charge des cadavres en Angleterre avec l’un de ses médecins, Sydenberg, elle réitère son désir d’être incinérée après sa mort pour qu’il ne reste rien d’elle après sa mort. Ses cendres devraient être jetées à la poubelle afin de s’assurer qu’elle disparaîtra définitivement. Cette obsession est animée par la terrible angoisse de ne pas mourir après sa mort. Aussi irrationnel que cela puisse paraitre, cette peur irrationnelle provient de la peur d’être enterrée vivante[163]. Son angoisse ne semble pas trop affecter son médecin, qui, avec désinvolture, lui répond qu’elle souffre de taphophobie[164]. A ce niveau, il est important de relever comment l’incinération de son corps après sa mort est perçue par Lily : “I’m serious. What if I’m wrong? What if you can feel everything? What if you can feel it when they crush your bones in the cremulator” (96)? A travers le crematorium, un mot qu’elle prononce mal d’ailleurs, Lily envisage déjà son sort après sa mort, convaincue, dans son état de terreur, qu’elle sentirait ses os craquer dans le crématorium.

---

sur la mort telle que « elle est parti rejoindre le royaume des Cieux » ou en anglais « She passed away ». Ceci valide ce que ce dit Pascal Hachet sur la perception de la mort à la fin du 20ème siècle.

[163] Cette peur irrationnelle serait à l’origine de l’expression « au-delà » selon Freud dans *Totem et tabou*. Selon Freud, le vivant ne se sentirait pas à l’abri des poursuites des morts lorsqu’il était séparé de ceux-ci par un cours d’eau. C’est pourquoi, dans certaines cultures, on enterrait volontiers les morts dans les îles, sur la rive opposée d’un fleuve. D’après Freud, dans certaines traditions culturelles ancestrales africaines notamment les Diolas du Sénégal, « les yeux du mort sont crevés ou bandés, parfois ses jambes sont brisées pour le séparer de ses sens au cas où il aspirerait à revenir parmi les vivants. Ce rituel a lieu durant les premières funérailles » (Freud 1913, 39).

[164] Terme psychiatrique qui équivaut à la peur irrationnelle d’être enterrée vivante. Son contraire, taphophilie, correspond à un attrait morbide pour les tombes et les cimetières (*Ibid*, 116).

Cette volonté de réduire son corps à l'état poussiéreux est une manière d'anéantir tout risque de souffrance après sa mort. L'incinération est aussi, comme suggéré dans le paragraphe précédent, un mode de sépulture qui permet de réduire voire éliminer les rituels après la mort. Dans sa logique, Lily entend mourir sans bruit, presque furtivement mais son corps refuse de s'éteindre sans bruit. Un équilibre est ainsi établi entre le corps et la psyché chez la mourante. Tandis qu'elle s'offre des moments de souffrance mentale, son corps se paralyse :

> I want to say more, but I can't, because there's a new sensation to contend with, making me more fearful than the terror, sicker than the nausea. It's the mother of all sensations for this mother-who's always had to run and hide when things got too much to bear. I'm paralysed. I can't move, I can't blink my eyes. There's a fat bastard sitting on my chest crushing the life out of me and it isn't me any more (*HDL*, 99).

Elle ne peut plus bouger, elle ne peut plus parler ni battre des paupières. De la psyché au corps, il n'y a visiblement qu'un pas à franchir. Le corps de Lily ainsi paralysé ne trouve aucun moyen de se débarrasser de sa souffrance. Maintenant que Lily sait que sa mort ne saurait tarder, elle prend conscience de son environnement et devient particulièrement sensible à l'espace qui l'entoure. Il s'agit ici en l'occurrence de l'hôpital où elle séjourne depuis le début de sa longue maladie. Les représentations qu'elle se fait de cet espace, bien qu'elles ne soient pas toujours aussi insensées qu'elles n'y paraissent, assurent la fonction de parachèvement de l'être malade agonisant. Et pour donner un ton grotesque à ses propos, elle déclare qu'elle a la sensation qu'un gros porc est assis sur sa poitrine et l'écrase pour qu'elle meure étouffée. Cette description grossière est loin des stéréotypes sur la mort. En effet, cette familiarité vulgaire avec la mort se conçoit bien comme une rupture épistémologique. La mort n'est pas un référent objectif dans l'œuvre. Elle sort du cadre idéologique et funéraire. Elle n'est pas non plus un souvenir d'une mémoire collective que la fiction tenterait de mettre à jour. Elle est tout simplement un jeu de langage : « la mort n'est et ne peut être que verbale », souligne Michel Picard dans *La littérature et la mort* (Picard 1995, 39). Elle est également un déplacement d'une réalité à « un être-de-langage », selon l'expression employée par Jean Marie Brohm, pour désigner « un signifiant

dont le signifié est très ambigu et hyper-polysémique et dont les référents sont incertains, en tous les cas extrêmement multiples » (Brohm 2008, 78). Le personnage-narrateur reconfigure la mort qu'il personnifie et à qui il donne de nouveaux attributs tels que "this child" ou encore "fat-bastard" ce qui est plus explicite encore que la scène du porc assis sur la poitrine. Une autre mise en scène de la mort nous intrigue. Il s'agit de celle où la mort est incarnée par un déplacement furtif des mains de la mort à la moustache d'Hitler : "Please, don't let Death touch me with its black hands ; please don't let Hitler kiss me with his greasepaint moustache" (*HDL*, 119). Les termes de la comparaison sont clairs et la référence à la Shoah ne fait aucun doute. Bien que très brève, cette allusion nous laisse le temps de voir le sarcasme qui est associé à la mort. Ce déplacement rapide d'un corps presque carnavalesque à un corps austère et répulsif fait de la mort une entité instable du récit. Très souvent édulcorée, elle est ici renforcée et aggravée. En effet, uniquement représenté à travers sa moustache, l'éphémère personnage qu'est Hitler dans l'oeuvre est une allégorie de la mort. Cette allégorie apparaît comme une tentative pour le narrateur de surmonter un profond mal-être que le corps tente de représenter. La nausée est l'expression visible de quelque chose d'encore plus profond : la méconnaissance. L'oubli de soi. La phase "Dying" correspond à celle où la mémoire s'efface peu à peu du corps pour laisser toute la place à l'oubli qui mène le sujet à une désorientation complète. Dans la reconquête de son espace vital, le personnage explore les méandres de son corps pour tenter de renouer avec la vie. En attendant de revenir sur le concept de l'oubli dans le chapitre suivant, il nous semble important d'étudier comment le corps mourant ou mort prend valeur de révélation.

Comme nous le disions dans l'introduction de la partie 3, la ville n'est pas le seul lieu à invertir dans la thèse, le corps participe également à l'implosion spatiale en vigueur dans le texte. Le corps, autant que la ville, contribuent à l'immanence apocalyptique[165]. La révélation n'appartient plus à un ordre lointain mais s'est déplacée à ici et maintenant, la rendant ainsi accessible. L'homme se dissout dans cette immanence.

[165] Terme déjà employé dans le chapitre 7 pour dire tout simplement « ici et maintenant ».

Au demeurant, la révélation est ce qui donne à voir les mystères les plus enfouis dans le corps. Resté longtemps inconnu et mystérieux, le corps dans *How the Dead live* transforme et transpose lieux, espaces et temps pour dévoiler ce qui est enfoui. Le narrateur entre dans le corps du mourant à ce moment critique de sa vie pour dévoiler sa face cachée. Le corps est au centre de toutes les préoccupations du roman, du cancer à la mort et l'après-mort en passant par les événements tragiques tels que les accidents et les avortements. Même le sexe est appelé à la rescousse comme un stratagème désespéré pour résoudre des problèmes enfouis. En effet, la sexualité a aussi un rôle qui est de subvertir les dynamiques liées à la question du genre dans le roman. Logé dans le corps d'une femme, le narrateur déplace le phallus pour faire émerger une forme d'autorité dominante féminine à travers le corps sexué :

> Spontaneous or not, I did use to orgasm with Kaplan. I did clutch his arched neck, groan, say things- I did that crap. I loved sex- or rather, like so many women of my era, I loved the idea of sex. Sex garbed in romantic weeds, sex with strong self-assured men rather than puling boychicks. Set against imaginings like these the real thing was never that great, natch; the dildo[166] would have to be dressed. I knew even then, from talking to the boychicks themselves […], that their chief sexual hang-up was the reverse of mine - a hang-down, if you like. For all these guys sex was too *sexy*. That's why David confined himself to the mole (*HDL*, 24).

C'est de l'amour vache, nous dit le narrateur; celui qui fait du vingtième siècle un siècle de ruminants: "and was there ever a century like the twentieth for chewing things over" (*HDL*, 24). Par le lien indissoluble du corps, la ruminante Lily Bloom accède à ces territoires les plus enfouis pour y trouver un désir sexuel latent et une jalousie contagieuse[167] que le corps mâche, avale puis rumine. Le corps contaminé par la jalousie est en attente constante d'une nouvelle ébullition. Cette dernière n'a lieu que lorsque le désir sexuel s'éveille. Ainsi, lorsque le désir sexuel et la jalousie s'enjoignent dans le corps, le résultat est saisissant. Pour illustration, Lily Bloom évoque une ancienne maîtresse de son premier mari David Kaplan. Les mots sont faibles, le corps prend le dessus sur le langage :

---

[166] *Dildo* ou le godemiché ou encore godemichet (genre masculin) en français est un objet sexuel de forme phallique destiné à produire un plaisir sexuel. Ici, le phallus en chair est un jouet en plastique. C'est là une manière de réduire l'homme à un objet sexuel facile d'usage et à manipuler.
[167] La protagoniste extrapole ce trait de caractère à toutes les femmes du vingtième siècle.

> The fucking cow-fucking with my bull. The whole fucking herd of them, being serviced by a husband with a dripping, yard-long pizzle. Jealousy courses through me - a green circulatory system. All the wives I ever betrayed, all the wives who ever betrayed me. I see them congregating in a field and cunting up to form a gay rondo of congress that excludes me utterly. I stand in a fucking cowpat, a sad little thing, while they whoop and low and grin and groan. Little boxes, little boxes…and they all look just the same (*HDL*, 304).

D'une part, ceci est une manière de marteler son propos sur les ruminants que sont les êtres du vingtième siècle en assimilant les femmes de sa génération à de « vieilles vaches ». D'autre part, on y voit combien le corps est un terrain favorable au spectacle de la violence. Le corps est le lieu de tension privilégié dans le roman avec un potentiel apocalyptique élevé. Cela est d'autant plus perceptible que le narrateur nous offre, dans un long passage, une version parodique de catastrophes de masse dans l'histoire où les organes sexuels participent activement aux déflagrations et autres exactions meurtrières. Nous ne pouvons manquer de la saisir dans sa longueur pour rendre visible le portrait apocalyptique qui y est suggéré :

> Christ I was jealous! I was jealous of the Filipino shoe fetishist when she went to jail for corruption- at least she'd stayed married. I was jealous of Hillary- fucking- Clinton- even when it looked as if she'd stay hitched too. I was jealous of the Israelis and the Palestinians, locked into the war congress with Slick Willie playing pander. Jealous of Arafat with his vaginal mouth, Rabin with his penile nose- jealous of what they did together. I was jealous of the kid in Pittsburgh who had seven major organs replaced during fifteen hours of surgery- she'd had more men inside her than I ever would. I was jealous of the Bobbitt woman who slided off her husband's cock- to have *and* to hold. I was jealous when Fellini died- now there'd never be a bed for me in his dreamhouse of feminine archetypes. I was jealous of all the girls caught in the LA quake- they felt the earth fucking move all right. I was jealous of the Palestinian women when that crazed Yid shot their menfolk in the mosque- at least they could wail and rant and scream and *feel* their loss. I was jealous when Fred West, the home-improvement serial killer, was arraigned for his crimes. Imagine that- jealous of those poor young women, lured to their vile deaths. Could jealousy take me any lower? Yes. I was jealous when the massacres began in Kigali, simply because I hated to be excluded. But I *wasn't* jealous when Marcel Bich died; then I was merely beset by the old, stale envy. But I *was* jealous when the Channel Tunnel opened. Jealous of it as it was penetrated by train after train, each with its spermatozoa-load of men, eating *croques*

> *m'sieurs*, swigging beers, reading *Le Monde*. I was jealous of Winnie Mandela. I was jealous of OJ's wife (*HDL*, 307) [168].

Cette longue série anaphorique offre de multiples résonnances. Nous allons essayer d'en relever quelques-unes qui nous paraissent pertinentes. D'un point de vue spatial, elle construit des circuits inattendus, traque le désir là où l'on s'y attend le moins et déverrouille les loquets d'une sexualité débridée qui se déverse comme un fluide dans les quatre coins de la Terre. Elle est également rythmée par la multiplication de faits ou d'exemples qui ont eu lieu au cours du vingtième siècle et dont le seul lien est l'atrocité exhibée aux yeux de l'humanité. Le vingtième siècle est, selon le narrateur, le siècle du déclin de la race humaine. Dans son imaginaire, l'annonce du déclin de la femme entraîne inéluctablement celui de l'homme. Celui-ci n'existe qu'à travers son phallus tantôt menacé d'ablation, tantôt déchiqueté ou broyé.

Cette anaphore présente également le corps comme le reflet de l'errance existentielle à travers l'image eschatologique du monde. Le narrateur opère une véritable transgression métaphorique. En nous menant au travers de fantasmes et d'organes sexuels, il en appelle plus intimement à son propre espace existentiel. Cet itinéraire presque voyeuriste associé au destin tragique de l'humanité conduit à l'ironie. En proposant ainsi d'autres lectures possibles des rapports de l'homme à l'atrocité, l'écriture de Self présente sa dynamique apocalyptique qui lui est propre. Cette dynamique créatrice dédouble le corps en deux entités : une entité sexuelle et une entité subjective. D'où la nécessité d'interroger le rôle de la subjectivité qui nous permettra de lier le corps à l'apocalypse et de poser la question suivante. Comment la subjectivité permet-elle de rendre compte de la façon dont le corps conduit à une esthétique apocalyptique ?

Nous proposons, dans un premier temps, d'aborder la notion du corps politique, par exemple, tout en revenant à la citation précédente de *How the Dead Live*. En effet, à travers la longue anaphore du personnage narrateur, nous retrouvons aussi une idée particulièrement propre à Michel Foucault qu'est le corps politique, traduit "the body politic" chez les critiques littéraires. D'après

[168] Les italiques sont mis par l'auteur.

Foucault, la prolifération de la sexualité est liée à la construction de la subjectivité. Le sexe est central à la constitution de l'individu. Dans *L'histoire de la sexualité* (1976)[169], Michel Foucault nous apprend que le discours sur la sexualité est construit à deux niveaux. D'un point de vue individuel, le corps obéit à des normes socio-culturelles. Au bout de son expérience sociale, le corps est politisé[170]. Ce processus qui aboutit à la politisation du corps est le deuxième niveau. Selon Foucault, le corps et la politique du corps obéissent au même principe, celui de rendre les populations dociles et utiles. Obéissant ainsi à une norme inscrite sur le corps, l'image de la pénétration sexuelle transfigurée tout le long de la citation non seulement souligne cette inscription culturelle sur le corps mais permet également de le subvertir. En effet, il est difficile de ne pas succomber à la séduction d'une lecture subversive du corps qui se montre sous la forme d'un objet ruiné et réduit. On reconnaîtra là un sens particulièrement singulier de la subversion que nous livre Ciaran Ross qui nous permettra de comprendre la mise en péril du corps lorsqu'il sort de son contexte : "The term "subversion" literally means to overturn, overthrow, undermine, weaken or uproot […]"[171].

C'est là, étonnamment, que l'on retrouve un des principes qui fondent l'esthétique apocalyptique dans la littérature. Selon nous, la force subversive du corps dans *How the Dead Live* correspond à la période de transition que décrit Frank Kermode dans *The Sense of an Ending* : "period of transition" qui, d'après les mots de Richard Dellamora reprenant ceux de Kermode, est le moment où le personnage se révèle véritablement : "the character of the end, whether millenial or catastrophic, is determined or revealed" (Dellamora 1995, 142). Ainsi, pendant que les prédictions sur la fin sont construites, un contrepoids s'érige sous forme de scepticisme. Ce scepticisme vient déconstruire les paradigmes trop souvent

[169] Du titre complet, *L'histoire de la sexualité, tome 1, la volonté de savoir*. Paris : Gallimard. 1976.
[170] Les écritures féministes utilisent beaucoup la théorie de Foucault pour démontrer comment les normes culturelles construites autour de la féminité sont inscrites sur le corps de la femme. Nous pensons notamment à Thérésa de Laurétis à qui est due l'expression *Queer*. Ses travaux portent principalement sur l'indifférence sexuelle et sur la représentation du genre sexuel lesbien dans la littérature. Voir par exemple, *The Practice of Love: Lesbian sexuality and perverse desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1994 ou encore "The Female Body and Heterosexual Presumption", *Semiotica 67*. n° ¾, pp 260-277, 1987.
[171] Ciaran Ross, *Sub-versions: Trans-national Readings of Modern Irish Literature*, Amsterdam: Rodopi, 2010. L'auteur développe la subversion dans son travail d'une manière approfondie. Nous ne faisons ici qu'emprunter un lexique à cet auteur sans avoir l'ambition de développer une analyse sur la subversion.

ancrés dans un contexte politique issu du milieu intellectuel conservateur ou radical[172]. Toutefois, lorsque ce scepticisme échoue dans sa tentative de rendre le texte autonome, donc de le subvertir, les paradigmes de l'apocalypse se désintègrent dans ce que Kermode appelle les mythes. Dellamora note que le caractère mythique est très important chez Kermode : "explanatory fictions whose hypothetical character has been ignored or forgotten" (*Ibid*). En étudiant *Ulysses* par exemple, Kermode montre le déploiement du mythe dans l'œuvre de Joyce :

> Joyce studies and develops the tension between paradigm and reality, asserts the resistance of fact to fiction, human freedom and unpredictability against the plot. Joyce chooses a Day; it is a crisis ironically treated. The day is full of randomness. There are coincidences, meetings that have point, and coincidences which do not. We might ask whether one of the merits of the book is not its *lack* of mythologizing (Kermode 1967, 113).

Ainsi selon Kermode, l'association « mythe » et « réalité » dans la forme esthétique est ce qui permet à l'œuvre de Joyce de revêtir sa capacité à contenir l'existence humaine. Cependant, selon Dellamora, la capacité de représentation de l'existence humaine par la forme esthétique que défend Kermode n'est pas sans équivoque : "Kermode's analysis of apocalyptic pattern should preclude his forgetting that 'reality' is shot through with fictive and mythic structures and that 'fact' acquires significance within narratives" (Dellamora *op.cit*, 143). D'après Dellamora, Kermode ignore la forte résonnance entre le modèle imaginaire et le monde extérieur dans la forme esthétique de l'apocalypse. Cette résonnance est lisible chez Northrop Frye pour qui le lien hypothétique entre les deux mondes est l'élément qui favorise la construction des formes les plus extravagantes d'un désir libéré. La subversion ne tient pas seulement au déracinement d'un objet qui prend la forme d'un texte, d'un corps ou d'un désir hors de son contexte mais plutôt à la manière dont ce corps peut lui-même contenir le contexte. Dans *Anatomy of Criticism*, Frye prend appui sur le désir pour expliquer cette perspective :

[172] Il faut replacer la pensée de Kermode dans son contexte d'énonciation. En effet, appartenant à la branche des intellectuels libéraux de la modernité, Kermode contraste son point de vue avec celui des poètes modernistes tels que Ezra Pound, William Butler Yeats, Wyndham Lewis et D.H Lawrence (voir Kermode, *The Sense of an Ending*, p 110).

> When we pass into analogy, nature becomes not the container, but the thing contained, and the archetypal universe symbols, the city, the garden, the quest, the marriage, are no longer the desirable forms that man constructs inside nature, but are themselves the forms of nature. Nature is now inside the mind of an infinite man who builds his cities out of the Milky Way. This is not reality, but it the conceivable or imaginative limit of desire, which is infinite, eternal, and hence apocalyptic. By an apocalypse I mean primarily the imaginative conception of the whole of nature as the content of an infinite and eternal living body which, if not human, is closer to being human than to being inanimate (Frye 1957, 119).

Dans l'œuvre qui nous occupe, grâce à la longue anaphore de Lily Bloom, ce glissement sur les considérations théoriques générales nous permet de dilater cet espace qu'est le corps pour y voir les multiples résonnances apocalyptiques auxquelles il fait songer. On y voit, par exemple, une subtile correspondance qui ajoute une couche à la lecture subversive du corps, celle qui consiste à dédomestiquer le corps. Dans son essai *The Lesbian Body*[173], Monique Wittig propose de dédomestiquer le corps féminin pour l'inscrire dans l'excès. En d'autres termes, la construction d'une contre-image suffisamment outrageuse, passionnante, verbalement violente et infiniment complexe détruiront le discours masculin dans un texte portant sur l'amour par exemple.

L'amour vache que propose le narrateur de *How the Dead live* est un équivalent pertinent à la domestication du corps à travers le corps d'une femme qui détient entre ses mains le sort de l'amour[174]. La puissance sexuelle ainsi déplacée du masculin au féminin engage avec le corps une relation placée sous le signe de l'excès. De la sorte, les formes extravagantes d'un désir libéré qu'évoque Northrop Frye s'expriment pleinement dans *How the Dead Live*. Le culte de l'orgasme ou encore la jalousie meurtrière, perceptibles dans la longue anaphore, sont les manifestations les plus ostensibles du corps dans l'excès. En outre, confronté à l'épreuve de la mort, cet excès se radicalise et retranche le corps jusqu'à sa partie irréductible. Chez le personnage, mort ou vivant d'ailleurs, le sort du corps est vite scellé. En effet, l'image de l'ablation du phallus représente

[173] *The Lesbian Body* de Monique Wittig (Boston: Beacon Press, 1986) attaque l'ordre hétérosexuel qui persiste selon elle dans les textes et dans l'amour à travers le corps afin de les "lesbianiser". Le sujet lesbien utilise le langage pour rétablir une équité entre les sexes et pour se réapproprier la narration.

[174] L'amour est une métonymie du phallus dans *How the Dead Live*.

ce reste[175] du corps comme l'illustre si bien cet extrait de l'anaphore de Lily que nous reprenons : "I was jealous of the Bobbitt woman who slided off her husband's cock - to have *and* to hold" (*HDL*, 307).

Chez la femme morte dont il s'agit ici, le corps est davantage assoiffé de désir et obsédé par la recherche de sa satiété. Le personnage n'existe désormais qu'à travers la recherche de ses sensations perdues. L'acte de mourir devient le seul moyen pour le corps d'exprimer ses formes les plus extravagantes. Son absence dans la mort amplifie son importance. Au delà c'est son image qui est utilisée. Le corps des femmes est exploité avec une extrême cruauté. Ces corps sont autant de pièces d'un même puzzle. Tantôt, ils sont arrangés de façon à produire un effet ironique glaçant à l'instar de ce passage ou une mort-vivante raconte sa journée lors d'une rencontre avec les autres morts de sa communauté :

> Well, there was a knock on the flat door and I answered it […] and this block says he's one of the executive Furies of the Lord of Death. They always talk like that don't they, all pompous like. Then, without so much as a by-your-leave he chops off my head, removes my heart, extracts my intestines, licks up my brain, cuts my flesh and graws my bones. 'course, I'm incapable of dying, and even though my body's all hacked to pieces, it revives- then the fucking bastard does it all over again. Every time as painful as the last. Every time. Well, at the end of the day, I suppose that's the executive of the Lord of Death for you (*HDL,* 256).

Tantôt, ils servent des intérêts. En effet, la désarticulation que la médicine moderne opère sur le corps est à son comble dans l'œuvre de Self. A travers le Dr Steel[176], dont le nom est révélateur de son caractère inhumain, le corps est scruté et disséqué en sous parties. L'œil du chirurgien est celui d'un prédateur attiré par la partie et non le tout du corps :

> I think Steel is one of those doctors who are doctors because he loves the *disease*, not the patient. Yeah, he loves the disease. He likes to look at microscope slides that show slivers cut from interesting cancers. He likes the surprisingly vivid colours and the complex whorls of tissue (*HDL*, 41)

[176] L'acier évoque une image de solidité qui ne s'altère pas avec le temps ou encore rend compte du caractère implacable du médecin. Sans doute ceci est une ironie de la part de l'auteur qui fait le procès du système médical anglais dans le roman.

Le sévère pamphlet construit par le narrateur à l'endroit de la médecine moderne en Angleterre contribue à attirer l'attention du lecteur sur la séparation du corps en tant qu'entité indépendante du sujet. De plus, la médecine dans le roman est une véritable usine pour qui le corps est un site de manipulations avec des pièces détachables et remplaçables. Avec une ironie manifeste, Lily Bloom dénonce la supercherie de l'industrie chirurgicale: "After my teeth were taken out, in the mid-sixties- '63, '64, weird not to remember - I thought that I'd become immortal" (*HDL*, 30).

La crise existentielle que vit la protagoniste est problématisée grâce à son corps. Toute la complexité de l'identité dans l'œuvre est réduite au corps. Quoique détachable en pièces, le corps demeure intrinsèquement lié à l'être. Il entraîne tout de ce dernier, des liens aux habitudes, dans son périple final :

> I feel like a stroke victim must- half of my world is gone. Half of that plastic water jug; half of that box of Kleenex; half of that fucking already half-eaten Battenberg cake which my junky daughter brought me yesterday afternoon; half of that crumped tissue; that Staedtler HB pencil; that dust mote. For the first time in my life I can feel, utterly and incontrovertibly, what it's like not to be me. What it's like to be me feeling not me. It's so lonely. I'm so fucking lonely. Who would've thought that me, who's led a life that has known so much bloody loneliness, now has to face the solitude of death? I'm sobbed by racks. Oh my self – why hast thou abandoned me (*HDL*, 33)?

Un profond sentiment de pessimisme finit d'achever Lily Bloom qui ne voit plus la vie comme un verre à moitié rempli mais plutôt comme un verre vidé de son contenu tout comme son corps. Toutefois, un détail ne nous aura pas échappé, celui d'une aliénation profonde au marché des biens de consommation de masse. Une totale immersion dans une société de simulacre traverse le texte. Ignorer son poids dans l'analyse reviendrait à ignorer les conditions d'émergence d'une apocalypse présente aussi bien dans l'œuvre de Self que celle d'Amis. Outre ce détail, cet extrait révèle les limites du corps. Dans son combat contre le cancer, ce dernier gagne. Précisément dans l'œuvre, le cancer est un cambrioleur qui, lorsqu'il pénètre dans une maison corporelle, laisse une crotte tumorale sur la moquette cellulaire de ses hôtes : "the cancerous burglar has broken into their corporeal house, laid a tumor turd on their cellular carpet" (72-73).

Ainsi symboliquement structuré, le corps est un lieu intériorisé qui se meut en une véritable figure de l'excès : le corps cambriolé puis souillé par des matières fécales est l'habitat idéal de l'être en état de dissolution progressive. Non seulement il reflète l'état abjectal dans lequel baignent les personnages mais il révèle également à quel point il est affecté par son environnement extérieur. Grâce au corps, le narrateur explore de l'intérieur toutes ses affections. Une fois morte, Lily n'est plus un être dont le corps est mort mais plutôt une contemplatrice à la fois de son corps et de la mort. Du même coup, la mort devient un être de langage: "I'm fully gravid with Death; Death is engaged now-his bony head nuzzling my cervix" (*HDL*, 122).

3. La mort, pour une fin généralisée

La mort, ce nouvel être de langage, hante le récit. Pendant que nous constatons avec effroi combien la mort peut être douloureusement vécue par le corps, nous pourrions aussi nous interroger sur ce qui pourrait la rendre moins répulsive voire salutaire. Nous chercherons notamment à voir comment Will Self perçoit le lien entre le déclin individuel et l'humanité que la mort unit. Ce n'est pas uniquement la mort d'un personnage qui préoccupe le narrateur mais aussi celle de tout un monde emportant dans son déclin telle ou telle philosophie, croyance, foi, règle. Tous les repères piétinés concourent à cette vision déflagrante de l'humanité. La perception absurde et abjectale des choses apporte la touche ironique de ce drame. Par exemple, Lily va jusqu'à s'imaginer en train de sucer les cervelles de cailles comme des friandises lorsqu'elle se remémore les événements une fois morte. Dans ce sillon abjectal dont se délecte en apparence le protagoniste de *How the Dead live*, s'engouffre le quotidien. La vision eschatologique du monde qu'entretient Lily n'est pas seulement liée à son statut de morte mais aussi à une vision déflagrante de l'humanité perceptible dans le roman. En effet, il lui est arrivé d'imaginer que les soviétiques largueraient des bombes sur Londres lorsque ses filles étaient encore toutes petites et qu'il faudrait alors les tuer. Cet épisode commence d'abord par un rappel de son état d'esprit dans les années soixante : "Kill the Kid while screwing strangelove" (*HDL*, 49), puis elle enchaîna :

> When they drop the bomb we'll have to kill the kid, 'I'd say to David Yaws. 'You realize that, don't you'- I'd say it over dinner; in those days everything was over dinner 'because even if we survive the bombs they drop on London, we'll wish we hadn't. It'll be the kindest thing to do' (*HDL*, 49).

Ce passage est facilement assimilable au récit du *Dr. Strangelove* dont s'est inspiré Will Self[177]. Cette analogie n'est pas fortuite dans le sens où les plaisanteries macabres dans ce film rappellent le cynisme notoire de Lily. De semblables constructions rejettent tout optimisme qui contribuerait à donner un caractère durable à l'humanité. Et la force de ce type de raisonnement (discours pessimiste et sarcastique), appliqué sans relâche le protagoniste de *How the Dead Live,* contribue à la fragilisation de la représentation des choses et des hommes, un tableau assez régulier dans l'œuvre et essentiellement rendu possible par l'artifice du langage dont la violence rend substantielle la relation que Lily entretient avec le reste du monde. C'est précisément à cela que tient, d'une part, l'acharnement de Will Self sur les détails de certains événements de l'existence de Lily Bloom en les rendant grotesques et, d'autre part, les longs développements de plus d'une centaine de pages sur les avis de Lily à propos de tout. En effet, d'après Hayes, Self est réputé vouloir tester la patience du lecteur à travers de longs développements dans ses fictions (Hayes 2007, 17). De ce fait, les trivialités deviennent importantes. Toutefois, Will Self crée un imaginaire de la vie contemporaine urbaine à travers une représentation satirique, au détail près, d'une société en ruines (*Ibid*). Cela permet de revenir sur la fragilité du monde dont Lily Bloom fait écho par l'expression de ses maux.

La fin du temps de vie de Lily est étrangement liée au destin du monde dans *How the Dead Live*. Les mots qui expriment sa colère et sa grande tristesse à l'idée de mourir sonnant tel un vacarme sont semblables à un fléau. A peine la peur s'est-elle emparée d'elle qu'elle piétine le monde. Dans un passage où elle

[177] Un film américain dont les acteurs sont presque tous autant frappés de paranoïa, ce qui rend leur position dangereuse puisqu'ils sont soit des généraux de l'armée soit des dirigeants des Etats-Unis ou de l'ex URSS. Mais ce n'est pas tout, dans ce tourbillon délirant, il faut éviter la guerre nucléaire entre les deux pays. C'est là qu'intervient l'acteur principal, le Dr Strangelove dont l'attachement au régime nazi est une réalité. Son rôle est de trouver une solution pour sauver l'espèce humaine en cas de guerre nucléaire. Originellement il s'agit d'une adaptation cinématographique d'un essai de Margot A. Henriksen *Dr Strangelove's America: Society and culture in the Atomic Age* (Berkeley: University of California Press, 1997).

soliloque, elle tient des propos malveillants sur plusieurs personnes. Sa voisine Emma Goulder, dont elle dit ne plus vouloir entendre le récit de ses escapades amoureuses, est comparée à une chèvre attachée à un piquet. Jack Harmsworth, un de ses amis qu'elle traite d'alcoolique bibliophile - 'alcoholic bibliophile' - échappe à son exutoire, sans doute, elle le dira plus tard elle-même, parce qu'il est sous l'emprise de l'alcool. En effet, selon Lily, les intoxiqués, à l'instar de sa fille Natasha, sont reposants pour les mourants parce que, comme eux, ils opèrent dans d'étroites fenêtres temporelles : "because like us they operate within tiny windows of temporal opportunity" (76). Ce passage est très révélateur parce que le temps manque à la fois aux morts et aux drogués. Il fait songer à une double interprétation. D'une part, la mort associée à la toxicomane est un aveu qu'il convient de comprendre comme une manière d'unir deux types de destins. D'autre part, les deux types d'individus que sont le mort et le toxicomane sont perpétuellement menacés par le temps mortel[178]. Par ailleurs, l'appartenance des toxicomanes à une sous-culture déviante qui ne partage pas la conception de la réalité, propre à la majorité des « gens normaux » (Baratta 1990, 157), crée un besoin de consolation de mort chez Lily d'où la tonalité attendrissante lorsqu'elle parle des toxicomanes.

Par ailleurs, le choc des deux tonalités, indulgente et violente, dans un seul argument rend compte d'une autre réalité qu'est l'instabilité mentale de Lily Bloom. En attendant, retenons combien intense est le désir de Lily d'emporter avec elles des masses de populations dans son déclin. Elle se met alors à combiner son destin à celui des oiseaux urbains que la pollution rend vulnérables, réduisant ainsi considérablement leur durée de vie. Elle-même déclare avoir le genre de cancer qui emporte tout sur son passage :

> The Italians call this kind of cancer 'The Whirlwind', because it blows down on the person and winnows them right out, like a husk. It's blown away all my precious routines, my rounds of errands, my staggered sociability, my little trips - all gone. And with them people (*HDL*, 76).

[178] Cette expression est empruntée à Paul Ricœur qui se livre à l'exploration du temps dans *Temps et récit : La configuration dans le récit de fiction* (1984). Le temps se décline sous plusieurs modes dans cet essai. Selon lui, le temps universel chronologique toujours présent dans la narration fictive s'oppose au temps relatif que les personnages établissent eux-mêmes. Il s'agit, nous dit Ricoeur, de « deux temporalités étrangères l'une à l'autre ou encore d'« expériences temporelles » (*Ibid*, 198), qui varient selon le rapport que le personnage ou le narrateur entretient avec le temps.

Ainsi, en repoussant toujours plus loin les limites de sa propre fin par l'invitation du reste du monde, Lily élargit, dans la même lancée, sa pensée apocalyptique. On pourrait en profiter justement pour évoquer son mariage avec Dave Kaplan dont la relation intègre bien cette logique apocalyptique. En effet, l'élément qui a joué en la faveur de David Kaplan est que ce monsieur est un juif antisémite. Lily a trouvé cette caractéristique tout à fait irrésistible, selon ses termes, au point de se marier avec lui. "I married Dave Kaplan, I understood later, because of his own - soon to be manifested - Jewish anti-Semitism" (*HDL*, 78). Elle va jusqu'à le comparer à Hitler, qui, d'après Lily, était un homme dont la haine profonde de ce qu'il est lui-même[179] l'a conduit à commanditer l'un des crimes les plus tragiques contre l'humanité ; l'holocauste. Cette comparaison en dit long sur les impulsions meurtrières de Lily qui, en tout état de cause, s'est mariée avec une réplique d'Hitler, qui, contrairement à ce dernier n'a certes pas « les mains sales » mais est tout de même aussi vil que lui, d'après Lily. Dans une des reprises qu'elle fait sur son mari, elle indique que ce dernier avait l'habitude de se présenter publiquement ainsi : "Y' know Kaplan isn't my real name, […] I change it in order to appear Jewish- my real name's Carter" (*HDL*, 78). Cependant, après quelques années de vie commune, Lily finit par divorcer ou, devrait-on dire, David finit par s'apercevoir du pouvoir de destruction de celle-ci. On pourrait trouver d'autres exemples comme le fait de s'extasier sur "Rocket Queen" d'Axel Rose[180] dont le titre de l'album *Appetite for destruction* est assez révélateur. En résumé, piétiner le monde et emporter le maximum de victimes dans sa chute est désormais ce à quoi s'attèle Lily Bloom avant sa mort.

Par ailleurs, le choix non fortuit, dans la narration, d'une famille juive que l'on ne peut plus remarquer sans se prêter à un jeu de spéculation s'inscrit dans la logique de l'auteur. Elle consiste d'une part, à lutter contre un certain discours figé (une juive capable de commettre un génocide), d'autre part, à rendre ordinaire le qualificatif juif que porte un bon nombre de personnages dans *How*

[179] Elle sous-entend qu'Hitler est juif.
[180] Une chanson d'un mélange de hard metal et de Rock du groupe 'Guns N'Roses' dont le lead vocal est Axel Rose. Les goûts de ce dernier avaient soulevé des vagues de succès mêlées de contestation au début des années 90. L'enregistrement de sa voix et celle d'une femme en plein ébats sexuels, ses nombreuses images de têtes de mort partout où il lui est possible d'en coller, le célèbre titre de l'un des albums du groupe *Appetite for destruction,* en sont quelques exemples.

the Dead Live. A cela s'ajoute, bien évidemment, le lourd passé que ce qualificatif supporte avec le temps : l'holocauste. La contemporanéité de ce sujet dans la fiction de Will Self contribue à l'élargissement du sens de l'interprétation apocalyptique qu'alimente Lily Bloom à l'aide de ses réflexions morbides. Même les êtres vivants font figure de mort-vivants:

> Still, at least I wasn't among the living, stumbling about the joint imagining themselves painted up with the present, when it ain't necessarily so. Their minds are full of dead ideas, images and distorted facts. Their visual field is cluterred up with decaying buildings, rusting cars, potholed roads and an imperfectly realized sky, which darkens toward the horizon of history. They take in all ages in the one frame every time they snap the city with their Brownie brain boxes. Their very noses are clogged with dying hairs, moribund skin, satisfied snot- they're smelling the past; and feeling it too- between their toes, their thighs, the pits of their arms: ssshk-shk! Peeling back the years. Whereas we, the dead, are the true inheritors of the Modern (*HDL*, 21).

Les bâtiments délabrés, les voitures rouillées, les routes défoncées sous un ciel lugubre, les poils morts, les peaux moribondes, les morves stratifiées peuplent la vie des citadins. Le cadre de vie urbain est mortifère. Le temps s'est arrêté et il surtout personnifié ; il dégage une odeur nauséabonde.

Curieusement, la vie dans *How the Dead Live* porte quelques attributs, lesquels, énoncés ci-dessus, sont conçus pour la mort dans l'imaginaire. Cette inversion de sens prouverait, encore une fois, l'obsessionnelle volonté chez Will Self de rompre avec quelques schémas sociaux et mentaux de la société en général. L'hyperbole semble être la stratégie narrative la plus efficace. Suivant cette logique de rupture, il semblerait que dans *How the Dead Live* la mort n'est pas un mal absolu. Si l'on conçoit la vie comme ce qui permet de jouir de tout, sa perte engendre immédiatement la perte de la possibilité de cette jouissance. Certes, mais dans le cas de Lily Bloom, la mort est ce qui lui permet d'apprécier la valeur de la vie puisqu'elle a une conscience qui a résisté à la mort et qui lui permet de se rappeler des jouissances de la vie dont elle a profité du mieux qu'elle pouvait de son vivant. Toutefois, chez les morts dans *How the Dead Live*, les fonctions sensorielles sont inhibées. A cet égard, la mort est un supplice dans la mesure où elle est l'occasion d'apprécier la vie dans sa fonction sensorielle dont l'homme ne peut se séparer et dont même les morts de *How the Dead Live* ne

jouissent plus. De la sorte, elle est une punition car le châtiment dans ce roman est le manque de conscience sensorielle[181]. Le goût et l'odorat sont les principaux sens totalement inhibés chez les morts dans *How the Dead Live*. Justement, c'est à travers cette inhibition que se glisse un biais important qui permet d'affirmer que finalement la mort est un mal dans *How the Dead Live*. Il est peu surprenant alors de voir qu'une seconde vie, sous forme de réincarnation, à l'instar de Lily Bloom incarnant la fille de Natasha, est offerte aux morts dans cette fiction.

La mort se loge dans l'espace vide de l'apocalypse. Ainsi assimilée à la vacuité comme dans *How the Dead Live*, elle devient le lieu qui illustre de façon très précise la manière dont l'être erre dans le vide. Pour Vladimir Jankélévitch, la mort est un vide absolu qui élude toute conceptualisation (1966)[182]. Pour approfondir la pensée du critique sur la mort, nous citons Bertrand Gervais :

> Elle engage une réduction à l'infini de la matérialité même de la vie. Non seulement elle ne laisse rien, mais elle ne laisse rien de ce rien. La mort est de l'ordre de l'inimaginable. Elle est une fin, mais une fin radicale, complète et incontournable, qui ne permet aucune issue, aucune faille par laquelle s'immiscer. Comme le dit Jankélévitch, celui qui meurt ne va nulle part, il ne migre ou n'émigre nulle part. On ne devient rien dans la mort. En fait, sa frontière ne peut être franchie parce qu'il n'y a pas à proprement parler de frontière (Gervais 2009, 13-14).

Dans *How the Dead Live*, la mort est la dimension essentielle de l'imaginaire apocalyptique. Elle est d'abord programmée (prophétie) puis incarnée par le corps et enfin elle assure la réalisation de la fin en devenant son spectre. L'intérêt d'étudier la mort est de saisir les prémisses de l'effacement radical de l'être. La mort signale la présence de celui-ci en même temps qu'elle efface ses souvenirs. Le monde est de nouveau saisi à travers la mort en ce qu'elle permet à ceux qui en ont fait l'expérience dans l'œuvre de révéler une singularité jamais vécue dans la vie. Les maux de l'existence, les vicissitudes du quotidien et les exactions que subissent le corps n'auront jamais été autant sublimés que par la mort.

[181] Par opposition à la conscience psychologique. L'emploi du mot conscience permet de mieux rendre compte des influx nerveux transmis au cerveau permettant aux êtres vivants de sentir, voir ou toucher les objets.
[182] Voir Vladimir Jankélévitch. *La mort*. Paris : Flammarion.1966.

Conclusion du chapitre 8

On évoque l'immanence de la fin dans nos discussions sur l'espace puisqu'elle pose la question d'ici et de maintenant. Entre autres interrogations, nous avons essayé de voir comment cette immanence est actualisée d'une manière concrète. En combinant deux types d'espaces dans une perspective apocalyptique, la ville et le corps se retrouvent piégées dans leur propre expansion cancérigène. Dans le chapitre suivant, nous posons la question de l'imminence de l'apocalypse dans nos œuvres avant d'en évoquer les signes. Le temps représente cette imminence et il participe au phénomène complexe de la représentation de l'apocalypse dans la fiction.

Chapitre 9

Le Temps en crise

Si l'immanance partage avec l'espace l'expérience de la fin dans le roman, l'imminence, elle, pose le temps comme principe fondateur de cette expérience. Dans ce chapitre, nous tentons d'illustrer le temps de la fin à travers la réalité physique qui l'anime. Le temps de la fin est un matériau, comme l'explique Bertand Gervais : « parler de la fin, c'est manipuler du temps » (Gervais 2009, 15). Or la fin c'est aussi l'apocalypse[183]. Nous comprenons alors mieux l'une des définitions de l'apocalypse dans sa dimension temporelle mise à jour par le philosophe Michaël Foessel. Selon lui, l'apocalypse est « l'immixion de l'avenir le moins désirable dans le présent » (Foessel 2012, 18). Nous essayerons dans ce chapitre de repenser les termes dans lesquels l'expérience du temps contribue à la réflexion apocalyptique de la thèse à travers trois points : 1. La solution finale revisitée ; 2. L'attente de la fin dans *London Fields* ; 3. L'attente de la fin dans *How the Dead Live*.

1. La solution finale revisitée

Dans *Experience, A Memoir*, Martin Amis déclare que le vingtième siècle est affecté par la maladie du temps, laquelle est épidémique. L'on ne penserait plus

[183] Il est important de rappeler que nous approchons l'apocalypse essentiellement à travers le thème de la fin. La fin est la première représentation de l'apocalypse problématisée par Frank Kermode dans *The Sense of an Ending*. Nous sommes également redevables à d'autres théoriciens et essayistes tels que Barry Brummet, Lorenzo Ditommazo, James Berger et Teresa Heffernan, pour ne citer que ceux-ci. Toutefois, puisque notre volonté est d'aller au-delà des paradigmes traditionnellement associés à l'apocalypse, nous puisons aussi dans l'œuvre de Richard Dellamora, Bertrand Gervais et à certains égards, Roland Barthes, des ressources clés qui nous permettent de nourrir l'analyse textuelle des œuvres de notre corpus à l'aune d'une esthétique de l'apocalypse.

qu'au temps. L'on ne prétend même plus penser à autre chose que le temps : "We all think about *time*, catching *time*, coming down with *time*. *I'm* still okay, I think, for the time being" (Amis 2000, 71)[184]. Le temps serait une épidémie qui aurait été engendrée par diverses sources :

> some say the time was caused by congestion, air plague, city life (and city life is the only kind of life Others say that *time* was the result of the first nuclear conflits (limited theatre, Persia v. Pakistan, Zaire v. Nigeria, and so on, no really big deal or anything: they took the heat and the light, and we took the cold and the dark; it helped fuck the sky, that factor) and more particularly of the saturation TV coverage that followed: all day the screen writhed with flesh, flesh dying of living in a queer stage of age. Still others say that *time* was an evolutionary consequence of humankind's ventures into space (They shouldn't have gone out there, what with things so rocky back home). *Food*, pornography, the cancer cure…Me I think it was the twentieth century that did it. The twentieth century was all it took (*Ibid*, 73).

La prolifération de la maladie du temps n'a pas de limites. Elle se meut par rapport à son environnement et à son époque. A travers cette citation, on voit bien à quel point cette épidémie déclarée est effectivement la base d'un nouveau paradigme puisqu'elle atteint son niveau critique lorsqu'elle croise le vingtième siècle. Pour Amis, le temps est un événement qui ne cesse de se répéter et qui détériore les sociétés concrètes. Ainsi, Martin Amis commence par une analyse entièrement non narrative de la structure du temps dans *Experience* avant d'aborder la manière dont elle se distille dans son œuvre fictive. De la même façon, montrer la pandémie du temps et non en faire l'apologie est au cœur de notre analyse du temps. A ce titre, toute l'œuvre fictionnelle de Martin Amis nous apprend à conjuguer l'Histoire[185] avec l'histoire du récit. Leur somme est appréhendée dans le faisceau des événements eschatologiques qui ont marqué le vingtième siècle tels que l'holocauste. Ainsi, ce n'est pas seulement l'holocauste nucléaire qui marque la fiction d'Amis. Comme nous avons pu le voir précédemment dans la représentation spatiale de l'apocalypse ; l'holocauste, en tant que récit historique est également perceptible dans son œuvre. Comme le précise John Ukdike, l'holocauste revêt deux sens :

[184] Martin Amis. *Experience: A Memoir*. London: Jonathan Cape. 2000.
[185] La majuscule nous permet de faire la différence dans l'usage du même terme.

> Holocaust' has taken on two meanings in our time-nuclear war, which hasn't yet happened and we hope never will, and Nazi Germany's systematic murder of six million helpless European captives, most of them Jews. This Holocaust did happen, yet remains, like the other, unthinkable (Updike 1992, 86).

Penser l'inimaginable est d'ailleurs le point de départ de la trilogie amisienne (pour rappel, *Einstein's Monsters*, *London Fields*, et *Time's Arrow*). Il en est de même quant à la forme de narration adéquate pour des questions de cet ordre. En effet, certains critiques pensent que le fait d'aborder un événement historique d'une envergure aussi grande que l'holocauste nécessite un genre ou des genres littéraires particuliers. D'après certains critiques donc, à cause de la gravité du sujet, la fiction ne serait pas forcément privilégiée. Nous comprenons par là que la question de l'holocauste devrait être abordée avec une certaine prudence pour ne pas voiler son énormité et déshonorer ses victimes. Cependant, cette trilogie se démarque des productions précédentes de Martin Amis où il n'est pas seulement question de l'art pour l'art : *art for art's sake*, pour souligner l'attachement précieux de l'auteur à une esthétique stylistique. La trilogie participe également à une prise de conscience de la réalité et de l'expérience humaine. D'après l'un des critiques spécialistes d'Amis, James Diedrick (2004), Saul Bellow soutient Martin Amis dans ce projet. *Einstein's Monsters* (1987), un recueil de cinq nouvelles, pose la même question que l'auteur s'est posée plus tard dans *Experience* : "What were we supposed to do with such a notion? And what did it do to us" (Amis 2000, 8)? La dimension psychologique de cet ouvrage est déterminante : "Weapons are like money, no one knows the meaning of enough" (*Ibid*). La première histoire titrée « Bujak and the Strong » relate quelques horreurs qui ont eu lieu au cours du vingt-et-unième siècle et met l'auteur dans l'embarras de devoir les discuter. Le narrateur est un jeune papa fraichement averti de la précarité de la vie et faisant ses premiers pas d'écrivain. Pour ce faire, il s'inscrit dans deux cours d'histoire qui l'aideront à alimenter son texte : un cours sur la deuxième guerre mondiale et un autre spécialement dédié à l'holocauste et à la menace nucléaire. C'est un recueil plein d'images à propos de l'univers einsteinien instable qui a servi de berceau à ces fléaux destructeurs. Comparés aux précédents narrateurs de Martin Amis, Bujak est de loin le plus sensible de tous, pris au piège entre un monde progressiste, l'obsession d'un passé humanitaire meurtrier et la nostalgie de revenir à la réalité en sont les raisons. Nous voyons là une volonté de Martin Amis de concilier

l'individuel et le collectif dans la perspective de réfléchir à un avenir meilleur. Aussi, ceci correspond-il à la phase sensible aux problèmes sociaux de sa carrière d'écrivain. De même, *Einstein's Monsters* est le symbole de la transition de la narration chronologique, celle où la temporalité est bouleversée comme dans les récits de science-fiction. D'ailleurs *Time's Arrow* pourrait se lire comme l'expérience science fictionnelle de l'auteur.

Time's Arrow raconte la vie, dans un camp de concentration allemand imaginaire, du docteur Odilo Unverdorben alias Hamilton de Souza, encore connu sous le nom du docteur John Young, alias Tod T. Friendly. Ce personnage a emprunté ces identités pour effacer ses traces depuis les Etats Unis vers l'Europe. La courbe du temps est inversée dans ce récit (allant du futur au passé en passant par le présent). Nous prenons pour exemple l'ultime partie du texte décrivant la petite enfance jusqu'aux premières heures de la naissance du personnage principal. En narrant l'histoire d'un criminel nazi de sa mort à sa naissance, non seulement Amis revient au passé mais il le réécrit au présent. C'est ce que nous explique Uwe Klawitter :

> The Holocaust is therefore not a distant chapter of history but closely tied to our present by a journey through 'lived' time. This movement through time allows the reader, not least those of younger generation, to relate their lives to the historical experience (Klawitter 1997, 187).

En donnant une version fictionnelle de cette page dramatique de l'histoire du monde en une seule vie, Amis renonce à la charge historique que représente un tel sujet en termes de sagacité et de recul au profit d'une narration plus immédiate et plus descriptive grâce à l'usage du présent simple. Comme la célèbre flèche de Zénon d'Elée, la flèche du temps d'Amis propose un voyage dans le temps en inversant le cours des événements, ce qui rend la lecture de *Time's Arrow* difficile pour le lecteur. Ce dernier est alors constamment obligé de rectifier l'ordre des événements, au point de devoir parfois revenir sur des scènes de crimes, aussi choquantes qu'elles puissent être, pour tenter de les reconstituer simplement dans le but de donner un sens saisissable au récit dans son ensemble. Ce qui est difficile pour le lecteur, dans une narration aussi analeptique que *Time's Arrow*, c'est d'être confronté aux personnages d'abord, au moment de leur mort, à l'heure où ils sont torturés puis de les recroiser plus loin en bonne santé

car la narration est inversée. L'horreur la plus absolue dans ce roman est la perception, par le lecteur, d'un espoir de vie lorsque la mort est imminente. Tel est le cas dans ce passage: "Already showing signs of life, patients were brought in one by one from the pile next door and wedged on to the chair in Room I, which looked like what it was, a laboratory in the Hygienic institute, a world of bobbles and bottles" (Amis 1991, 136).

A l'appui de la forte émotion que ce passage pourrait provoquer chez le lecteur, se trouve encore le fait qu'il s'agit, par ailleurs, de quelque chose de bien plus effrayant : les patients encore vivants vont mourir lentement et leur corps rejoindra ceux qui les auront précédés et auraient déjà été empilés les uns sur les autres. Ce court passage renferme également un message bien plus suggestif reprenant l'idée développée plus haut, selon laquelle la représentation de l'holocauste par Martin Amis dans ce roman n'a rien d'une représentation historique pure et simple car, en plus de l'inversion chronologique des événements, le sens de certains symboles est détourné : la mort précède la vie, les éléments de la médecine et de la chirurgie, traditionnellement utilisés pour sauver des vies, sont employés, dans *Time's Arrow*, pour torturer et exterminer des êtres vivants.

L'argumentaire de l'auteur engagé contre le nazisme est arbitré dans le jeu de la narration avec une refonte de l'histoire à travers la ressuscitation des juifs. Toutefois, l'esprit de vengeance, bien nourri, tend à s'éclipser au fil de l'histoire voire à disparaître à la fin de celle-ci. Tout porte à croire qu'Amis propose un monde utopique où le désarmement unilatéral et la tolérance seraient les maître-mots de la nouvelle civilisation post-apocalyptique. *Time's Arrow*, par exemple, est un roman science-fictionnel de la vie de quelques millions de personnes dans des camps de concentration, et relate également une histoire personnelle, celle d'un médecin, Odilo Unverdorben, encore connu sous plusieurs pseudonymes et qui n'a jamais été jugé pour les crimes contre l'humanité qu'il a commis et pour sa participation active au génocide nazi. La première partie de ce roman décrit les conditions de la mort du médecin dans un hôpital américain et retrace son existence sous les différentes fausses identités auxquelles il a dû avoir recours pour voyager et effacer ses empreintes partout où il a effectué ses méfaits. Dans la seconde partie du roman, sa fuite vers l'Europe est présentée avec

beaucoup de détails : ses nombreux crimes à Auschwitz, sa participation aux activités du SS pogrom[186] dans l'Est de l'Europe, ainsi que son programme « euthanasia » où des patients qu'il diagnostiquait atteints de maladies mentales et héréditaires étaient délibérément tués. La troisième partie, relativement courte par rapport aux deux premières, est néanmoins très intense et véritablement hallucinante. Le médecin nazi rajeunit au fur et à mesure du récit qui s'achève sur une page de sa naissance, l'innocence et l'espoir sont le fin mot de l'histoire. Bien entendu, au-delà de la représentation de la Shoah, où la chronologie des événements est renversée, *Time's Arrow* est une réaction qui s'ajoute à d'autres fictions sur un sujet aussi sensible que l'holocauste, certes, mais la particularité de cette fiction demeure l'aspect réel des événements.

Effectivement, le médecin nazi n'est pas le simple fruit de l'imagination d'Amis. Le personnage Tod T Friendly est inspiré des recherches documentaires de l'auteur qui coïncident avec la publication de *The Nazi Doctors* (1986), dont l'auteur, Robert Jay Lifton, est son ami américain. Cette heureuse rencontre permet à Amis de figurer aujourd'hui parmi les auteurs britanniques cités lorsqu'il s'agit d'évoquer le mythe de la Shoah. De la sorte il aurait réussi à sublimer l'histoire dans la narration : "Amis breaks general tendency to abstraction, almost the flight from historical fact. It is a combination of daring fictional technique and documentary interest that makes *Time's Arrow* so interesting" (Klawitter *op.cit*, 186). Cette approche de l'Holocauste par Amis fait curieusement écho à une idée de césure, *caesura*[187], proposée par des historiens et écrivains sur la Shoah dont la préoccupation majeure consiste à se détacher d'une démarche incessamment prosécutive. Comme son nom l'indique, cette césure est une rupture dont la valeur temporelle est incontestée comme l'indique Anne Parry: "radical break that necessitates a re-thinking of the relation between past, present and the future as well as completety reconstituting ideas about evil and what is to be human" (Parry 1999, 249). Certains y voient un

[186] Selon le Petit Larousse, Pogrom est un nom d'origine russe *pogrom* qui signifie dévastation. En l'occurrence, ce mot renvoie à une attaque perpétrée, accompagnée de pillage de meurtres violents contre une communauté juive dans l'Empire russe, qui n'est autre que l'Europe de l'Est d'aujourd'hui. La double consonne SS est une des formations de la NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei), le Parti national socialiste des travailleurs allemands dont nazi est l'abrégé (www.larousse.fr, consulté en ligne le 12 juin 2014).

[187] Dans un poème, la *ceasura* est la pause au milieu de chaque vers. Ici, ce terme renvoie à une coupure volontaire d'une séquence historique lors du récit d'un événement passé.

prisme par lequel ces fictions sur l'holocauste peuvent réactualiser le passé. Ainsi, le plaisir esthétique et l'humour ne sont pas rares et sont associés à des allusions dénonciatrices contre l'holocauste car, rappelons-le, la satire s'attaque, par le rire, aux vices, d'où la référence précédente à la notion de *ceasura*.

Chez Amis, on retrouve ce mélange humour-drame dans *Time's Arrow* et *Einstein's Monsters* mais ils ne sont pas les seuls textes représentatifs d'une telle approche chez l'auteur. *London Fields* peut également faire figure de roman sur l'holocauste mais, cette fois-ci, le thème est abordé en tant que catastrophe nucléaire. En effet, la perspective d'une nouvelle apocalypse est insoutenable pour Martin Amis mais elle est envisagée dans *London Fields* à travers des allusions à l'apocalypse. En réalité, l'allusion comme méthode est, dans ce roman, préférée aux explications scientifiques et rationnelles car ces dernières pourraient remettre en cause la totalité du message apocalyptique dans *London Fields*. Ce qui est communément considéré comme un postulat religieux trouve ici des explications dans le vécu des personnages, l'arrière-plan et surtout l'écriture. Les formes sous lesquelles ces dérèglements sont matérialisés dans la fiction d'Amis trouvent un écho dans l'imaginaire apocalyptique dont il est question dans ce travail. L'apocalypse sur laquelle est calquée la référence à une crise généralisée des valeurs dont la manifestation la plus éclatante est, entre autres, la perte des repères traditionnels est savamment et curieusement représentée dans cet ouvrage[188].

En tout état de cause, la question nucléaire et les catastrophes humaines sont quelques arguments, chez Amis, qui montrent une certaine logique de la temporalité malgré les bouleversements chronologiques comme nous venons de l'expliquer. Néanmoins, ce déséquilibre temporel a des effets spectaculaires car la flèche du temps se brise et l'avenir est incertain. C'est ainsi que les contours de l'apocalypse se forment et remettent en cause tout espoir de revenir à un ordre qu'il soit temporel ou social.

[188] De même, l'usage de la terminologie « Thinkability » est tout aussi révélateur : Amis soulève une polémique, à travers cet élément, et attaque ouvertement les contemporains de son père Kingsley Amis en leur reprochant d'avoir délibérément ignoré la menace nucléaire dans leurs écrits.

2. L'attente de la fin

• L'attente de la supernova dans *London Fields*

Aussi importante que la fin elle-même, l'attente de la fin est l'élément de mesure de l'apocalypse dans le récit. Le temps participe au phénomène complexe de la représentation de l'apocalypse dans la fiction. Dans *London Fields*, la brèche entre le temps d'avant l'holocauste nucléaire (maintenant) et le temps de l'holocauste lui-même est rompue. Il ne reste plus beaucoup de temps pour essayer de combler cette brèche ; le monde court à sa perte, la crise a pris le dessus etc. Le temps s'accélère, les pertes symboliques de la vie comme l'amour, la morale ou encore l'innocence s'accumulent. La fin est imminente. Dans *How the Dead Live* la brèche entre le temps de vie et le temps de mort est également rompue. Toutefois, il s'agit d'explorer l'intérieur de la brèche, cet entre-deux monde, comme dans la pièce de Samuel Beckett *Endgame* (1957). Dans *How the Dead Live* donc, il s'agit de remplir cet espace vide. S'accumulent alors des souvenirs transformés, des espaces revisités, le monde des morts tout comme celui des vivants etc. Le tout est placé sous le joug de l'attente. Le narrateur tourne en rond et entraine dans son sillage tout un univers absurde de personnages et d'espaces. Il s'agit avant tout de chercher du sens. La recherche du sens de la fin et des signes d'un monde anéanti sont les principaux axes de notre analyse du temps dans ce travail.

On évoquait l'immanence de la fin dans nos discussions sur l'espace. Il faut maintenant que nous questionnions l'imminence de la fin dans nos œuvres. Selon Bertrand Gervais, si le temps est la loi qui gouverne notre imaginaire de la fin, notre rapport au sens en est l'expression particulière (Gervais 2009, 16). Ce rapport au sens implique de prophétiser la fin, l'apercevoir, en imaginer les contours, la mettre en scène, la déployer, l'habiter, l'habiller du même coup ; c'est-à-dire lui donner un contenu.

La fin, selon Paul Ricœur, exacerbe notre conception du temps. Elle implique une distension importante de l'esprit, qui se trouve partagé entre attention, attente et mémoire :

> C'est grâce à une attente présente que les choses futures nous sont présentes comme à venir. Nous en avons une « pré-perception » (preanuntio) qui nous permet de les « annoncer à l'avance » (praesensio). L'attente est ainsi l'analogue de la mémoire. Elle consiste en une image qui existe déjà, en ce sens qu'elle précède l'événement qui n'est pas encore (nondum) ; mais cette image n'est pas une empreinte laissée par les choses passées mais un « signe » et une « cause » des choses futures qui sont ainsi anticipées, pré-perçues, annoncées, prédites, proclamées d'avance (on notera la richesse du vocabulaire ordinaire de l'attente) (Ricœur 1984, 31).

La dernière phrase de la citation de Ricœur est une litote pour suggérer que l'attente est le vecteur principal du temps. L'attente est une bonne approximation de l'apocalypse en ce sens qu'elle est une prévision d'une chose à venir et que la prévision elle-même implique l'attente. En d'autres termes, l'attente est la transition entre le temps passé et le temps à venir. C'est donc dans l'attente, désormais, que nous discuterons le temps de l'apocalypse des œuvres de notre corpus. Nous avons dit plus haut qu'il ne restait plus beaucoup de temps pour combler la brèche dans *London Fields* car la fin est imminente, elle est de plus en plus proche. Toutefois, nous n'avions pas précisé que la brèche est l'attente elle-même. Elle est ce trait d'union entre le temps d'avant et le temps à venir. Combler la brèche consiste à l'occuper, à remplir cet espace entre deux temps. Mais avant de combler la brèche, il convient de la situer : où se trouvent les choses qui sont prédites ? Il ne s'agit pas de concevoir l'espace dans son entité physique mais plutôt dans son rapport au temps et à l'espace de la prévision qui est ici de l'ordre du temporel. Cet espace-temps dans *London Fields* est calculé. Il s'agit de la prophétie. Si dans *How the Dead Live* la prophétie a une valeur temporelle, elle n'est perceptible qu'à travers l'objet, le fantasme ou la maladie. De plus, elle n'est pas dans l'attente, elle est immédiate ou immanente. Si chez Self, l'attente de la fin n'est pas d'ordre prophétique, dans *London Fields*, la prophétie se loge dans l'attente. Attardons-nous sur ce point.

L'usage du terme prophétie fait appel au contexte religieux. La prophétie est le récit fondateur de l'attente de la fin dans les textes religieux. En effet, la plupart des religions et sectes religieuses qui prophétisent la fin se servent de la Torah, de la *Bible* ou du Coran pour ce faire. Elles en font une lecture littérale qui leur permet d'affirmer non seulement que la fin viendra mais également que la date exacte de son arrivée est connue. Telle que la décrit et définit Bertrand

Gervais, la prophétie marque la présence d'une parole prophétique et détentrice d'une connaissance unique (Gervais, 2009). Elle suggère les événements à venir en leur donnant un contenu. Elle annonce la fin du monde en décrivant la manière dont elle se produira. Cette parole est pleine de signes et de mythes qui nourrissent l'imaginaire. Mais au delà, l'anticipation comprise dans la parole prophétique de l'apocalypse est sans doute la meilleure manière de figer le temps. La fin peut alors être datée. L'imaginaire de la fin dans la littérature apocalyptique trouve donc son point d'ancrage dans cette fixité temporelle qu'est la prophétie. Elle est illustrée sous des formes diverses. Dans *London Fields*, la prophétie prend la forme d'une catastrophe naturelle. Il n'y a là rien de très étonnant si ce n'est que cet argument est le plus utilisé dans la fiction apocalyptique :

> A unique configuration of earth, moon and sun will cause hemispheric flooding. There will be sunquakes and superbolt lightning.
> A nearby supernova will presently drench the planet in cosmic rays, causing another Great Extinction (*LF*, 118).

Ici, le narrateur joue le rôle du messager, du prophète. L'ère des calamités est clairement pressentie. On ne nous dit pas avec exactitude quand la supernova se produira ou comment elle s'abattra. Dans tous les cas, le pronostic sur la fin du monde revient très souvent dans le roman avec d'autres mots. Le nombre 186,287 utilisé est la formule scientifique pour désigner l'homo-sapiens, l'ascendant de l'homme moderne. Le narrateur nous dit que l'univers est plein de nombreux signes qui encerclent ce nombre en rouge. Ce détail n'est pas anodin : il signifie que l'espèce humaine est la cible de futures attaques spatiales, lesquelles, par phénomène de supernova, renvoient à une explosion cataclysmique d'une étoile dans le langage des sciences physiques. La déviance de la supernova que le narrateur effectue ici revêt une fonction qui est celle de rendre aussi scientifique et par conséquent aussi rationnelle que possible l'attente de la fin. Cette déviance est également une forme d'interprétation de l'apocalypse dont l'objectif est de briser le mythe de la fin telle qu'elle est présentée dans la *Bible*. A ce propos, le narrateur nous livre son avis :

> Even the Old Testament expected the Apocalypse 'shortly'. In times of mass disorientation and anxiety…. But I am trying to ignore the world situation. I am

> hoping it will go away. Not the world. The situation. I want time to get on with this little piece of harmless escapism; I want time to go to London Fields (*LF*, 64).

Il ne s'agira plus alors de parler de la fin des temps comme d'un événement qui se produira lorsque les hommes cesseront de croire en Dieu et cesseront d'être bons etc. ou de la conséquence d'un bilan météorologique catastrophique comme on pourrait s'y attendre mais plutôt d'un trop plein issu d'une crise sans précédent. Dans le même temps, si l'on s'en tient au pronostic du narrateur sur la fin du monde, le temps est utilisé comme une ressource pouvant sauver la Terre. L'apocalypse est comme une promesse. Elle devient métaphore d'une fin différée exprimée par le prédicat "I want time to go…" dans la citation précédente. Mais cette apocalypse pressentie dans *London Fields* est fondée sur la rumeur. En effet, autant la description de la grande extinction s'inspire de la science, autant l'explication liée à son origine est purement spéculative : "The supernova stuff strikes me as a pure *definition* of rumour" (*LF*, 118). Cette ambivalence témoigne de la volonté du narrateur de soutenir une idée de scepticisme. Faut-il croire ou ne pas croire à l'apocalypse ? Pour y répondre, il serait intéressant de souligner la forme poétique du passage d'où les deux précédentes citations sont tirées : "An apollo object, ripped loose from the asteroid belt, is heading toward us at ten miles per second […]. A la fin de la strophe, le narrateur va à la ligne : A unique configuration of earth, moon and sun […] puis encore à la ligne : A nearby supernova […]" (*LF*, 117-8).

Il faut compter encore trois autres strophes avant la fin de ce poème qui se termine par une interpellation au lecteur sur un ton alarmant : "And let's not forget the Second Coming" (*LF*, 117-8). L'énonciation de l'apocalypse dans une forme poétique traduit la volonté de faire coïncider ce texte à une forme poétique de l'apocalypse. En effet, l'assimilation de l'image destructrice qu'inspire un tel événement au sein d'un poème est davantage susceptible de toucher le lecteur que ne le ferait un quelconque genre littéraire autre que la poésie. En relisant le passage cité plus haut, on s'aperçoit qu'il est bien plus qu'une simple coïncidence. Les premiers mots : "An Apollo object, ripped loose from the asteroid belt […]" ainsi que quelques autres mots du même passage, "the second coming" par exemple, rappellent à juste titre le célèbre poème de William Butler Yeats : "The Second Coming" où le terme 'loose' est associé, d'une part, à

l'anarchie venant du ciel et qui s'acharne sur la Terre et, d'autre part, à l'image de la marée déchainée qui déferle sur la Terre par des flots violents : "The blood-dimmed tide is loosed":

> […] Things fall apart, the center cannot hold.
> Mere anarchy is loosed upon the World
> The blood-dimmed tide is loosed (Yeats 1919, 211),

Aussi bien dans le poème de Yeats que dans l'extrait tiré de *London Fields* d'Amis, le déliement par la syntaxe « loose » traduit l'image du Satan de l'Apocalypse biblique libéré de ses fers après avoir été enchaîné une première fois, d'où le titre "the Second Coming". Moins évident mais non moins important est le lien entre la prophétie de l'apocalypse universelle qu'elle soit biblique ou poétique et la prophétie de l'apocalypse individuelle dans *London Fields*.

Les détails liés à l'annonce de la mort de Nicola Six sont enchevêtrés dans le récit avec les effets escomptés de l'apocalypse nucléaire de masse pour créer cet effet de double apocalypse. Ici, deux remarques s'imposent : la première est que c'est Six elle-même qui est l'auteur des deux prophéties même si elle prédit les deux apocalypses dans leur phase finale, notamment la grande extinction et le meurtre par préméditation dont elle sera elle-même victime. La deuxième est que ni Nicola Six ni Samson Young, le narrateur, ne savent comment ces prédictions vont avoir lieu. Les conséquences de ce flou qui dompte les esprits sont la méfiance et les allusions répétées tout au long de cette fiction, nous y reviendrons plus tard.

Pour en revenir à la prophétie dans *London Fields*, elle est surtout incarnée par un personnage. Nicola Six est celle qui manipule du temps dans l'œuvre. Le fait de savoir qu'elle mourra ne l'empêchera pas de tout mettre en œuvre pour causer la perte et la fin des hommes. Comme le dit le narrateur: "Her project had been to get through men - to get to the end of men" (*LF*, 188). En ce sens, elle incarne la mort, le vice et tous les malheurs des hommes dont elle tente désespérément de briser le cœur à chaque nouvelle rencontre. Par la même occasion, elle brise l'espoir de survie que le temps nourrit. Six est en opposition avec les affections humanistes comme la pitié, la pitié chrétienne surtout. Cela fait irrésistiblement écho à la célèbre formule de Nietzsche : « Rien n'est plus

malsain au milieu de notre modernité malsaine que la pitié chrétienne », écrit Nietzsche dans son essai *Antéchrist* (Nietzsche 1896, 8). En effet, la philosophie nihiliste de Friedrich Nietzsche s'apparente, au-delà sa nature subjective et pamphlétaire, à la crise des grands récits tels que la faillite du discours religieux peinte dans *London Fields*. Dans cet essai, Nietzsche défend des valeurs nihilistes en protestant, par exemple, contre les nobles idées chrétiennes comme la pitié, l'humilité, la chasteté, la pauvreté qui, selon lui, ont fait beaucoup plus de mal à la vie que n'importe quelles choses épouvantables, que n'importe quels vices[189]. S'agissant de *London Fields*, on peut également envisager l'espace-temps dans le récit grâce aux repères historiques du texte. Comme nous avons précédemment pu le dire*, London Fields* est le deuxième roman de la trilogie temporelle amisienne. L'holocauste et la menace nucléaire sont les marqueurs temporels de l'hypotexte apocalyptique dans la fiction amisienne. Ils y apparaissent en creux mais surtout ils viennent confirmer que l'irréparable ou encore l'impensable a effectivement eu lieu.

Au-delà de l'événement lui-même, l'apocalypse est, à la source, un mythe qui a inspiré un nombre important de fictions. L'exploration du temps du mythe de la fin contribue particulièrement à construire des versions imitatives. Originellement fondée sur une croyance religieuse, le mythe de l'apocalypse est aussi vivant sous des formes profanes diverses dont la littérature. *The Book of Dave* (2006) de Will Self utilise le temps de la fin pour modéliser une version futuriste de la vie à Londres. Il s'agit d'une fiction d'anticipation puisque la narration se situe dans le futur à cinq mille ans de notre ère. Le personnage principal, un chauffeur de taxi londonien intolérant, passe son temps à exprimer son mépris vis-à-vis des Noirs, des Juifs, des Arabes, des touristes et des riches. Il déverse sa bile et toute sa rage dans des écrits qu'il enterre dans le jardin de son ex-femme Michelle. Cinq siècles plus tard, après un terrible déluge, ses écrits sont retrouvés et portent le nom "The Book of Dave". Tout au long du récit, ce livre devient la référence spirituelle du monde. Dave n'est pas un prénom choisi

[189] Nietzsche va plus loin en déclarant que le « Pur Esprit » est pur mensonge. Le prêtre par exemple serait un négateur, un calomniateur et un empoisonneur de la vie. L'œuvre du philosophe allemand, que l'on peut qualifier d'avant-gardiste, porte essentiellement sur la critique des valeurs morales et chrétiennes dans la société occidentale moderne et sur la promotion du « surhomme » qui ne croit en aucun pouvoir transcendant, d'où le caractère avant-gardiste de son œuvre.

fortuitement puisque c'est ce même prénom que porte le prophète du judaïsme *David*, d'après la référence de l'Evangile. Cette reconstruction du passé à une période nettement postérieure est une invitation à repenser le monde après l'apocalypse. En effet, Will Self y invente un monde, une nouvelle langue et propose un rythme de vie où les hommes et les femmes vivent séparément dans une dimension cacophonique rappelant ironiquement l'histoire de la Tour de Babel. Au-delà des conditions de vie, le manque de repères temporels est d'autant plus frappant qu'il n'a pas de sens. Le temps n'est pas une flèche avec des marqueurs précis, passé, présent et futur mais une structure brisée.

La désorientation et la perte de repères qui marquent les fictions de la fin font de leur récit des ensembles d'instants sans continuité. D'une part, nous avons *How the Dead Live* où le récit prend forme à partir de *nowhere* pour aboutir à *nowhere*. Ainsi le *nowhere to nowhere* revêt un sens véritable dans la trame et domine le cadre temporel de la fiction. D'autre part, dans *London Fields*, la manière dont l'histoire du meurtre de Nicola Six est racontée, la fin de l'histoire, le fait que véritable meurtrier n'étant pas celui que l'on croit etc. ne fournissent pas véritablement des lignes directrices pouvant combler les attentes du lecteur. Comme dans *Ulysses* de Joyce, le narrateur semble prendre plaisir à défigurer l'œuvre et met le lecteur au défi de la configurer lui-même (Ricœur 1984, 146) [190]. Il y a une situation à laquelle ces instants sans continuité semblent convenir dans la conception du temps de la fin dans la fiction d'Amis et de Self. Il s'agit du labyrinthe. Selon André Peyroni, le labyrinthe revêt un sens figuré et peut convenir à toutes sortes d'espaces de projections imaginaires. C'est en ces termes donc que le labyrinthe s'articule :

> Qu'entend-on en effet lorsqu'on a recours à l'image du labyrinthe et qu'est-ce que cette image permet de dire ? La réponse n'a cessé de varier selon les époques, car, au-delà d'une représentation minimale comme construction tortueuse à destination égarante, *le labyrinthe est totalement à imaginer et ses implications sont à découvrir* (Peyronie 1988, 916).

[190] Dans le cas d'*Ulysses,* nous dit Ricoeur, le lecteur porte seul sur ses épaules le poids de la mise en intrigue de l'œuvre (*Ibid*).

Le labyrinthe peut alors cesser d'être un espace pour devenir une situation périlleuse ou un instant inextricable. De ce fait, nous adhérons désespérément à la définition qu'en donne Bertrand Gervais :

> Le labyrinthe, c'est l'errance provoquée par une multitude de choix à faire qui enfoncent le sujet plus profondément dans la confusion. En fait, le labyrinthe n'est pas un lieu de mémoire, il est tout le contraire, c'est-à-dire un endroit fait pour le musement,[191] pour un esprit qui s'aventure dans des pensées disjointes (Gervais 2008, 33).

Enfin, qu'il s'agisse d'une interruption momentanée à l'instar du musement ou du labyrinthe, le sujet avance sans repères et dérive dans ses pensées (*Ibid*). C'est cela le sens véritable que nous donnons au dédale. Sans plus tarder, il nous faut répondre à deux interrogations simultanément : En quoi le labyrinthe permet-il d'aborder l'espace-temps dans le récit et surtout comment l'analyse de ses traits temporels participe-t-elle à la dynamique apocalyptique à l'œuvre dans cette thèse ?

La métaphore du labyrinthe se prête à l'analyse à plus d'un titre car elle signale que l'enjeu n'est pas d'en faire une lecture descriptive partout où on pense qu'elle se loge mais plutôt de considérer le temps de la fin comme une expérience qui force le regard à se renouveler. Grâce au labyrinthe, la temporalité connait une nouvelle définition et du même coup fait resurgir l'apocalypse lorsque l'on s'y attend le moins, l'instant : « le labyrinthe, parce que théâtre de l'oubli, abolit le temps et impose l'instant multiplié comme seule réalité. Tout s'y mêle, présent, passé et futur, dans des architectures inouïes qui permettent à l'impensable d'advenir » pour citer Gervais (Gervais 2008, 62). Dans *London Fields*, le temps présent, passé et futur sont confondus dans un seul instant, celui d'un meurtre, à l'instar ce passage :

> The other ending, the real death, the last thing that already existed in the future was now growing in the size as she moved forward to confront or to greet it.

[191] Michel Balat illustre le musement de la manière suivante : « Quand, au cours d'une journée, il arrive que l'esprit, désarrimé de ses actes, suive son cours sans être interrompu, nous savons bien qu'un flot de pensées nous traverse jusqu'au moment où, pour une quelconque raison, qu'elle soit interne au flot-une idée saisissante ou bien le caractère presque conscient que le cours des pensées revêt à certains moments - ou externe - un bruit ou tout autre motif d'interruption-, nous nous déprenons de lui. Ce flot, c'est le musement » (*Psychanalyse, logique, éveil et coma : le musement du scribe*. Paris : L'Harmattan, 2001, p 21).

> Where would she see the murderer, where would she find him. In the park, the library, in the sad café, or walking past her in the street half-naked with a plank over his shoulder. The murder had a place, and a date, even a time: some minutes after midnight, on her thirty-fifth birthday. Nicola would click through the darkness of the dead-end street. Then the car, the grunt of its brake, the door swinging open and the murderer (his face in the shadow, the car-tool on his lap, one hand extended to seize her hair) saying, Get *in*. Get in…And in she climbed. It was fixed. It was written. The murderer was not yet a murderer. But the murderee had always been a murderee (*LF*, 18).

Le narrateur donne une image très claire du futur tout en racontant les événements présents au risque de ruiner le sens de la trame. De ce point de vue, on peut considérer *London Fields* comme une fiction de la ligne brisée puisqu'elle met en scène une désorientation temporelle capable de redéployer le récit et de rompre toute attente du lecteur à l'instar de la citation ci-dessus. On retient l'idée développée par Bertrand Gervais qui fait parfaitement écho à la structure temporelle de *London Fields*, celle de considérer l'errance non seulement comme une déambulation dans un espace sans repères mais aussi comme une pérégrination dans un espace de pensées où le possible est au passé et les attentes sont associés aux souvenirs ressassés (Gervais 2008, 71). Le narrateur de *London Fields* exploite à sa manière le motif de l'errance dans le récit. Il suffit d'observer comment, dans ses descriptions, il ébranle la structure temporelle de l'action pour s'en apercevoir. Précisément, le passé s'impose comme l'unique source de vérité, le seul présent envisagé. Le récit n'est plus qu'un acte de mémoire. Quand l'avenir n'est plus qu'une répétition de ce passé, la frontière des deux temps devient imperceptible. Dans un passage, le narrateur Samson Young nous expose comment les histoires d'amour entre Nicola Six et les hommes se terminent avant même qu'elles ne soient vécues :

> The typical Nicola romance would end, near the doorway of her attic flat, with the man of the moment sprinting down the passage, his trousers round his knees, a ripped jacket thrown over his ripped shirt, and hotly followed by Nicola herself (now in a nightdress, now in underwear, now naked beneath a half-furled towel), either to speed him on his way with a blood libel and a skillfully hurled ashtray, or else to win back his love, by apologies, by caresses, or by main force. In any event the man of the moment invariably kept going. Often she would fly right out into the street. On several occasions she had taken a brick to the waiting car. On several more she had lain down in front of it. All this changed nothing, of course.

> The car would always leave at the highest speed of which it was mechanically capable, though sometimes, admittedly, in reverse. Nicola's men, and their escape velocities…Back in the flat, staunching her wrists, perhaps, or pressing an ice-cube to her lip (or a lump of meat to her eye), Nicola would look at herself in the mirror, would look at what remained and think how strange- how strange, that she had been right all along. She knew it would end like this. And so it proved. The diary she kept was therefore just a chronicle of a death foretold (*LF*, 17).

Cette citation est un prototype des traits temporels de l'action dans le récit. Plus précisément, elle est un kaléidoscope d'actions où tous les temps sont mêlés. Parallèlement, le labyrinthe est fait d'instant désordonnés où tous les temps se confondent. Ici, nous lisons le destin de l'homme comme un labyrinthe que le narrateur suit jusqu'à la mise à mort de l'amour car ce n'est pas le meurtre de Nicola Six qui est le véritable objet d'écriture mais bien la mise à mort de l'amour. Avant de revenir sur cela, retenons que cette scène est l'exemple par excellence de la manière dont ce labyrinthe est organisé. Le passé antérieur régit le futur qui est condamné à répéter ce qui a déjà été prédit, rendant vaine toute action. Le temps, dans son immense structure, résiste à la logique et à la raison qui régissent ce labyrinthe. Marqué par la technologie que la voiture représente, le temps accélère ou roule en arrière toujours pour le fuir. Perdu comme un voyageur sans point d'arrivée, l'homme ne peut que constater l'état de dégradation de son expérience réelle. C'est justement cela que le temps vient confirmer: "And meanwhile time goes about its immemorial work of making everyone look and feel like shit. You got that? And meanwhile time goes about its immemorial work of making everyone look, and feel like shit" (*LF*, 26).

On ne peut alors esquiver les forces du temps lesquelles sont inséparables du processus de dissolution dans l'œuvre. La répétition du constat ou fantasme du narrateur est une manière de suggérer que désormais le futur n'est que la répétition tragique de la crise qui accable le monde. Le narrateur cristallise cette répétition dans le passage suivant lorsqu'il évoque la planète et son étonnant *coup de vieux* :

> Imagine the terrestrial timespan as an outstretched arm: a single swipe of an emery-board, across the nail of the third finger, erases human history. We haven't been around for very long. We've turned the earth's hair white. She seemed to have eternal youth but now she's ageing awful fast, like an addict, like a waxless candle. *Jesus, have you seen her recently?* We used to live and die without any

> sense of the planet getting older, of mother earth getting older, living and dying. We used to live outside history. But now we're all coterminous. We're inside history now all right, on its leading edge, with the wind ripping past our ears. Hard to love, when you're bracing yourself for impact. And maybe love can't bear it either, and flees all planets when they reach this condition, when the get to the end of their twentieth centuries (*LF*, 197).

- **L'attente à perpétuité dans *How the Dead Live***

Dans *How the Dead Live*, le temps se trouve crédité de l'attente en trois phases. Il s'agit de l'attente à travers la délivrance par la mort, de l'attente entre deux mondes et de l'attente d'une nouvelle vie après la mort. Ce sont autant de formes d'attentes conceptuellement organisées pour produire du temps. Comment cette attente coïncide-t-elle avec la fin ? D'aucuns diraient que l'événement est ce qui fonde le temps et qu'il varie selon la situation comme le précise Gervais : "il accèlère et ralentit, s'immobilise presque avant de repartir de plus belle" (Gervais 2009, 26). Gervais nous apprend qu'il n'y a pas de temps objectif. Il n'y aurait que des expériences du temps. En ce sens donc, rien n'exige l'usage de sa division représentative du present, du passé et du futur pour expliquer un événement de la narration par rapport au temps puisqu'il ne dépendrait que de l'expérience qui en est faite. Dans *How the Dead Live*, le temps est lié au souvenir et à la pensée du personnage-narrateur. Puisque la pensée ne connaît que sa propre perception ou représentation des trois temps, elle ne peut pas se projeter hors d'elle et se mettre au futur. Elle ne peut que tenter et se projeter vers lui, tout en restant au présent. Ceci signifie que le présent est le seul temps possible pour l'esprit. Comme nous le citions plus haut, « c'est grâce à une attente présente que les choses futures nous sont présentes comme à venir » (Gervais 2009, 31). L'esprit est partagé entre attention, attente et mémoire. Il est surtout divisé entre ce qui du présent est présent à la pensée, ce qui du passé reste présent à la pensée et ce qui du futur se présente à la pensée (*Ibid*, 26-27). Par ce triple présent, Gervais nous invite à superposer tous les temps au nom d'un seul valable, le présent. Une fois encore, l'effet accordéon se produit, cette fois-ci, en manipulant le temps. Cette plasticité du temps marquée par l'esprit s'inscrit remarquablement au cœur de notre problématique. Peut-être faut-il s'arrêter sur l'analyse que fait Gervais

du temps de la fin et de son rapport indéniable au présent pour comprendre cette anamorphose du temps :

> Dans l'imaginaire de la fin, ce triple présent connait de multiples phases de distension et de contraction. Le mouvement de distension prend la forme d'une anticipation de la fin. Le sujet cherche les signes de ce qui est imminent. Le mouvement de contraction, quant à lui, est initié par une révélation[192]. Les signes ne sont plus recherchés, ils sont d'ores-et-déjà présents, et leur référent est actuel. La révélation rend l'attente caduque {…} Ce triple présent n'est pas qu'un lieu de transition, une frontière sans densité qui sépare le passé du futur, mais un lieu plein et habitable, un lieu symboliquement et sémiotiquement chargé où l'esprit peut se déployer voire se distendre. Le temps s'y constitue en une véritable figure de l'imaginaire. Il prend diverses formes et peut être incarné par divers dispositifs, de l'horloge ou de la montre à la clepsydre, mais s'impose avant tout comme un objet de pensée, fluctuant et polymorphe, qui fuit autant qu'il attire, qui impose sa réalité au moment même où il se retire du champ de conscience (27).

En somme, le temps permet de prendre connaissance de notre présence au monde[193]. Pour illustrer ses propos, Gervais emprunte à Frank Kermode son analyse de l'événement tic-tac de l'horloge, l'une des figures privilégiées du temps. Dans la version de Kermode, le tic est ce qui permet de reconnaître le début de ce temps et le tac est employé pour sa fin. Grace à ce micro-événement qu'est ce tic-tac, cette fiction, selon la formule de Kermode, nous humanisons le temps, nous lui faisons parler notre langage. Si nous nous intéressons à l'exemple du tic-tac de Kermode c'est pour souligner l'intervalle de temps entre le tic et le tac :

> Tic is our word for a physical beginning, tock our word for an end. We say they differ. What enables them to be different is a special kind of middle. We can perceive a duration only when it is organized. It can be shown by experiment that subjects who listen to rythmic structures such as tick-tock, repeated identically, 'can reproduce the intervals within the structure accurately, but they cannot grasp spontaneously the interval between the rythmic groups', that is, between tock and tick, even when this remains constant. The first interval is organized and limited, the second not. (Kermode 1967, 44).

D'après Kermode, le premier intervalle est le temps entre un premier tic-tac et un second tic-tac. Le second intervalle est celui qui se trouve entre le tic

[192] Pour rappel, « révélation » est le premier sens du terme « apocalypse ».

et le tac. Cet intervalle est désormais chargé d'une durée significative. Il ne peut être ni structuré, ni organisé. C'est précisément dans cet intervalle que nous percevons l'attente, l'attente de la fin, du tac ou *tock*. Ce temps intermédiaire signale que le temps entre dans une phase critique et que le *tock* est la suite et fin du temps. Or, comme le dit Kermode lui-même, le tic est une genèse timide et le tac, une petite apocalypse : "Tic is a humble genesis, tock a feeble apocalypse " (*Ibid*). Il est dorénavant clair que l'intervalle entre la genèse et l'apocalypse est le temps qui mène à la fin. L'axe principal de l'imaginaire de la fin passe par cet intervalle du temps que nous nommons désormais l'attente de la fin. La fin dans *How the Dead Live* est circonscrite dans cet intervalle de temps, l'attente. Dans ce texte, la fin a lieu ou est sur le point de se réaliser. Vivants ou morts, les êtres errent dans le vide de leur existence en attendant la fin. Tous vivent dans cet entre-deux temps, cet intervalle ou espace-temps non structuré dont parle Kermode. Précisément, le temps en crise est mis en forme dans le récit. Avant de savoir comment il est figuré dans le récit de Self, arrêtons-nous un instant sur la notion particulière du temps de la fin dans le récit d'une manière plus approfondie.

Rien n'est plus familier à Kermode que cette crise provoquée par le temps dans le récit. Kermode distingue deux temps dans la narration : le *chronos* et le *kairos*. Kermode commence par faire la revue documentaire de la double temporalité en révélant ce qu'il a appris d'autres sources pour l'expliquer. L'on apprend que dans la vision hébraïque du temps, il n'y aurait pas de mot pour décrire le *chronos*, qu'il n'y aurait pas de contraste du temps. Enfin, le temps serait une chose parmi d'autres d'après Kermode : "one damn thing after another" (47). Cependant, Kermode distingue bien les deux temps. Le *chronos* est le temps qui passe. Il est ce temps où l'on attend sans savoir ce que l'on attend. Il est non organisé malgré sa présence dans le temps. Le *Kairos*, quant à lui, est la saison (en grec). Il est le temps du récit:

> It is required to be a significant season, *kairos* poised between beginning and end. It has to be, on a scale much greater than that which concerns the psychologists, an instance of what they call "temporal integration"- our way of bundling together perception of the present, memory of the past, and expectation of the future, in a common organization. Within this organization that which was conceived of as simply successive becomes charged with past and future: what was *chronos* becomes *Kairos*. This is the time of the novelist (46).

Cet extrait démontre, d'une manière presque allusive, que le roman ne peut échapper au *kairos*. Cherchant à saisir son importance dans le récit, Gervais assimile le *kairos* au temps de la narration. En termes narratifs, le *kairos* est le temps de la diégèse ; le *chronos* le temps de l'ellipse, ce temps qui n'est pas mis en forme, mais qui demande à être évacué de l'esprit, pour permettre que soit rejoint le prochain temps organisé.

Dans *How the Dead Live*, il y a d'abord le temps de la structure narrative qui oscille entre une épitaphe écrite avant la mort, la période de l'agonie, l'entre deux mondes et enfin le temps de la ré-incarnation. Ce temps correspond sans doute au *Kairos*, le temps de la diésège ou encore le temps de la représentation du récit tel qu'il est présenté aux yeux du lecteur. Ce temps organisé est sans cesse menacé par le temps de l'esprit et de l'être à travers le personnage qui vient perturber le cours des choses. On le sait, le récit a fondamentalement besoin d'un déséquilibre. Or, ce déséquilibre n'est rien d'autre que la crise qui perturbe le déroulement du *kairos*. La crise est cet instant qui détache l'action de toute temporalité. Elle s'installe comme le symbole de l'imaginaire de la fin. L'expérience du temps soumis au désordre et qui menace de se désarticuler est le moteur premier de la fin dans la fiction. Mieux encore, la crise qui s'installe et perdure est cet instant précis dans lequel s'épanouissent les moments apocalyptiques, pour faire référence à Peter Dickenson :

> And yet it is precisely in between this lack of and resolution of crisis, that is, within the critical moment itself, that we find the possibilities and contingencies of situational change. For apocalyptic thinking can open up spaces for the enunciation or utterance of hitherto silenced and marginalized voices (Dickenson 1995, 230).

Dans *How the Dead Live*, ces voix marginalisées sont celles des morts et celles que représente le personnage principal, les femmes sexagénaires, dont l'emprunte a été effacée de l'image du siècle dernier : "we old women are easily erased from the picture of the last century" (*HDL*, 1). Hormis le collectif, la voix de Lily, à elle seule, fait vivre la crise dans le récit. Elle offre le rythme et la cadence du temps de la crise. Elle en perturbe le cours. Les périgrinations inlassables dans les confins de son imagination offrent au récit une nouvelle structure temporelle dans laquelle elles viennent se superposer. Ces instants ainsi multipliés

exacerbent les contradictions du récit et menacent d'exploser à tout moment. En effet, tel un magma en dessous du sol, ces instants sont en perpétuelle effervescence à l'instar du vocabulaire de la crise existentielle que traverse Lily, mêlant la crise identitaire et la solitude dans une même séquence temporelle : "I feel like"—"I can feel"—"it's like not be me"—"it's like to be me feeling not me" et " It's so lonely"—"I'm so fucking lonely"—"so much bloody loneliness"—"the solitude of death" (32)[194]. Ces instants de crise ne sont pas rares dans le récit. La crise abolit le temps du récit. Elle entend retenir l'attention du lecteur et perturber ainsi le fil conducteur garant de la continuité et de la compréhension du texte. *How the Dead Live* foisonne de ces instants venant de l'intérieur, dont les pensées qui, en se multipliant, deviennent des actes conjuguant le passé au présent. Passé, présent, futur, tout s'y mêle. Or, ce contexte de temps confondus est également au cœur de la problématique de l'apocalypse. Cette affirmation est corrorobée par la pensée de Teresa Heffernan à ce sujet :

> From the Last Judgement to the nuclear holocaust, the drama of the end has played itself out; emptied of meaning, the end of the world is now a spectacle in reruns. In this postapocalyptic period, the real has imploded and the subject has disappeared; history, culture, and truth are absorbed by the simulated image. In this "material paradise", this "timeless area", disconnected from but nostalgic for the past, we inhabit a future that has no future. We are beyond history and at the end of difference (Heffernan 1995, 171).

Cette citation nous amène à nous poser la question suivante. Quel est l'enjeu d'une narration portant sur le futur sans futur ou celle portant sur le passé sans passé ? Dès lors que l'on considère qu'il n'y a pas de différence, l'instant présent n'a pas de valeur réelle. Lily Bloom fait l'expérience de son effacement dans un présent hypothéqué. Il n'y a plus besoin d'enlever la poussière, trace du passé, l'inévitable adviendra quoi qu'il en soit : "no need to worry about taking the trash out, dusting, ironing, or cleaning the drapes. Let that dirt build up mightly and allow your living area to reflect your own inevitable dissolution" (*HDL,* 58). La réponse à la question est donc très simple. Les couches de poussière se superposent de la même manière que les événements s'accumulent

[194] Ce passage a déjà fait l'objet d'un commentaire dans le chapitre 8 portant sur la mort en d'autres termes et d'une manière plus unifiée. Le caractère désastreux de ce passage, de même que sa violence, nourrissent notre analyse d'une manière vraisemblablement insatiable.

au fil du temps. Le récit témoigne d'un temps chaotique. Donc l'enjeu est quasi inexistant. Comme le dit le narrateur, il ne sert à rien d'ajouter du gachis au gachis: "Pity Molly has to spoil the spoilage" (*HDL*, 58)[195]. Le narrateur exploite à profusion ces moments du récit où nous percevons le temps comme l'expression de sa propre dissolution. Le temps ne mène nulle part, aucune issue de sortie n'est possible. La rétrospective démultiplie le personnage comme des miroirs opposés d'une table de restaurant. Plus rien ne presse. Cela ne sert d'ailleurs plus à rien de se précipiter à la fin :

> Now, that's one thing you never do when you're dead. There's no rush when you're dead. You may have scrambled up the dark stairs to confront it, nose to the musty carpet, anticipating its horror for every one of those fifteen steps, expecting it every inch of the half-landing. But there's no rushing once you've seen him, her and it. No rushing once you're there. Only pottering around. Pottering around for eternity (*HDL*, 28).

Ce que le temps de la fin signale dans l'oeuvre est la nature temporaire de celle-ci. En effet, la fin est transitoire dans *How the Dead Live* et se répète à l'infini. Le récit commence par la fin. En d'autres mots, l'épilogue suspend le temps de la diégèse à un instant précis où Lily se prépare à rencontrer la 'Deathaucracy' devant décider de sa réincarnation. Du coup, la fin y est. Puis, cet épilogue se poursuit sur la fin sur le point de se réaliser avec l'annonce de la mort de Lily qui ne saurait tarder. Donc la fin est sur le point d'advenir. C'est à ce moment précis que les évenements se multiplient, se précipitent, s'emplifient et s'amenuisent au fur et à mesure que la fin approche :

> Eight o'clock, and outside small birds are going 'cheep'. I can hear cars grinding into motion and the relentless stutter of lorries on Kentish Town Road. Hard to believe, as I lie here listening to the *Today* programme, that six weeks ago I would've been leaving with them. The Italians call this kind of cancer 'the whirlwind', because it blows down on the person and winnows them right out, like a husk. It's blown away all my precious routines, my rounds of errands, my staggered sociability, my little trips - all gone. And with them the people (*HDL*, 76).

L'accent mis sur le jour au présent "today" signale l'imminence de l'action mais suggère dans le même temps que l'ordre est menacé. A l'instar de

[195] Molly est la femme chargée de l'entretien de l'appartement de Lily et de l'accompagner dans ses derniers jours.

cette citation, Lily Bloom est constamment écartelée entre le passé et l'avenir. Le premier symbolise l'ordre, sa vie avant le cancer et le second, lui, est le temps par la reconquête du souffle de la vie à travers la réincarnation. Entre ces deux temps se forme un tourbillon temporel où le passé et le présent sont confondus et resurgissent de cette expérience dépourvus de leur valeur temporelle. Or, l'un des traits saillants de cette situation de transition, de cette attente, est le temps en crise. Cette attente qui traverse les chapitres n'est pas une option, elle est l'expression construite d'une altération fondée sur aucune logique temporelle. En d'autres mots, l'enchaînement de la narration ne respecte plus aucun ordre temporel. Par conséquent, l'errance que nous évoquons dans nos développements sur l'espace trouve un écho particulièrement intéressant dans l'attente de la fin. En effet, grâce à cet espace de transition, les personnages errent dans le vide de leur passé, présent et avenir avec la même vacuité que lorsqu'ils déambulent dans les rues des quartiers de Londres comme Dulston. Ils sont condamnés à attendre leur fin à perpétuité.

La fin survit au récit car elle est constamment rejouée. Elle est polymorphe. Cette remarque nous autorise à revenir sur la citation ci-dessus pour considérer un instant le principe de destruction associé à l'apocalypse que le vent incarne dans ce passage. D'abord, il serait opportun de souligner que les phénomènes naturels destructeurs engagent avec le temps une évolution synchronique. Ce mouvement du temps satisfait sans doute une certaine vision de l'apocalypse selon laquelle la fin adviendra sous forme d'une catastrophe naturelle. Ensuite, il fait également songer à une autre interprétation que nous illustrons surtout chez Martin Amis, la capacité de destruction de l'homme à travers l'armement nucléaire. Et enfin, il abolit l'apocalypse prise dans le contexte mythique et religieux. Toutefois, dans *How the Dead Live*, une trajectoire régressive du temps s'engage dans le sens inverse. Dans cette citation, le cancer est le moteur qui donne de l'élan au mouvement en arrière. En conséquence, on pourrait aller plus loin et dire que ce mouvement rétrospectif qui entraîne des vies et des souvenirs sur son passage peut atteindre parfois les origines de l'essence humaine telles que, par exemple dans l'œuvre, les bébés fossiles. Le passé est alors plus qu'investi dans la problématique du temps en crise dans l'oeuvre, il est figuré. Dans ce sens, le roman de Self a quelque chose de

profondément ballardien. Dans *The Drowned World* de J. G. Ballard, une catastrophe naturelle fait fondre la glace polaire et provoque un phénomène de réchauffement climatique qui détruit la faune et la flore de la surface planétaire. Sur le plan individuel, cet événement est vécu sous la forme de psychose vécue comme une sorte d'éveil spontané et inconscient. Dans le roman, cette psychose se loge là où nous la jugerions la plus déplacée, l'utérus. Toute la rhétorique du passé est abondamment utilisée dans cette perspective, comme le montre cet extrait du roman :

> In response to the rises in temperature, humidity and radiation levels the flora and fauna of this planet are beginning to assume once again the forms they displayed the last time such conditions were present – roughly speaking the Triassic period. [...] Everywhere there's been the same avalanche backwards into the past. [...] Is it only the external landscape which is altering? How often, recently, most of us have had the feeling of déjà vu, of having seen all this before, in fact of remembering these swamps and lagoons all too well. [...] *These are the oldest memories on Earth, the time-codes carried in every chromosome and gene*. Every step we've taken in our evolution is a milestone inscribed with organic memories. [...] Just as psychoanalysis reconstructs the original traumatic situation in order to release the traumatic material, so we are now being plunged back into the archaeopsychic past [...]. As we move back through geophysical time so we re-enter the amniotic corridor and move back through spinal and archaeopsychic time, recollecting in our minds the landscapes of each epoch (Ballard 1962, 42-44).

Ainsi, l'ampleur des dégâts d'une apocalypse céleste se mesure à la fois à sa nature et à sa matière c'est-à-dire ici le fœtus dans le liquide amniotique. C'est ce que Ballard nomme à juste titre "passé archéopsychique"[196]. Bien que nous n'en finissions pas d'en explorer les méandres, ce passé archéopsychique est repris par Self dans *How the Dead Live* sous la forme des lithopédions avec une audace surprenante comme nous l'avons discuté dans la deuxième partie.

On reconnait alors l'emprunte ineffaçable que le passé de Lily a laissé sur sa mémoire. Elle engage le récit dans une trajectoire rétrospective en des lieux de l'imaginaire insoupçonnés. Toutefois, ce voyage rétrospectif nous permet de faire le lien avec l'une des conceptions du temps développées par Frank Kermode dans *The Sense of an Ending* : le temps est une expérience. Il n'y a pas de temps que nous soyons en mesure de définir, il n'y a que l'expérience du temps. Le temps

[196] Expression tirée de la citation précédente de Ballard.

est donc une expression désespérément singulière et profondément individuelle dans l'imaginaire de la fin. Pour étayer cette singularité, évoquons la barrière poreuse entre le présent et le passé dans le monde des morts dans *How the Dead Live*. Elle est si poreuse que la jonction des deux crée un effet anachronique confus et fait passer les êtres vivants pour des spectres du passé. Les vivants sont perçus comme des êtres faisant semblant de vivre au présent alors que leur esprit est rempli d'images mortes et de faux-semblants :

> Their minds are full of dead ideas, images and distorted facts. Their visual field is cluttered up with decaying buildings, rusting cars, potholed roads and an imperfectly realised sky, which darkens towards the horizon of history. They take in all ages in the one frame every time they snap the city with their Brownie brainboxes. Their very noses are clogged with dying hairs, moribund skin, stratified snot- they're smelling the past; and feeling it too- between their toes, their thighs, the pits of their arms: ssshk-shk! Peeling back the years. Whereas we, the dead, are the true inheritors of the Modern. The live lot assemble time into lazy decadences- ten-year periods of conspicious attitudinising, which are only ever grasped in nostalgic retrospect (*HDL*, 21).

En décrivant les vivants comme une classe révolue, le personnage-narrateur suggère en même temps la fin d'un monde. De son nouveau monde donc, Lily prend une distance qui lui permet de faire le portrait du monde des vivants auquel elle avait appartenu afin de le figer dans le temps. L'imaginaire de la fin se lit dans cette structure. Elle est à la frontière des deux mondes que le temps sépare, celui qui est délaissé, négligé et passé, le monde des vivants, et celui des morts qui s'impose au fur et à mesure que la narration progresse. Evidemment, dans ce dernier, le désordre temporel qui règne est excessif et sans conséquence. Le narrateur multiplie ainsi les allers-retours entre le séjour de Lily à Royal Ear Hospital, ses premières années de mariage avec M. Bloom, l'enfance de ses enfants, son agonie, sa propre mort, sa vie après la mort. Le temps est ainsi décroché de toute logique. Balloté entre la mémoire, la fin et l'après-fin, le temps est en perpétuelle crise.

Conclusion du chapitre 9

Comme nous venons de le souligner, l'expérience temporelle sur le thème de la fin ne saurait s'épuiser en un chapitre puisqu'elle en est le principe fondateur. Les différentes situations que nous avons énumérées tout au long de ce chapitre illustrent quelques-unes de ses formes de représentation mais suggèrent dans le même temps de continuer de puiser dans la matière qu'est le temps des sources d'énonciation. Toutefois, un autre mode de représentation de l'apocalypse s'ouvre à nos yeux d'une manière aussi pertinente que la problématique du temps. Il s'agit du langage.

Chapitre 10

« Manger le mot » et vider le mot de son contenu : pour une apocalypse langagière

L'abîme creusé dans *How the Dead Live* entre les deux mondes, celui des vivants d'une part, des morts d'autre part, trouve dans le langage le moyen de le franchir. La capacité du langage n'est pas épuisée dans le discours de la fin. Bien au contraire, le langage trouve dans la fin un sens, une saturation, une exacerbation et une violence étonnamment illustrées par les jeux de mots, allusions et autres types de descriptions. Les liens entre les mots sont rompus. Ceci ne veut pas dire pour autant qu'il n'y a plus de sens. Au contraire, la logique se trouve dans ce manque de sens. L'apocalypse est ce langage qui se délite et qui renait de ses cendres. Elle offre, dans sa fulgurante renaissance, des dynamiques fertiles et inattendues. Elle mêle l'impossible au possible et l'horreur au risible. De même, aussi bien par ses écarts que ses impertinences, que nous nommons parfois la violence, le langage apocalyptique annonce une littérature nouvelle. Toutefois, en même temps qu'il la menace il l'enrichit en affaiblissant ses régimes référentiels pour les élargir mais surtout pour renvoyer le langage en lui-même. Dans cette perspective, une littérature nouvelle se révèle, se dévoile. C'est l'apocalypse. Dans ce chapitre, nous traiterons la question de la fin dans le langage par une lecture en trois étapes : 1. La mort du signe ; 2. L'aller-retour entre la désémiotisation et l'intensité sémiotique et 3. Le reste dans le langage de la fin.

1. La mort du signe

Paul Auster dit du langage qu'il est notre manière d'exister dans le monde. Il est notre interface, le moyen par lequel nous connaissons ce monde et en interprétons les événements[197]. Imaginer la fin, c'est donc penser la fin du

[197] Paul Auster, *L'invention de la solitude*, Arles : Actes Sud, 1992 (pages 199-200).

langage. L'apocalypse remet en cause le rapport du langage avec la fiction. C'est également à travers le langage que le message apocalyptique est voilé puis dévoilé et que son imaginaire se déploie sur toute la surface narrative. Le langage, dans la fiction dite apocalyptique, est un événement au même titre que l'apocalypse, il se réalise, s'étend et se disloque. Dans *How the Dead Live*, le langage s'effrite, se défait et renait de ses cendres. Il est le lien inextricable entre le corps et le sujet dans l'œuvre. Dans *London Fields*, il s'emballe, explose et est particulièrement violent. Mais, au-delà des mots il y a le signe ou la perte du signe. Du latin *signum,* le signe fait aussi penser aux signes du Zodiaque encore appelés : les constellations. La mort des signes (célestes) équivaut donc à deux types de mort : celle des signes du Zodiaque donc, les constellations, et par prolongement, la mort du cosmos et en même temps, elle équivaut, nous dit Philippe Walter, « à la mort des signes et du sens » (Walter 2002, 131)[198]. Elle correspond également à la désémiotisation qu'évoque Bertrand Gervais[199]. En d'autres termes, les contenants, les mots, sont ainsi vidés de leur contenu, de leur sens.

Nous proposons donc d'illustrer les différentes perspectives dans lesquelles le signe s'épuise dans la fiction. Une première difficulté s'ouvre à nous. Comment aborder la fin du signe sans être obligé d'aborder la sémiotique qui est un vaste domaine de recherche commun aux sciences humaines telles que la philosophie, la sociologie en passant par l'anthropologie et l'histoire ? Par conséquent, une restriction s'impose. Nous nous intéressons ici au signe dans son attachement au discours littéraire avant de l'évoquer dans la fin. Tout d'abord, il est nécessaire de donner les définitions distinctes du signe afin de comprendre comment ce dernier agit dans le langage au-delà d'une simple inscription dans une discipline qu'est la sémiologie.

Ferdinand De Saussure considère la sémiologie comme la « science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » (De Saussure 1972, 33). Cette définition contextualise le signe si bien qu'on ne le conçoit qu'au-delà de la langue. Le signe, pour Saussure par exemple, est associé à la « vie ». Nous joignons à la définition de Saussure celle de Jean Claude Coquet pour qui « l'objet

[198] Voir l'article de Philippe Walter « Saint Jean, les signes et le Verbe », *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal : Liber, 2002, pp 129-144 (page 131).
[199] Bertrand Gervais, « Manger le livre. Désémiotisation et imaginaire de la fin », *Protée*, vol 27, n°3, 1999-2000, pp 7-17.

de la sémiotique [...] est d'expliciter les structures signifiantes qui modèlent le discours social et le discours individuel » (Coquet 1997, 147). Dans cette acception de la sémiotique, le signe disparait au profit de la signification. En d'autres mots, le signe se retrouve dans le vaste ensemble qu'est le sens. Il en est sa partie visible. Dans *Sémantique Structurale*, Algirdas Julien Greimas renchérit ces propos : « La langue n'est pas un système de signes, mais un assemblage [...] de structures de signification » (Greimas 1967, 20).

Une deuxième définition, fournie pas Greimas et plus technique, permet néanmoins de saisir la sémiotique dans sa prise en charge à la fois du sens et du signe : « La théorie sémiotique doit se présenter, d'abord, pour ce qu'elle est, c'est-à-dire pour une théorie de la signification. Son souci premier sera donc d'expliciter, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens » (*Ibid*, 345). Il faut comprendre à travers cette définition la saisie des différences entre les mots et leur production du sens aussi bien sur le fond que sur la forme.

Enfin, une troisième et dernière définition du même auteur fait particulièrement écho à l'une de nos préoccupations dans ce chapitre : « le linguiste, [...] même s'il est curieux de savoir comment se constituent les signes, n'en retient que le moment de leur dissolution, qui lui ouvre la possibilité de l'analyse des formes linguistiques situées (en deçà et) au-delà du signe » (40). Cette série de définitions se justifie entièrement car elles vont heuristiquement orienter notre analyse. Toutefois, nous retiendrons quelque chose en particulier de ces lectures sur le signe. La sémiologie invite à ne retenir que le moment de la dissolution du signe pour en ouvrir les possibilités.

Dans les textes qui retiennent notre attention, le signe est en péril, il est en crise ; il est dissout. Avant de donner un sens concret à la dissolution du signe, arrêtons-nous brièvement sur la notion de texte dont dépend le signe dans la littérature. Une telle halte ne saurait ignorer ce que dit Roland Barthes du texte. Dans *Théorie du Texte*[200], Barthes évoque la forme et le rôle du texte dans l'œuvre littéraire. « Le texte est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon

[200] Roland Barthes, « Texte (théorie du) » (1974), l'*Encyclopédie Universalis*, Encyclopaedia Universalis (en ligne), consulté le 8 mars 2013 (texte édité lorsque que Roland Barthes était Directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études).

à imposer un sens stable et autant que possible unique. […] Le texte est une arme contre le temps, l'oubli et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie » (Barthes, 1974). L'on nous parle déjà d'altération et de reniement que l'on pourrait aisément confondre avec l'idée d'une remise en cause du texte par la parole. Dans ce cas, le texte est un objet d'altération. Nous gardons cette idée que le texte est objet d'altération comme une première hypothèse pour ce qui suit. Deuxièmement, puisque le texte est un tissu ou un ensemble conceptuel, le signe en est son centre. Barthes affine sa définition du signe, d'abord en le mettant en rapport avec le texte, puis en le dédoublant en deux éléments, le signifiant et le signifié. Dans son rapport avec le texte, le signe est l'articulation du message contenu dans le texte.

Cela nous amène à la deuxième partie de la définition, le dédoublement du signe. D'un côté, il y a le signifiant et de l'autre, le signifié. Le signifiant, nous dit Barthes, est la matérialité des lettres et de leur enchaînement en mots, phrases, paragraphes et chapitres (*Ibid*). Le signifié est le sens à la fois originel, univoque, définitif et déterminé par la correction des signes qui le véhiculent. Dans sa version classique, constate Barthes, le signe est une unité close qui arrête le sens et l'empêche de divaguer ou de trembler. Le même effet se produit dans un texte classique. Le signe classique « ferme l'œuvre, l'enchaine à sa lettre, la rive à son signifié » (*Ibid*). On pourrait avancer que le sens strict du signe dans sa version classique est une stagnation presque totalitaire du langage. Il en réduit les possibilités voire les annihile. Un passage véritablement illustratif de *Through the Looking Glass* de Lewis Carroll semble correspondre à cela :

> 'When I use a word,' Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, it means just what I choose it to mean- neither more nor less
> 'The question is,' said Alice, 'whether you can make words mean different things'
> 'The question is,' said Humpty Dumpty, 'which is to be master'- that's all.' (Carroll 1872, 57)

L'argument défendu ici par Humpty Dumpty est que les mots ne sont pas immuables mais doivent résister au contrôle soumis par leur définition. En soumettant le langage au contrôle de leur sens, peut-on, dans la même lancée, contrôler la pensée qui le véhicule ? Durant ses voyages au pays des merveilles,

Alice n'a eu de cesse de débattre avec tous ceux qu'elle rencontra sur son chemin et qui sont obnubilés par les mots et leur signification. Dans un article très discuté, Leah Hadomi et Robert Elbaz définissent la nature de la relation entre Alice et les mots dans la fiction de Lewis Caroll comme un élément structurant qui aide à comprendre le texte dans sa saisie globale :

> Much like the development in the utopian genre as a whole, the developmental [...] totalitarian, which the hero (and the reader) experiences like a nightmare. Alice too goes from wonder to quiet disbelief and from there to outright rebellion until the end when she leaves wonderland behind (Hadomi, Elbaz 1990, 139).

Quoique complexe et pouvant faire l'objet d'autres développements, le thème de l'utopie du langage n'est pas étranger à celui de la fin dans la fiction. Car l'utopie est le prototype d'un modèle de société dans lequel le changement de comportement suggère sa transformation pour une meilleure stabilité. A ce propos, David Sisk nous fournit un commentaire très éclairant : "Utopia is the prototype of a model society in which people have changed their behavior, or have had change imposed upon them, to achieve stability" (Sisk 1997, 3). Or l'apocalypse, dans un sens, est une vision du futur ou d'un monde à venir, qu'il soit édénique ou démoniaque. L'utopie et l'apocalypse sont deux mots qui s'enjoignent dans ce schéma : une rupture avec le passé et la révélation d'un nouvel ordre social. Dans ce sens, l'imagerie apocalyptique est utopique. Le détour par Alice de Lewis Caroll a toute sa place dans notre thèse car il nous permet de réfléchir sur le sens des mots dans le langage de la fin comme des structures à abolir ou à affaiblir en vue de récréer des horizons nouveaux. Ceux-là seront de nouveau soumis à des changements incessants dans un temps à venir. Donc, sortir le signe de son unité fixe ouvre des possibilités interprétatives certaines et le langage de la fin ne saurait s'éloigner de ce principe.

Ainsi, pour sortir le signe ou son texte de cette fixité, nous aurons recours à Roland Barthes. D'après ce dernier, deux moyens sont possibles : la restitution et l'interprétation. La restitution suggère la perte d'un objet qu'il convient de retrouver et l'interprétation permet de poser la fin comme une hypothèse. Dans les deux cas, nous donnons au signe un sens qu'il convient de comprendre et de discuter en rapport avec la fin. Ainsi donc, la perte du sens associée au langage est l'élément par lequel nous pourrions aborder la question

du langage de la fin dans ce chapitre. Nous constatons donc que le texte, le langage et le sens sont intrinsèquement liés. Ces trois éléments engagent avec la fin le même dialogue. Le texte, en tant qu'objet d'analyse, est étudié d'une façon immédiate. Le langage dont on se sert pour articuler le texte n'est pas indifférent à cela. Comme évoqué plus haut, le signe est l'élément qui matérialise le texte à travers les mots, phrases, paragraphes et chapitres. Lorsqu'il s'altère, le langage est affaibli. Parallèlement, vient se superposer au signe une autre dynamique, la fin, en ce sens qu'elle est une pensée. Or, comme nous le disions plus haut, le mot est véhiculé par la pensée et le signe est ce qui caractérise le mot. Par conséquent, penser la fin est penser le mot tout court. A leur tour, le mot et sa valeur sont affaiblis. La fin est propre au langage dès lors qu'elle est un acte de langage. Elle est toujours celle d'un ordre préexistant dont la durée est constamment discutée ou remise en cause. Bertrand Gervais situe la fin en amont de la représentation d'un ordre préexistant. D'après ce dernier donc, la logique est simple : il faut poser la fin pour en reconnaître les signes. Il faut faire l'hypothèse qu'elle est sur le point d'advenir pour en rechercher les indices (Gervais 2004, 17) [201].

[201] Pour expliquer comment cette logique consistant à poser la fin avant d'en chercher les signes fonctionne, nous citons le passage complet de l'article de Bertrand Gervais d'où est tirée l'idée : « En quête de signes : de l'imaginaire à la fin de la culture apocalyptique », *Sociétés*, 2004/2, n°84, pp 13-26 : « La logique est simple. Il faut poser la fin pour en reconnaître les signes. Il faut faire l'hypothèse qu'elle est sur le point d'advenir pour en rechercher les indices. Comment comprendre ce que nous avons sous les yeux et qui apparaît initialement insaisissable, inaccessible, voire illisible sinon en faisant des inférences, en établissant des mécanismes d'anticipation, des scénarios qui viendront donner une certaine cohérence aux événements interprétés ? C'est que la fin pour devenir un principe de lisibilité, ne doit pas être un concept vague, une idée générale mais se déployer en une structure stable et aisée à manipuler. A ce titre, les textes de la *Bible*, ceux des prophètes de l'ancien testament, celui essentiel de l'apocalypse de Jean jouent le rôle de pierre de Rosette dans ces entreprises de déchiffrement d'un monde opaque comme des hiéroglyphes. Devenus fondement d'une hypothèse interprétative, ces écrits ne sont plus perçus comme des allégories, leur portée ne se limite pas à leur contexte initial d'écriture et de lecture, ils apparaissent au contraire comme des systèmes explicatifs, une façon de comprendre le monde, de l'interpréter et de lui donner un sens. Ils sont pris au premier degré comme des lois qui s'appliquent à notre monde, directement. […] Ces textes agissent comme savoirs dûment constitués, comme opérateurs d'interprétation et, par la suite, de lisibilité » (Gervais 2004, 17-8). D'ailleurs, le livre de Hal Lindsey *The Late Great Planet Earth* (1970) repose sur cette question de lisibilité et de la recherche de signes de la fin.

2. Le signe entre intensité et désémiotisation

London Fields de Martin Amis obéit également à ce principe de lisibilité à plusieurs égards. La recherche des signes de la fin trouve dans le langage les outils nécessaires. Concrètement, l'annonce de la fin à travers un destin individuel, l'annonce de la mort de Nicola Six dès l'incipit et à travers des signes précurseurs d'une catastrophe naturelle, permet de donner un sens à la fin qui adviendra dans un futur proche. On engage avec ce texte une lecture qui invite à reconnaître les signes de la fin dans le langage et l'expérience vécue. Dans *London Fields*, les mots sont le moyen de locomotion d'un long voyage vers un précipice que l'on ne cesse de nous annoncer de plusieurs manières. Par exemple, pour rendre compte des effets de la complexité de la menace nucléaire, le champ sémantique du ciel menaçant est visité. Dans ce cadre, le nuage est littérarisé et devient un signe prophétique de la fin :

> Shaped like a topheavy and a lopsided stingray, elderly, oil-streaked, semi-transparent, and trailing its coil of feathery brown vapour, a dead cloud dropped out of the haze and made its way, with every appareance of effort, into the dark stadium of the west. Guy Clinch had looked up. Now he looked down. To him, clouds had always been the summury of everything that could reasonably be hoped from the planet; they moved him more than paintings; more than exiting seas. So dead clouds, when he saw them, brought a strong response also (it was much worse since fatherhood). Dead clouds made you hate your father. Dead cloulds made love hard. They made you want and need it, tough: love. They made you have to have it (*LF*, 242).

Au-delà de la déconstruction patriarcale, socle d'un mythe traditionnel de la famille, nous percevons à quel point le nuage est une source significative de l'imaginaire de la fin. Le langage s'intensifie de plusieurs manières. D'abord, par la multiplication des métaphores sur le lexique mortifère, on peut se rendre compte de sa forme. Le nuage est un poisson bancal à grosse tête. Il est également âgé et maculé de vapeur noire issue de la pollution de la ville. Ensuite, il est, d'après la citation, l'allégorie de la mort lorsqu'il prend sa place pour tuer l'amour que le ciel inspire dans une sorte d'imaginaire. Enfin, dans une forme figurative plus intrusive et intime, le nuage agit sur les affections et tue la figure du père à

la fois chez le fils et chez le père lui-même. Sans en expliquer le mécanisme, le narrateur suggère que la vue d'un nuage mort tue dans l'œuf l'espoir placé en l'amour. Le nuage correspond également au moment où la rupture est sur le point d'avoir lieu. Enfin, le sens du mot nuage est lié à la polarité. Si Guy Clinch regardait vers le ciel, il baisse désormais les yeux, son cadre de vie devenant suffoquant à cause de nuages morts. C'est la transmutation du nuage en une vision qui s'accomplit en fin de citation. Cette vision n'est rien d'autre que celle de la fin et le mot pour le dire, *cloud*, dans une sorte d'anaphore, convertit l'image de l'apocalypse en un mot. L'extrême expérience de la mort trouve son équivalent dans le mot nuage. L'anaphore "dead cloud" comprise dans la citation semble donc suggérer ce déplacement de sens. Quel que soit le nouveau sens, les mots tendent à donner un contenu à la fin.

D'un chapitre à un autre, en fonction des situations et de l'action, les déplacements de sens de la fin se multiplient, intensifiant ainsi le langage. Comme nous venons de le voir avec le nuage, la confusion ne se limite plus à ce transfert de sens mais s'étend à des éléments plus affectifs, comme pour jeter le trouble dans la langue[202]. Ou d'une manière plus intrusive, le désordre extérieur que la crise généralisée ou la menace nucléaire incarnent dans *London Fields* a sa contrepartie intérieure. C'est ce que nous venons également de voir grâce à la figure du père associée, exprimant un conflit interne au nuage pollué qui représente la menace nucléaire. Cette confusion dans le langage consiste à agir directement sur celui-ci et sur la manière de penser des personnages comme le fait le narrateur de *London Fields*. En jetant le trouble dans les interprétants, c'est-à-dire en créant, nous précise Gervais, « le désordre dans cette fonction essentielle du signe qui permet l'attribution d'un objet de pensée à un signe donné » (Gervais 2004, 23), une désémiotisation s'opère. On peut trouver là, au regard de la discussion au début de ce chapitre sur la sémiotique, une nouvelle manière d'associer étroitement le signe et la fin. La désémiotisation peut éclairer, d'une part, la manière dont le signe est altéré et d'autre part son rapport avec la fin en tant que processus. D'un point de vue théorique et méthodologique, Gervais nous explique comment la désémiotisation fonctionne dans le texte :

[202] Selon une expression que nous empruntons à Bertrand Gervais. (*op.cit* 2004, 23).

> Marquer à même le langage le désordre de la fin revient, en termes sémiotiques, à neutraliser les interprétants requis par toute sémiose. Leur élimination provoque une suppression des attributs et, par suite, un effacement des objets de pensée, de sorte qu'il ne reste plus que des vestiges de mots, des signes coupés des renvois qui les constituent véritablement comme signes. La désémiotisation les transforme en débris inutiles. Résidus de mots qui disent à la fois ce qui manque et ce qui reste malgré tout inaltérable. Nous restons dans de la sémiotique, même s'il a été désémiotisé. Les mots ne sont plus des signes, parce qu'ils n'ont plus ni objet ni interprétant, mais ils restent malgré tout ; virtuellement, des signes, le fondement nécessaire de toute sémiose (*Ibid*, 23).

C'est ce qu'illustre mieux que tout autre texte cet extrait de *In The Country of Last Things* (1989) de Paul Auster :

> How can you talk to someone about airplanes, for example, if that person doesn't know what an airplane is? It is a slow but ineluctable process of erasure. Words tend to last a bit longer than things, but eventually they fade too, along with the pictures they once evoked. Entire categories of objects disappear-flowerpots, for example, or cigarette filters, or rubber bands- and for a time you will be able to recognize those words, even if you cannot recall what they mean. But then, little by little, the words become only sounds, a random collection of glottals and fricatives, a storm of whirling phonemes and finally the whole thing collapses into gibberish (Auster 1989, 99-100).

Il semblerait que dans *London Fields* cette tempête de phonèmes se transforme selon les mots du narrateur, en tempête de merde : "This is a shitstorm. He'd had no idea. Nobody had any idea. It seemed that there was no idea" (*LF,* 141). Nous sommes face à une situation où les mots deviennent incompréhensibles et où comprendre n'est plus vraiment important. A tel point que les mots s'accumulent comme des excréments qui cherchent à sortir de la bouche pour s'écraser dans l'oreille :

> Of course, you said the word Indochina and at once you caught the sound of breath escaping through telephone teeth-right through the receiver's helix and into your own inner ear. 'Forget about everywhere else' said his contact at Index, with a brio to which Guy was not attuned. 'Forget about West Africa and Turkmenistan. This is shitstorm' (*LF*, 141).

Il est fort probable que le mot Indochine ne soit pas la cible du déplacement de sens qui s'y produit. Il n'est qu'un échantillon du magma qui bouillonne à l'intérieur du vocable des personnages. Dans la microséquence du

roman d'où sont extraites les deux citations, Guy Clinch, l'un des protagonistes, ne faisait que téléphoner de son lieu de travail et donc reproduire un acte routinier et anodin. Sauf que l'expérience de la conversation est très mal vécue par les personnages. Les mots se vident de leur sens au fur et à mesure que la conversation avance. L'analogie à la défécation décrit l'alchimie finale du mot. Ceci permet de ré-étayer ce qui nous disions tantôt ; la confusion généralisée dans *London Fields* ne se limite pas uniquement aux dérèglements sociaux ou à la menace de l'holocauste nucléaire que les nuages annoncent, elle affecte également la pensée et s'étend au langage. En brouillant les pistes de la compréhension en général comme le fait souvent le narrateur, les mécanismes de signification et de désignation des mots sont remis en cause. Donc, le narrateur désémiotise le langage et efface les mots qui ne sont plus que l'ombre de leur signe. Par conséquent, il ne reste plus que les vestiges du mot, ses restes. A l'instar de la précédente citation, le mot est littéralement transformé en excrément. Dans *London Fields*, les mots servent à annoncer la fin et connaissent également leur propre fin. Le chaos ne se réduit pas aux guerres et à la menace de l'holocauste nucléaire mais il étend son impact aux mots qui tendent à rendre compte de cette violence. Les mots pour dire cette violence en sont la contrepartie :

> What came out came out slowly or wrongly or weakly, like tired light. On the one hand the monosyllabic affirmatives or distracted giggling of survivors thrown clear by the crash or the blast; on the other, the unsleeping testimony of the sattelites, triumphantly affectless, seeming to exclude everything human from their diagrams of the dead- corpse fields, skull honeycombs. This was a new kind of conflict; *spasm war* and *unfettered war* and, unavoidably, *superwar* were among the buzzwords; *proxy war* because the world powers seeded it and tested weapons systems in it and kept each other busy with it (*LF*, 142).

Dans le vortex de la guerre, les mots tournent, sont expérimentés, se vident et se chargent de sens. Ils s'adaptent aux contraintes sémiotiques qui leur sont imposées. Ainsi, de nouvelles formes de conflits émergent : *superwar*, *proxy war*, *unfettered war* ou encore *spasm war*. Les assertions monosyllabiques dont on nous parle ainsi que les fous rires sont les vestiges d'une langue qui s'est peu à peu désagrégée et réduite. Le scénario apocalyptique décrit dans ce passage montre que le langage est le dernier trait de l'humanité et que lui-même ne tardera pas à disparaître, au même titre que les hommes, dans un amas de ruines.

Les mots peuvent également être expulsés et marginalisés comme des excréments sur la place publique. Dans sa nouvelle « Le dernier mot » tirée d'*Après coup* (1983), Maurice Blanchot interroge le mot d'une manière similaire à ce que nous venons d'indiquer.

> A certains carrefours la terre tremblait et il semblait que la populace marchât sur le vide, qu'elle franchissait sur une passerelle de vociférations. La grande consécration du *jusqu'à ce que* eut lieu vers midi. Avec des débris de paroles, comme si du langage n'eussent subsisté que des formes d'une longue phrase écrasée par le piétinement de la foule, on modula le chant d'un mot qui transparaissait à travers n'importe quel hurlement (Blanchot 1983, 63).

Blanchot cherche à illustrer dans ce passage ce qu'il pense du dernier mot. Le dernier mot est ce mot qui dit ce qui reste après que tout disparaît. Les mots ne sont plus que des contenants vidés de leur contenu[203]. Dans « Le dernier mot » de Blanchot, les piétons déambulent dans la ville en écrasant les mots et quand les enfants ouvrent la bouche ce n'est pas pour parler mais pour laisser couler de la bave. Dans *London Fields*, les mots sont expulsés et écrasés comme une matière fécale à l'instar de l'image de la tempête de merde 'shitstorm'. Les enfants eux ne disent qu'un mot à la fois lorsqu'ils s'expriment et ce, pour énoncer des prédictions apocalyptiques :

> The baby, who was neither tired nor wet nor hungry, established a position on her mother's lap, demurely:
> Kate gave a quick nod and said, I'm very worried, Keith.' Keith drank tea with a mouthwash action. 'Yeah' he said.
> 'War', said the baby.
> Kath said, 'It's the news.'
> 'Oh that,' he said with relief
> 'The verification,' said Kath.
> 'Lie' said the baby.
> Keith said, 'Nothing in it. What *reason*'
> I don't know. You look at the…'
> 'Oil' said the baby.
> Kath said, 'A flare-up. A flashpoint somewhere.'
> 'Eh?'
> 'Wall,' said the baby.
> Keith said, 'Jesus, It'll blow over, okay?'
> 'Or', said the baby (*LF*, 105).

[203] Ce qui fait écho à Gervais (*op.cit* 2009, 54).

On peut littéralement affirmer que la famille Talent vit au pays des derniers mots. Cette conversation entre la mère, le père et la fille qui a lieu vraisemblablement dans la cuisine présente tous les symptômes d'un langage réduit à l'état de ruines et de débris. Sans vouloir prendre au pied de la lettre ce qui dit Blanchot du dernier mot, force est de constater qu'ici, tout concourt à la perte graduelle des mots et, au-delà, à la faculté à parler. Ce qui est mis en scène ici est la désémiotisation. Puisqu'ils ne renvoient plus à aucune logique, les mots ne conservent que leur sonorité.

La citation ci-dessus de *London Fields* est pertinente à plus d'un titre. Autant la confusion chez l'adulte dans le roman est importante car le choix des mots semble être aléatoire et superficiel, autant la pensée chez l'enfant est imprégnée de la fin. Comme l'illustre bien la citation, quand ce dernier s'exprime, il lâche un mot qui correspond à des formes de désordres sociaux, politiques ou à la catastrophe. Quoique révélatrice, la pensée chez le jeune enfant est décodée et non explicite. Le langage est herméneutique. Les limites du langage sont explorées jusqu'à la dernière syllabe. Les mots monosyllabiques, la base de la construction sémantique que l'enfant prononce sont la dernière étape avant la fin. Ces mots sont, d'une part, les signes génériques d'une réduction jusqu'à la partie irréductible du mot, d'autre part, les prémisses du silence de la fin. Dans un chapitre ultérieur, le même enfant est décrit en train de hurler. Les hurlements remplacent les monosyllabes et durent autant que dure une journée. Ils sont l'équivalent de souffrances obscures, nous dit le narrateur, que vit l'enfant et que seul le silence pourrait apaiser, ou presque :

> Now, against the background of the child's obscure agonies, a tremendously long silence gathered. The silence was shaped like a tunnel. It seemed to Guy that there was no way out if it, none at all- except full confession. Or this: 'We could have another child', he said, staring seriously at his wife. '…Are you out of your mind?' (*LF*, 213).

La confession d'une infidélité ou encore le désir d'enfant rythment le passage d'un hurlement au silence et vice-versa. Les hurlements sont un acte de langage qui voile et dévoile en alternance de vérité et de fantasme. La vérité correspond à l'infidélité non avouée du conjoint et le fantasme est le désir

d'enfant. Ils reflètent également une carence langagière qui règne dans le couple. Ne sachant plus comment parler ou se dire la vérité, Hope et Guy Clinch préfèrent implicitement laisser crier leur enfant à longueur de journée car la parole est davantage pesante. Il y a, dans cette séquence, un jeu de langage remarquable et le même raisonnement vaut pour le narrateur.

Le jeu de langage du narrateur est la clé de voûte du langage voilé. Il est, tout simplement, une forme d'esthétique apocalyptique à laquelle nous aspirons dans cette thèse. Les mots ne veulent pas toujours dire ce qu'ils suggèrent par leur sens. Tout commence par la fausse légitimité que le narrateur s'octroie dès le début du roman. Son récit n'est que la version imitative d'une première histoire écrite par un autre narrateur que l'on nous révèle plus tard sous le pseudonyme M.A (Mark Asprey). De plus, la confusion générale qui règne dans l'œuvre, car l'on ne cesse de nous annoncer que la fin ne saurait tarder, ne fait pas qu'atteindre les personnages et leur pensée comme nous l'avons précédemment vu avec les exemples de mots expulsés comme des excréments, des monosyllabes ou des hurlements. Elle se répand aussi dans l'architecture sémantique générale du texte. Or, l'apocalypse donne à lire l'avenir dans le présent. Elle interroge ce qui reste après la déliquescence du sens et de la structure traditionnellement attribués aux formes littéraires. Elle autorise l'immixtion du vrai dans un faux fictionnel. C'est ce que le narrateur s'autorise. Il n'a pas réussi, du début à la fin, à faire une démarcation nette de la fiction et de la non-fiction. Il est d'une inconsistance remarquable. La confiance en la figure du narrateur est totalement remise en cause. C'est ce que nous révèle la note qui précède le début du roman signée M.A :

> But as you see I kept ironic faith with my narrator, who would have be pleased, no doubt, to remind me that there are two kinds of title- two grades, two orders. The first kind of title decides on a name for something that is already there. The second kind of title is present all along: it lives and breathes, or it tries, on every page. My suggestions (and they cost me sleep) are all the first kind of title. *London Fields* is the second kind of title. So let's call it *London Fields*. The book is called *London Fields*. *London Fields*… (*LF*, xiv)

Évidemment, la première remarque que l'on peut faire est que l'acronyme M.A renvoie sans doute à l'auteur Martin Amis[204]. Mais, comme nous le disions plus haut, il y a un autre M.A, le dramaturge. Donc, on peut théoriquement déduire, comme nous le suggère d'ailleurs la répétition du titre *London Fields*, qu'il y a deux romans dans une seule œuvre, un double langage qu'il convient de démêler, décortiquer ou dévoiler selon la lecture que l'on en fait. C'est ce que semble dire ce passage. Young, le narrateur explicite, déclare avec assurance dans les premières pages qu'il était le gagnant dans l'affaire comme l'indique ce court extrait : "I've certainely gotten the better of the deal. Yes, I have well and truly stiffed Mark Asprey" (*LF*, 2). Sauf que cet ascendant que Young pense avoir sur Asprey est remis en cause dès lors qu'il découvre qu'Asprey fut l'ancien amant de Nicola Six et qu'il serait l'auteur de la conspiration à l'origine du roman. Dans la note suicidaire que Young adresse à Asprey, son doute s'énonce clairement en ces termes : "PPS : You didn't set me up. Did you" (468). Le langage, dans ce jeu narratif, fonctionne de la même manière qu'une métafiction ; il ne cherche plus à refléter la réalité ni à dire la vérité mais simplement à effectuer une introspection[205]. Le langage n'est pas clair mais cela est sans importance. Il ne s'agit plus de trouver un sens mais plusieurs sens. L'œuvre d'Amis regorge de multiplicités de sens pour une situation donnée : "meaning is replaced by 'meanings'" pour citer John Dern (Dern 2000, 47). Comme pour le roman détective, précise Helène Machinal, « c'est au lecteur de retrouver les maillons de la chaîne de raisonnement capable de réintroduire une dynamique de dévoilement qui rétablirait du sens » (Machinal 2011, 473). Jusqu'à la fin de l'œuvre, cette multiplicité de sens est perceptible. En guise d'exemple, dans l'épilogue de la fin, le narrateur Samson Young écrit une lettre de suicide qu'il adresse au dramaturge Mark Asprey (Acronyme A.M). L'élément intéressant qu'il convient de restituer ici est le passage où il avoue clairement la

[204] M.A pour dire Mark Asprey. Le nom 'Asprey' est aussi un calambour. "A spray" désignant un vaporisateur fait songer à l'idée d'un auteur dont la présence est diffuse dans le texte. A l'inverse, " As prey", une proie ou une victime, renforce l'idée de l'absence de l'auteur, pris au piège dans son propre jeu. Cela reflète bien la dimension postmoderniste du roman.

[205] Le critique John Dern évoque cette confusion métafictionnelle chez Amis d'une manière très convaincante : "Is Asprey simply the literary executor of the work of the author-within-the text? If Young is Asprey's metafictional creation, then Asprey is Amis' metafictonal creation, allowing for at least two levels of fiction" (Dern 2000, 45).

confusion dans laquelle il a mené les personnages et le lecteur tout au long du récit. Il suggère à Mark Asprey d'être son exécuteur littéraire et de détruire toute l'œuvre. La langue qui a servi à écrire le roman est une masse lourde et encombrante dont il faut se débarrasser :

> *Letter to Mark Asprey*
>
> Your return, I fear, to a scene of some confusion. {…} On your desk in the study you will find a full confession. {…} I die intestate, and without close family. Be my literary executor: throw everything out. Even the dream tenant should always sign off by apologizing for the mess- the confusions, the violations, the unwanted fingerprints. This I do. You will encounter the usual pitiful vestiges of an existence. The usual mess. I'm sorry I'm not around to help you put everything into shape (*LF*, 468).

Mais comme nous le soutenions plus haut, cette confusion dans le langage est essentielle. Le cadre contextuel permet de comprendre comment elle fonctionne. Les mots sont chargés et plein de sens. Or, si la désémiotisation de la langue est un trait de la fin, son contrepoint, l'intensité de l'activité sémiotique, l'est également. C'est ce que tente de prouver Bertrand Gervais lorsqu'il affirme que cette intensification prend la forme dans l'apocalypse

> d'une pléthore de situations de communication et d'une surabondance de signes d'autant plus attirants qu'ils demeurent mystérieux. Le texte est fait de perceptions à comprendre, de paroles à interpréter, d'énigmes à résoudre, d'écrits à lire et à digérer, d'une parole prophétique à transmettre (Gervais 2009, 64).

Les versions de l'apocalypse et les paroles prophétiques se multiplient et se superposent les unes aux autres. Par exemple, dans *London Fields*, on pourrait aisément rapprocher la citation sur les nuages morts, au début du chapitre, à celle qui suit, car elles se complètent. Les mots sont choisis pour installer une scène apocalyptique :

> We have all known days of sun and storm that make us feel what it is to live on a planet. But the recent convulsions have taken this further. They make us feel what it is to live in a solar system, a galaxy. They make us feel- and I'm on the edge of nausea as I write these words- what it is to live in a universe. Particularly the winds. They tear through the city, they tear through the island, as if softening it up for an exponentially greater violence. In the last week the winds have killed nineteen people, and thirty-three million trees (*LF*, 43).

Le caractère insupportable de la situation de crise que vit la planète dans *London Fields* est incontestable au regard du choix du vocabulaire mais les mots ne suffisent plus aux yeux du narrateur. Aussi, multiplie-t-il les signes jusqu'à leur saturation qui donne la nausée. Les chiffres complètent cette saturation dont la portée est d'autant plus significative qu'ils sont faux : " 'All these wrong numbers' said Hope. 'I've never *known* there be so many wrong numbers. From all over the world. We live in a time', she said 'of wrong numbers'" (LF, 395). Prenant exemple sur cette citation, les choses sont dites avec insistance, ce qui surcharge le texte. Dans le roman, sont dites des choses qui auraient pu être retranscrites en une phrase. Dans le détail, pour mieux illustrer la surcharge du texte dont nous parlons ici, citons deux phrases de *London Fields* que nous tirons de la même page afin de mieux démontrer notre propos. La première est "we have all known days and storm that make us feel what it is to live on a planet" et la seconde est "They tear through the city, they tear through the island". Nous retenons deux surcharges allant dans le sens d'un pléonasme dans les deux phrases. La première ("we have all known days and storm that make us feel what it is to live on a planet") dit presque la même chose que "they make us feel what it is to live in a solar system, a galaxy" qui vient immédiatement après la première. Au passage, notons que l'expression "solar system" est suivie du mot "galaxy". Or, le système solaire fait partie de la galaxie. Dans la deuxième phrase ("They tear through the city, they tear through the island"), le prédicat "they tear through the city" n'est que la partie pour le tout "they tear through the island" : la ville pour Londres et l'île pour l'Angleterre. Ces répétions et exacerbations ne font que traduire une intensification sémiotique que l'on ne peut ignorer dans le langage de la fin. Cette intensité sémiotique ne se limite pas aux vents meurtriers et aux nuages de la mort ; elle s'étend à une forme de matérialité s'apparentant au comestible[206]. Dans l'une des teintures du château d'Angers, la rencontre de

[206] L'expression « manger le livre » est inspirée du dernier livre de *La Bible* : « Apocalypse de Jean » (*La Bible*, École biblique de Jérusalem, trad. Paris : Éditions du Cerf, 1998, 2216p) qui contient une scène reflétant l'image du livre mangé. Dans le verset 10 du dernier de *La Bible*, à l'heure où tous les sceaux ont été ouverts, les symboles libérés et les malheurs commençant à s'abattre sur l'humanité ; les eaux devinrent amères, les astres se mêlaient, Jean vit un ange descendre du ciel, enveloppé d'une lumière et tenant « en sa main un petit livre ouvert » (Apocalypse 10, 2). L'ange posa le pied droit sur la mer, le pied gauche sur la terre et poussa un cri puissant qui réduisit les sept tonnerres au silence. Dans cet intervalle de temps, il pose l'ultime

Jean de l'apocalypse et de l'ange venu lui apporter le message prophétique, on voit un livre pris par la bouche par Jean à la main droite et un autre saisi par la main gauche (voir illustration n°2) [207].

Illustration n° 2. Illustration de la scène de Jean mangeant le livre.

question à Jean : « 'Que disent les sept tonnerres ?' Jean ne le révéla pas mais il savait la réponse. Il commença alors à transcrire à l'écriture ce que signifiaient les rugissements et les tonnerres. Avant que ne sonne le septième tonnerre, l'ange l'interrompt et lui dit : 'Tiens secrètes les paroles des sept tonnerres et ne les écris pas' (Apocalypse 10, 5) Puis il enchaine plus longuement : 'Plus de délai ! Mais aux jours où l'on entendra le septième ange, quand il sonnera la trompette, alors sera consommé le mystère de Dieu, selon la bonne nouvelle qu'il en a donnée à ses serviteurs les prophètes'. Puis la voie du ciel que j'avais entendue, me parla de nouveau : 'Va prendre le petit livre dans la main de l'ange debout sur la mer et la terre'. Je m'en fuis alors prier l'Ange de me donner le petit livre ; et lui me dit : 'Tiens, mange-le ; il te remplira les entrailles d'amertume, mais en ta bouche il aura la douceur du miel'. Je pris le petit livre de la main de l'Ange et l'avalai ; dans ma bouche, il avait la douceur du miel, mais quand je l'eus mangé, il remplit mes entrailles d'amertume. Alors on me dit : 'Il te faut de nouveau prophétiser contre une foule de peuples, de nations, de langues et de rois' » (Apocalypse 10, 6-11). Les chiffres juste après 'apocalypse' représentent la numérotation des versets dans le texte.

[207] Photo illustrative de l'une des tapisseries de la collection permanente du Château d'Angers. Issue de la collection de tableaux de Louis 1er d'Anjou et restauré par l'artiste Jean Lurçat, la tapisserie de l'apocalypse est un chef d'œuvre de l'art médiéval unique au monde d'après le site internet du Centre des monuments nationaux crée en France en 1914: http://www.chateau-angers.fr/Explorer/La-Tapisserie-de-l-Apocalypse, consultée le 9 mars 2018.

Dans une autre version peinte de cette scène d'Albrecht Dürer, on y voit Jean manger littéralement le coin supérieur du petit livre[208]. Il y a deux choses à retenir de cette allégorie. La première est que, en mangeant le livre, Jean pourra prophétiser non dans une langue mais dans une multitude de langues, ce que la retranscription épistolaire n'aurait pas permis. La deuxième est que la nourriture donne accès à la connaissance. Avant de manger le fruit défendu, Adam et Eve ne savaient rien de leur nudité. Immédiatement le fruit absorbé et digéré, le savoir leur est apparu comme une révélation. Dans la *Génèse*, la nourriture est la voie qui mène à la terre et dans l'*Apocalypse*, la nourriture en est la porte de sortie. L'intérêt de cette métaphore biblique dans ce chapitre tiendrait peut-être à la façon dont le livre mangé défie le signe. Il ne donne plus accès à une langue et à une structure langagière mais à une infinité de langues et structures langagières. Le livre n'a plus besoin des mots pour traduire une pensée puisque les mots sont libérés de leur ensemble sémiotique. Ils sont instables et n'ont plus de loi autre que « physique, celle du corps et de son système digestif » (Gervais 2009, 64). « Manger le mot » revient donc à tuer le signe.

Dans *London Fields*, l'imagerie apocalyptique du langage est perceptible dans la nourriture de plusieurs manières. D'abord, la nourriture exprime toujours quelque chose. Elle est une langue qui dit des choses sur la fin. Elle a, par exemple, un potentiel destructeur comparable à la bombe atomique. Plus précisément lorsqu'elle est chauffée, elle irradie le corps. Dans la citation suivante, le narrateur suit le cheminement de la nourriture jusqu'à la rue :

> Perverse and unchallengeable hunger attacked him. He entered the first food outlet he could find […] At its head sat a Spanish girl in a steel pen. She took the laden paper plates from the hatch behind her and split each spud with a dab of marge or cheddar or hexachlorophene. Then she passed it through the microsecond: and that's how long it took-half a pulse. Guy knew that the device used Tiredlight, that adaptable technology. The food just goes on cooking, on your plate, in your mouth, in your guts. Even beneath the streets (*LF*, 400).

[208] Dans *L'imaginaire de la fin* (2009), Gervais revient longuement sur les nombreuses allégories et autres reprises de la scène du livre mangé, notamment sur l'interprétation qu'en fait Umberto Eco dans son roman *Le nom de la Rose* (*The Name of the Rose* (1980)).

Trois interprétations s'offrent à nous. Premièrement, la citation montre la manière dont la matérialité que l'on évoquait plus haut est mise en relief. Deuxièmement, elle fait voir comment la langue obéit au corps, au système digestif et non plus au signe. Troisièmement, dans un sens qui ne paraît le plus pertinent, elle est l'un des traits de l'imaginaire de la fin aussi important que le discours ambiant de la représentation de l'apocalypse. La nourriture déborde de l'assiette pour se loger dans le texte et remplir ses interstices. Puis elle déferle dans la rue et prend le risque de se faire piétiner comme dans le « Dernier Mot » de Blanchot. La nourriture envahit également la rue. Le narrateur s'empare de la nourriture pour exacerber le langage. La nourriture est personnifiée tout comme ces graisses dans *How the Dead Live*. De ce point de vue, le langage est un langage fantastique. A travers la nourriture, il est lui-même matérialisé et devient un personnage avec des attributs, dépendant des aléas et se livrant à des expériences nombreuses et variées. Le langage envahit l'espace sans savoir où il va. Il dérive dans l'assiette, il déferle dans la rue et par là même, il dérive dans les pensées des personnages. Son trajet dans l'œuvre est conçu pour égarer, tout simplement. Loin des attributs et des sonorités habituelles, le langage de la fin est ce qui reste après que tout est perdu ou sur le point de disparaître. Il est le socle de cet espace entre-deux comme nous l'évoquions dans le chapitre consacré au temps de la fin (le temps de l'attente). Tout comme l'apocalypse, le langage lit le présent au passé, l'avenir au présent. Par conséquent, le signe n'est plus ce qui caractérise le mot. La signification n'est plus ce qui compte dans le langage de la fin, comme nous l'avons précédemment vu avec l'exemple de Jean mangeant le livre. Les déplacements de sens ne cessent d'évoluer, parfois dans la surcharge, parfois dans l'aporie dès lors que le signe est fragilisé. Nous percevons alors mieux à quel point le langage est devenu un vrai personnage grâce à l'imaginaire de la fin.

C'est au terme de cette évolution dans le roman que le langage n'est désormais plus un instrument mais une entité autonome. Nous nous sommes inspirée ici de Jean-Jacques Lecercle qui écrit dans *The Violence of Language*: "Language is no longer a mere instrument, it seems to have acquired a life of its own. Language speaks, it follows its own rhythm, its own partial coherence, it proliferates in apparent, and sometimes violent, chaos" (Lecercle 1990, 5). Par conséquent, le jeu du langage de la fin ne porte pas seulement sur

les activités d'intensification ou de désémiotisation du langage comme il en est question dans *London Fields,* mais aussi sur les pratiques de production des restes[209]. Nous allons alors explorer ces restes dans *How the Dead Live* principalement pour en donner un aperçu plus concret.

3. Le reste dans le langage de la fin

Le narrateur de Will Self explore cet élément irréductible ou inépuisable qu'est le "remainder" dont il se saisit pour repousser et redéfinir les frontières entre le monde des morts et celui des vivants, entre le monde intérieur et le monde extérieur et entre une vie et une autre. Ce reste est aussi un état éphémère. Il est également ce rien chaotique autour duquel l'intrigue se dénoue au fil des pages[210]. Le reste langagier dans *How the Dead Live* est au centre de l'imaginaire de la fin. Le reste a une fonction érosive et réductrice. Il est comme ces dialectes mineurs que parlent les Noirs de Harlem qui sont une menace de subversion constante de la version standard de la langue anglaise.

Dans l'abîme de l'entre-deux mondes où Lily attend désespérément que la 'Deathocracy' décide de son sort, entre le choix de la maintenir prisonnière dans sa condition de morte ou celui de lui trouver une réincarnation, il ne reste que les mots et quels mots. Du langage de Phar Lap, le guide de Lily dans le monde des morts aux balbutiements de son lithopédion, il y a matière à parler du reste. Que reste-t-il du langage après qu'il ait franchi la frontière entre la vie et la mort ? Comment ce reste s'articule-t-il en mots ? Le langage est-il un mort-vivant dans un monde qui n'est ni mort ni vivant ? La fin dans ce reste de langage est-

[209] « Le reste » - the remainder – "emerges in nonsensical and poetic texts, in the illumination of mystics and the delirium of logophiliacs or mental patients", précise Lecercle (6). Le reste est, par exemple, ce territoire inexploré où il y a encore des blancs dont se sert un écrivain pour déplacer les frontières. Lecercle cite les exemples de Jane Austen et Lewis Carroll. Austen serait une chef de guerre qui peut décider d'annexer temporairement ou d'une manière permanente une partie du reste ; c'est-à-dire une partie du territoire inexploré. De ce fait, en s'aventurant dans des territoires inconnus, ces restes, Austen déplace les frontières. Et Lewis Caroll serait un cartographe sans fin, passant son temps à redessiner les frontières : " The beginning of *Pride and Prejudice* shows that a creative author can modify a frontier. She is not only an explorer, venturing into orderless and unruly territory, but also a ruler, who may decide to annex, temporarily or permanently, a small portion of the remainder. And Lewis Caroll was shown to be a practising cartographer, pointing his finger at a fuzzy spot on the existing map and expressing a need for clearer bounderies in that sector, a disputed piece of no grammar's land" (19).

[210] Ceci fait écho à une phrase de James Berger dans *After the End, Representations of the Post-apocalypse*: "There can be no unveiling because there is nothing under the surface: there is only surface; the map has replaced the terrain" (Berger 1999, 9).

elle une extinction ou une renaissance ? Nous nous arrêtons sur ces questions car elles nous permettent d'identifier en quoi le discours de la fin n'a cessé de faire déborder le langage de ses catégories. Ceci nous amène à la question du statut du langage après la mort. Quel est le devenir du langage après la mort ? Représente-t-il le déclin ou la renaissance ? En quoi le langage serait-il à la fois symptomatique d'un univers en ruines et porteur d'une dynamique fertile et subversive ?

Le langage dans *How the Dead Live* survit à la mort. Dans le monde des morts, on ne mange pas, on ne boit pas, on ne peut rien avaler ni rien sentir au toucher mais on peut parler et entendre. Le langage est donc le seul gage de survie dans un univers où il n'est plus permis d'espérer un retour à la vie ; où tout ou presque tout est fini. Le langage est un personnage parmi les personnages. Il est un révélateur dans le roman. Lorsque Lily Bloom est en vie, la fin est proche. Lorsqu'elle est morte, la fin a lieu. Dans les deux cas, l'attente de la fin ou la fin elle-même exacerbent le langage, le libère de ses fardeaux et de ses tabous. Il se dévoile et dévoile ce qu'il porte. Dans ce double élan, le langage devient un site de plaisir dans le souvenir et le refuge ultime du corps sans vie. Tout comme *Endgame* de Beckett, dans l'attente de la fin, ce sont les mots, non pas le corps, qui génèrent du texte car il ne reste plus rien d'autre que les mots de ce corps que la fin aspire : " I feel like a stroke victim must-half of my world is gone…For the first time in my life I can feel, utterly and incontrovertibly, what it's like not to be me. What it's like to be me feeling not me" (*HDL*, 33).

Le corps, ne pouvant plus s'exprimer de lui-même, se transforme en langage. En d'autres termes, le corps est une performance du langage. Ce dernier se libère grâce au corps et dévoile son potentiel fantastique. Ce potentiel n'en est plus visible que lorsque Lily évoque le corps de sa fille Natasha :

> In this, the short incandescent summer of her womanhood, she was the most beautiful she'd ever be. That springy structure was upholstered with genuine *curves* of olive flesh. Her breasts, when she exposed them - which she did with charming, apparently inadvertent frequency - were of a prominence and succulence to stare down any man of average height and commonplace tastes (*HDL*, 260).

Plusieurs résonnances intertextuelles sont visibles à travers cette citation. D'abord, la projection ici faite sur le corps est purement subjective. Leurs deux corps sont à la croisée des chemins. Celui de Natasha que la drogue a consumé et celui de Lily, sa mère, que le cancer et la mort se sont appropriés. Plus ils s'approchent de l'abîme sonnant le glas de leur propre fin, plus la densité du langage est forte. Le langage impose sa réalité virtuelle au moment où le corps s'épuise. Par les champs lexicaux de la beauté et de la sexualité, une version presque fantastique du corps voit le jour. En cela sied une stratégie désespérante qui est de construire un monde merveilleux à partir d'une paire de seins d'un être à bout de souffle. Dans le même temps, quelque chose de plus profond rejaillit. Les mots encouragent les personnages à se dévoiler même si ce dévoilement doit passer par la mort. Ici, la projection se concentre sur une toute petite partie du corps que sont les seins dont le symbole est double. D'une part, les seins sont présentés comme un élément aphrodisiaque aux yeux de la gente masculine et d'autre part, ils font écho au cancer du sein de Lily Bloom qui a causé sa mort. Dans ce sens, le sein représente les ruines d'une existence perdue. La conjugaison de toutes les phrases de cette citation au passé en est la preuve la plus explicite.

A travers les mots, le narrateur-personnage essaie de maintenir intacts les restes d'un corps abîmé par les vicissitudes ou la mort. Aussi, reste-t-il à savoir ce qu'ils sont devenus. Quelque chose a été perdu. Les mots tentent de rattraper ce qui jadis faisait sens. Quand Lily s'exprime, quelque chose aura été perdu. Le passé vient altérer le sens des mots. Le souvenir d'un corps avant son anéantissement est conservé dans le langage. Le souvenir lui-même est un reste de langage. Que reste-t-il du souvenir une fois qu'il est énoncé ? Ce n'est certainement pas du sens, nous dirait Lecercle. En effet, selon ce dernier, chaque énoncé est un acte de langage qui doit être compris non en termes de sens mais d'effet : "every utterance is a speech act, to be interpreted in terms not of meaning but of effect" (*op.cit*, 224). La fin est le vecteur du récit. Tout connait une fin, même les mots[211].

Le langage des morts-vivants dans *How the Dead live* est un langage décroché de toute signification. Lorsqu'il s'agit de représenter la fin, le langage

[211] Bertrand Gervais cerne remarquablement bien la question : « Ils sont encore présents, mais, leur référent disparu, ils deviennent de pures images acoustiques, une réunion de phonèmes aux sonorités étrangères » (Gervais 2009, 84).

prend la forme d'une expérimentation esthétique. Une telle affirmation nous pousse à nous demander si le langage se transforme en passant d'un monde à un autre. En d'autres termes, en traversant les frontières entre la vie et la mort, le langage se retrouve-t-il sémiotiquement affecté ? La réponse est oui. En passant du monde des vivants à celui des morts, le langage subit la traversée de plein fouet. Il se retrouve dans une impasse à l'instar de la protagoniste dont les mots ne sont plus que des ressassements stériles dans le monde des morts. Toutefois, dans cet intervalle entre le monde des vivants et celui des morts, le langage ne disparait pas. Tout n'est pas artificiel non plus. Même les ressassements sont intercalés de temps forts et le vocabulaire se fait de plus en plus riche. Quand la vie d'un individu est menacée, c'est la société toute entière qui tremble. La fin est appréhendée à travers le prisme du personnage en danger. L'on ne voit les choses d'une manière expansive que lorsque l'on sent que sa fin est proche. Ceci renforce la sensibilité apocalyptique des événements en exacerbant le langage :

> Never before in the history of the world had so many pictures been framed, presents wrapped, knick-knacks boxed, books covered, prints maked, stamps hinged, photos cornered and shelves lined. And with the dialy grind of encrypting information now computerised, never had stationery been such a decorative, luxurious item. The populace no longer so much as sent each other a note - but by Christ they had notelets. Weren't they tortured, as I'd always been, by the tyranny of this much blank paper? Or was it, as I suspected, that the enormous Waste of Paper was itself the cosmic complement of their unformed, unbecome and untold stories? (*HDL*, 285)

Dans cet extrait, le superlatif est exploité, d'une part, pour ressasser le souvenir d'un monde en voie de disparition, d'autre part, pour participer toujours au même scénario qui consiste à pousser à son paroxysme les représentations apocalyptiques. Cette fois-ci, grâce aux mécanismes de désignation du langage, la fin trouve de nouveau le moyen de se redéployer et de se stabiliser. Le monde n'a cessé d'être menacé, c'est l'une des hypothèses prépondérantes dans notre thèse. Tout en multipliant la reprise du scénario, le langage réduit le mythe de la symbolique apocalyptique. Il n'y a rien d'aussi banal que l'imprimerie pour l'illustrer. Dans *How the Dead Live*, il y a un ballotement constant entre les balbutiements du personnage narrateur et l'interprétation de l'événement qui permet de percevoir un sens. Les mots viennent, sous la plume, marquer ce

rythme. L'annonce de la fin du monde semble reposer sur un élément aussi tangible que le papier. L'aliénation au papier fait beaucoup de place à la surface sans profondeur, pour évoquer James berger (*op.cit*). Comme suggéré dans la citation précédente, les gens du monde des morts ont horreur du vide. Systématiquement donc, il faut remplir les espaces vides de mots. Les mots et le papier entrent en collision dans le texte pour dire autre chose que ce qu'ils pouvaient contenir comme sens à l'origine c'est-à-dire un immense gâchis, littéralement "The Waste of Paper "[212]. Ce qui devait être considéré comme une marque culturelle d'une société technico-moderne est exploité comme une crise devant affecter l'humanité. Les signes sont ainsi multipliés, comme le suggère la comparaison du gâchis de papier. Or, cette représentation du monde à travers la surface du papier où il n'y a plus assez de place pour les mots qui s'accumulent est rapidement esquivée par d'autres espaces narratifs où l'on peine à dire les choses. Lorsque le projecteur se concentre sur une surface sans papier, les mots peinent à être couchés. Sur le plan formel, les points de suspension remplacent les mots. Par exemple, lorsque Lily évoque la crise que traverse sa fille, l'événement est planétaire et les mots pour le dire deviennent rares : " But this… this…is *Global* injustice " (*HDL*, 284)[213].

De plus, l'univers mental à partir duquel les mots sont fabriqués rend possible la greffe de l'individu à l'apocalypse. Elle n'est plus nécessairement synonyme d'une catastrophe à venir ou d'un message caché à révéler, elle se profile surtout au cœur du personnage. La mort révèle chez le personnage une percée insondable dans le monde qui l'entoure, grâce aux mots. Des mots et la parole sont quasiment les seuls restes des personnages morts. Dans *How the Dead Live*, l'apocalypse est profondément individuelle et le langage y joue un rôle crucial. Dans le monde post-mortem, autant les personnages manquent de stabilité, autant le langage souffre de déséquilibres.

Paradoxalement, pendant que les personnages vivent dans l'obsession d'un retour à la vie, le langage dans le monde des morts s'est doté de

[212] Dans le roman, "The Waste of Paper" est une grande chaine de magasins vendant des gravures, des posters, des cartes postales et du papier décoratif. D'après le narrateur, ils ont été lancés dans les années soixante-dix pour vendre de la « camelote » et créer des besoins superficiels : "It was no longer a question of establishing people's needs and providing for them, it was a matter of encouraging them to want any old tat- then supplying it" (*HDL*, 285).
[213] Italiques à 'Global' mis par l'auteur.

nouveaux signifiants. Il semble s'adapter aux nouvelles circonstances et trouve les mots pour dire toutes choses. De sorte qu'il n'est que trop normal de trouver des termes que l'on ne verrait pas dans l'anglais des gens du monde des vivants. Lorsque l'on parle de déménagement dans le monde des morts, rien de plus simple qu'une longue périphrase pour le dire : la transhumance *intra muros*. Cette expression renvoie à la mobilité urbaine dans Londres des morts. Dulburb, par exemple, correspond à Dulston dans Londres Sud ; il est le quartier des morts riches. Malgré son équivalence forte à un quartier existant dans Londres Sud, Dulburb est paré de nouveaux qualificatifs dans le monde des morts qui tentent de le défamiliariser et de le défaire de sa correspondance de l'autre côté de la frontière :

> No, not Dulburb, at once illimitable and confined, like all the parts of London the dead inhabited. Not Dulburb, where every mile or so the houses pared away from a brief stretch of dual carriageway and you found the same mouldering parade of identical shops – the butcher, the baker, the greengrocer, the ironmonger – as you would encountered a mile back ; Not Dulburb, where the roundel of the tube station at Dulburb North was followed by the roundel at Dulburb Common and then, eventually, the roundel at Dulburb South- Dulburb – which its gentrifying incomers jokingly referred to as "Dahlb" – sounded a little too much like "dull burg" for my taste (*HDL*, 278).

A l'origine, un nom de quartier, Dulburb, est soumis à la pensée et en ressort morne. Au fil et à mesure que les anaphores se superposent, ses signifiants se multiplient jusqu'à sa complète retranscription en " dull burg" ; le "g" remplace le "b" d'une manière certes arbitraire mais cohérente. "Dull burg" n'est que la suite logique d'une série de qualificatifs qui correspondent parfaitement à "Dull". Le langage est un matériau qui évolue dans le monde des morts. Il est ce qu'on lui dit qu'il est. Par conséquent, le nom change avec l'objet de la pensée. La dégénérescence de cette dernière après l'expérience de la mort est en synchronie complète avec les mots employés. Sauf qu'au contraire de la pensée dépérissant, le langage ne fait que s'adapter à celle-ci. Par exemple, selon les mots de Phar Lap Jones, le guide de Lily dans le monde des morts, Dulston est un cystrict. La définition qu'il en donne est assez particulière : "A cystrict - it swells up, then it leaks, then it swells up agin[214]. It's a cystrict". Le langage obéit également à une

[214] Pour dire « again ».

logique temporelle. Aussi, évolue-t-il avec le personnage. Il perd de sa densité avec le temps. Lily en donne une illustration très juste lorsqu'elle évoque son deuxième mari. En effet, le langage de David Yaws est celui dont l'aspect châtié s'est atténué avec les vicissitudes du temps : "[…] but then as the decades passed and the prissily precise accent of his comfortably padded, inter-war youth were drowned out by the current babel, he must have developed a genuine yearning for a brief encounter with the past (56)". Le temps et l'espace sont reconfigurés dans le monde des morts dans la perspective de surmonter un malaise de société[215].

Pour en revenir au langage, la panoplie de métaphores autour du quartier de résidence des morts Dulston sert à défamiliariser le lecteur. Il s'agit là d'une stratégie narrative dont l'objectif n'est pas tant de construire un monde fantastique qu'un monde science fictionnel et de parodier le quotidien des vivants. En effet, c'est lorsque les différences sont soulignées que les similarités deviennent évidentes. La défamiliarisation est surtout visible dans le langage. Elle est perceptible dans *How the Dead Live* à travers le guide Phar lap mais elle est surtout très explicite dans *Great Apes* du même auteur. Dans ce roman où les grands singes occupent la place de l'homme moderne, le lexique est inhabituel. Rire, "to laugh", est retranscrite chez les singes en une périphrase imitant la forme du rire ; claquer des dents : "to toothclack". La langue des hommes y est systématiquement retranscrite d'une manière littérale par le langage des signes et par l'imitation des sons comme pour le verbe rire[216]. Si la défamiliarisation s'opère dans *Great Apes* à travers la parodie du langage humain, elle repose principalement sur la retranscription d'expériences inédites dans *How the Dead Live*. Les morts dans le récit ont déjà pris leurs distances par rapport aux vivants en mourant. De la sorte, leur langage est dépossédé de tout référentiel antérieur à leur situation actuelle. Ceci se manifeste généralement par des métaphores fantastiques et par des tabous mis à jour. Plus rien n'est voilé ou caché. Tout se dit, tout se montre. Les mots comme les morts sont une vitrine qui projette à la

[215] Cela nous fait songer à *La Nausée* (1938) de Jean-Paul Sartre où le personnage principal ne supporte plus la bourgeoisie de Bouville. Son monde et son époque lui deviennent alors étrangers.
[216] Sandrine Sorlin fait une analyse remarquable de la parodie du langage humain chez Self en ces termes: "Just as human language is recognizable under the distortions it is submitted to, Self wants the reader to recognize herself under the guise of the ape. In other words, the linguistic re-territorialisation of our own language has parodic effects that serve Self's broader self-reflective aim. Parody does not aim at subverting language, transgressing its boundaries: it makes "the same" appear in greater relief under the distortions" (Sorlin 2014, 179).

surface du texte toute sa singularité ; ce à quoi on les reconnait : sans tabou. Et si cela ne suffisait pas, les métaphores viendraient renforcer le propos. Nous en donnons ici quelques exemples.

Prenons le cas du langage de Phar Lap Jones[217], le guide de Lily dans la mort. Le langage de Phar Lap est un mélange de patois aborigène et d'anglais standard avec un accent très marqué. Ses origines géographiques lointaines et sa connaissance profonde des moindres coins et recoins de Londres font de lui un être aussi hybride que son langage. Son vocabulaire et son accent lui feraient sans doute appartenir à une classe subalterne dans la société londonnienne. A première vue, l'on pourrait croire que le personnage de Phar Lap ne fait que démontrer comment l'altération linguistique à laquelle l'on s'attend dans un monde post-fin est surlignée et représentée : "What d'jew mean " en lieu et place de " what do you mean" ou encore "cos they snag round yer head some – to begin with, hey-yeh" (*HDL*, 158), qui aurait son équivalent dans l'anglais standard "because they will get on your nerves". L'affaiblissement de la syntaxe semble participer au déséquilibre langagier qui pèse lourd sur la balance de l'imaginaire de la fin. Bien plus qu'une approximation, le langage de Phar Lap est volontairement hachuré et rempli d'onomatopées signifiantes. Il est défait et chaotique mais il n'est pas mort. Tout comme son locuteur, ce langage aurait traversé les âges et les mémoires dans le monde des morts. Ses composants sont la preuve d'un langage dénué de sens mais cette dégradation n'altère pas pour autant sa lisibilité. Le lecteur serait alors toujours en mesure de le comprendre. Cette attitude du langage se trouve déjà évoquée en termes de survivances linguistiques. Dans la littérature apocalyptique, la survivance linguistique est la capacité du langage à survivre à la catastrophe. C'est l'anglais des survivants[218]. Toutefois, la réponse du narrateur se focalise évidemment sur ce qui va donner au langage le pouvoir de retrouver la force qu'il aura perdue, à savoir une capacité de résilience. Comme nous le disions tantôt, le langage chez Phar Lap a traversé le temps et l'espace. Il en est certes affecté mais il n'en est pas

[217] Ce nom est inspiré de Phar Lap, un cheval de course pur-sang australien des années trente.
[218] Ce thème se fait jour chez Russel Hoban notamment dans *Riddley Walker* (1980). L'auteur donne au langage un caractère nécessairement destructeur pour déstabiliser le lecteur. Comme il l'écrit dit lui-même: "The langage prevents the reader from leaping ahead of Riddley, insures that the reader is kept puzzling over the nature of the words" (propos rapportés dans une collection d'interviews) (Hoban in McCaffery, Sinda 1987, 130)).

mort. C'est en reconnaissant précisément au langage sa capacité de résilience que l'on parle de survivance linguistique. Le commentaire de Sandrine Sorlin sur le langage dans *Riddley Walker* nous aide à étayer ce point :

> Le langage s'est en effet doté d'une extraordinaire force de résilience face à la catastrophe qui a pourtant fait voler en éclats ses frontières grammaticales et orthographiques. Il semble panser ses plaies, dans une sorte d'évolution à contresens, de rédemption linguistique. Loin d'être le reflet d'une civilisation anéantie, rongée par la négativité et le désespoir, le langage s'est formidablement adapté aux nouvelles circonstances, créant des formules inédites qui s'avèrent faire cruellement défaut à l'anglais standard (Sorlin *op.cit*, 32).

Voir le lecteur ralenti par un langage altéré pour ainsi le perdre participe au processus de défamiliarisation auquel il est invité. Toutefois cette défamiliarisation, un thème cher à Darco Suvin par exemple, est souvent associée à des procédés stylistiques et poétiques inhérents à la fiction[219]. Nous pensons notamment à la métaphore[220].

Dans *How the Dead Live,* la métaphore fait bel et bien sens. Elle aide les mots à se doter de nouveaux signifiants mais surtout à offrir au langage de nouveau attributs dans un contexte certainement peu familier à l'expérience humaine du lecteur qu'est le monde imaginaire des morts vivants. Le genre de langage qui n'a plus besoin d'un interlocuteur humain pour s'exprimer est à cet égard du registre du fantastique. Car, lorsque des formes inertes telles qu'un mur[221] s'expriment, l'on n'est plus dans une expérience familière. Les mots d'HeLa, par exemple, le mur aux aspects organiques qui se lamente à longueur de temps, est un bel exemple de métaphore fantastique du langage. HeLa est un mur constitué de cellules issues de la tumeur cervicale d'Henrietta Lacks, une femme morte à Baltimore en 1951[222]. HeLa est donc un produit de laboratoire immortel. Les vivants l'utilisent pour faire des recherches en l'inoculant à des animaux qui

[219] La question de l'altérité pose un problème éthique dans le questionnement du rapport de la langue et de la littérature. L'ouvrage de Maylis Rospide et de Sandrine Sorlin *The Ethics and Poetics of Alterity: New Perspectives on Genre Literature* apporte des éclairages pertinents à ce sujet: "How can human language represent things that have no known referent in the reader's world of experience, and how can genre literature do justice to radical alterity and its language?" (Maylis Rospide, Sandrine Sorlin 2015, 4).
[220] Littéralement, la métaphore est la substitution d'un sens figuré à un sens propre.
[221] Le mur est un lieu d'expression culturelle et artistique par excellence dans une ville comme Londres. Ce choix n'est certainement pas fortuit.
[222] L'on nous précise dans le texte que c'est également l'année de Sortie d'*Alice in Wonderland* de Walt Disney.

portent le virus à leur tour. Pour les morts, HeLa est une substance sans danger utilisée en revêtement mural. Mais HeLa est un mur qui fait du bruit, un mur qui parle. Il murmure en boucle les dernières paroles de la mourante : " I'm burning up…I'm bur-ning…Oh, I'm so hot !'" quand il a froid et "'I'm cold, so cold…so very cold'" lorsqu'il fait chaud (*HDL*, 249). Le second exemple du langage métaphorico-fantastique que nous donnons est la comparaison faite par Lily lorsqu'elle évoque le souvenir d'une liaison que David Yaws, son ex-mari, aurait eu avec une « petite vieille ». D'après ses filles, cette dame serait issue d'un croisement entre un gnome et leur grand-mère : "[…] according to the girls she was like a cross between a gnome and their *grandmother*" (56).

Le troisième exemple de langage métaphorico-fantastique porte sur la sœur de Lily Bloom, Esther. Lily déteste sa sœur, en partie parce qu'elle aurait des traits juifs : "A Jewish face. A New York Jewish face. An Upper East Side New York Face. A UESNYJF. Esther, my sister" (*HDL*, 86). Le sigle, graduellement construit, est comme une épitaphe inscrite sur la figure du personnage. Ne pouvant résister à sa condamnation définitive, le visage d'Esther s'efface radicalement : " Esther. My piece piece of dead veal collides with her facial. Esther doesn't have a face any more-only a facial. Not that she's had nips and tucks- she knows better than to do that, because she's going to live forever. If she had a facelift now, in thirty or forty years' time she'll be looking like Methuselah" (*HDL*, 86). Ces deux citations créent un nouveau regard que l'on ne soupçonnait pas : elles concourent à révéler une apocalypse de forme. Le rituel de lifting auquel Esther s'est dévouée l'entraine dans une répétition du geste qui la conduit littéralement à une fin métaphorique. Esther n'est plus que l'ombre d'elle-même. Par la même occasion, Lily confond le visage de sa sœur avec son quartier de résidence jusqu'à la faire disparaître totalement dans le décor. Les résidents de Upper East Side ressemblent dans le récit aux spasmes que décrit Georges Didi-Huberman dans *Phasmes : essais sur l'apparition* (1998)[223]. Ce sont alors de véritables insectes qui ressemblent aux branches et brindilles sur lesquelles ils se tiennent. Ils sont imprégnés de leur environnement, à tel point qu'ils finissent par fondre dans le décor jusqu'à disparaître. Le sigle UESNYJF devient ainsi le

[223] D'après Huberman, les phasmes sont des insectes qui ressemblent aux branches auxquelles ils se tiennent et sont capables de ressembler à leur environnent jusqu'à disparaître totalement dans le décor.

langage symbole de phasmes dans la ville de New York. Ainsi cette forme de langage conditionne son aspect métaphorico-fantastique, d'autant plus que la métonymie du visage le rend davantage pertinent. L'on parle alors de camouflage. Les phasmes de Upper East Side, représentés par le sigle, sont dans une logique de mimétisme animal[224].

Or, « n'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord », nous dit Didi-Huberman, (*op.cit*, 15). De plus, comme nous le rappelle Jacques Derrida « Un texte n'est qu'un texte que s'il se cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu » (Derrida 1989, 255).

S'il est évident au premier regard que le sigle UESNYJF signifie Upper East Side New York Jewish Face, décoder le langage caché derrière ce sigle en est l'effet attendu. Une double révélation s'opère ; celle du message derrière un texte et celle du phasme derrière les apparences que le sigle autorise par sa signification symbolique de la classe bourgeoise de Upper East Side. Au-delà du symbole donc, le sigle UESNYJF porte toute une espèce d'individus. De ce fait, le destin d'Esther est lié à celui de son voisinage. Mais nous pouvons nous aventurer plus loin que le langage métaphorico-fantastique en nous interrogeant sur la finalité de cette analogie. En effet, le regard du narrateur tourné vers le visage d'Esther qui s'efface, son teint et sa pâleur cadavéreux se superposent au sigle. Ils convergent ensemble vers un imaginaire de la fin. Le visage d'Esther, tout comme ceux des riverains de Upper East Side, sont renfermés dans la demeure funèbre de leur visage en attendant leur fin véritable. Les phasmes ne sont que le présage de leur avenir. L'on en aperçoit les contours à travers le visage d'Esther. Ils vivent dans l'attente de leur fin. C'est dans le langage métaphorique des faces qui ne sont plus que deux lambeaux immondes qui s'entrechoquent : "My piece piece of dead veal collides with her facial" (*HDL*, 86). C'est donc dans ce genre de métaphore que réside la tonalité esthétique de l'imaginaire de la fin dans l'œuvre de Will Self que nous tenterons d'approfondir dans la quatrième partie.

[224] Une expression que Roger Caillois explique, dans *Méduse et cie*, de la manière suivante : « Camouflage, c'est l'assimilation au décor, au milieu, recherche de l'invisibilité. Pour parvenir à cette fin, l'animal doit essentiellement perdre son individualité, c'est-à-dire effacer ses contours, les appareiller à un fond de teinte uniforme ou, au contraire, bariolé, sur lequel il se détacherait sans cette adaptation » (Caillois 1960, 102).

Conclusion du chapitre 10

Au terme de cette analyse, il nous parait désormais plus clair que la fin et le langage ne se succèdent pas mais se superposent, se confondent et s'enlisent. Dans la fin, le langage se déploie et s'étale de toutes ses forces sur le texte pour affaiblir le sens, les références et les mots et ceci dans l'objectif de l'enrichir de nouveaux paradigmes et de nouvelles réalités. Ceci se voit concrètement lorsque le sens des mots est rompu et lorsque le texte n'obéit plus à aucune logique. La désémiotisation propre au langage apocalyptique et défendue par de nombreux chercheurs nous semble essentielle. Elle en est même la condition *sine qua non*. Toutefois, elle ne suffit pas à elle seule pour explorer tout le potentiel du langage apocalyptique dans l'œuvre. L'intensité sémiotique qui est son contrepoids vient renforcer l'activité sémiotique du langage dans le discours de la fin. Dès lors, les signes sont multipliés par-ci par-là comme nous avons pu l'étudier dans *London Fields* et dans *How the Dead Live*. Nous donnons deux exemples en guise de rappel. Dans le roman d'Amis, le nuage est un objet dont le sens est multiplié afin d'en faire un signe prophétique de la fin. Dans celui de Self, le langage devient organique et les mots se mangent ou se déferlent dans la rue au risque de se faire piétiner. Le langage de la fin ou la fin dans le langage est aussi le reflet d'une apocalypse corporelle et organique. De plus, il est le fruit d'expérimentations à travers des métaphores fantastiques où langage et fin se trouvent intimement liés. Enfin, la capture d'une dépouille vivante, du visage en lambeaux d'une bourgeoise ou le langage d'un guide de la mort dont la valeur est synonyme d'une altération ou d'une révélation produisent un rien symbolique dans le langage. Ce rien n'est pas autre chose que ce reste de langage, violent et plein de contre sens qui se déplace d'un chapitre à un autre, d'un monde à un autre, qui s'adapte et qui est résilient. Force est de constater que le langage doit être résilient pour survivre à la menace nucléaire dans *London Fields* ou au vide chaotique d'une apocalypse profondément intime dans *How the Dead Live* dont il sera essentiellement question dans la prochaine et dernière partie de notre thèse.

PARTIE 4

DU DEDALE A LA VIRTUALISATION DE L'ÊTRE :

COLLAGES, IMAGES ET PROJECTIONS

Chapitre 11 : *Perspectives de dévoilement apocalyptique : le collage et les images surréalistes*

Chapitre 12 : *Le dévoilement par le renversement*

Chapitre 13 : *L'ivresse du désastre*

Chapitre 14 : *Pour une spectacularisation de la mort, le Bardo comme métaphore*

> "There are trends, social structures, ideas, and institutional processes which are human creations, but which get out of human control and turn against their creator, like a Frankenstein monster" (Collins 1984, 173).

Cet extrait de l'ouvrage d'Adela Yarbro Collins, Crisis and Catharsis : The Power of the Apocalypse (1984), suggère que la source d'inspiration fondée sur une "vision" de l'apocalypse se tarit au profit d'un mythe brisé, "broken myth". Le nouveau mythe de la fin pourrait correspondre à de nouveaux paradigmes tels que le progrès et la nouvelle source d'inspiration serait désormais la violence, comme le préconise Yarbro Collins dans son étude sur l'apocalypse : "Violent images, symbols, and narratives" (Ibid, 173).

Le recours à la citation de Yarbro Collins dans notre travail ne tient pas à la description éclairante qu'elle fait de la symbolique du monstre. En effet, dans cette acception, le progrès donne un coup d'accélérateur à la destruction de l'homme. L'intérêt de cette citation dans notre travail est plutôt d'évoquer la dimension cathartique qui mettrait le créateur face à la réalité accrue qu'il est à l'image du monstre qu'il a créé. Ce qui nous intéresse donc n'est pas l'allégorie du progrès à travers le monstre mais le processus qui mène à révéler ce que l'on ne saurait voir du premier regard.

Ainsi dans cette dernière partie, nous explorerons la dimension profondément intime de l'apocalypse qui suspend la réalité à ses modes de représentation virtuels tels que l'excès ou le simulacre. Cette ultime révélation passe par la technique du renversement dans London Fields. Dans How the Dead Live de Will Self, la mort, que nous ne problématiserons pas de nouveau, fonctionne comme un médium, de la même façon que la violence par le renversement dans London Fields d'Amis. Mais avant de discuter de tout cela, il incombera de dire, aussi bien chez Amis que chez Self, en quoi le texte génère des réalités enfouies au même titre que le personnage. Nous proposons donc d'explorer quelques-unes de ces réalités enfouies ou virtuelles et les moyens d'y accéder. Dans le chapitre 11, « Le collage et les images surréalistes, perspectives de dévoilement apocalyptique », nous partons à la recherche de fragments de textes et d'images pour reconstruire un tableau apocalyptique. Le chapitre 12, « Le dévoilement par le renversement », aborde le thème de la violence apocalyptique sublimée à travers le renversement ou encore l'inversion. Dans le

chapitre 13, « L'ivresse du désastre », nous explorerons le jeu de toutes les jouissances qui mènent au désastre. Enfin dans le chapitre 14, « Pour une spectacularisation de la mort, le bardo comme métaphore », à travers l'hypotexte du Bardo Thödol, nous étudierons comment la mort est mise en spectacle dans le corps pour révéler une forme d'apocalypse des plus intimes.

Chapitre 11

Perspectives de dévoilement apocalyptique :

le collage et les images surréalistes

Comme le suggère le titre de la thèse, l'emboitement de l'apocalypse avec une conception esthétique nous pousse à considérer la piste surréaliste dans les deux textes de notre corpus. D'une part, la volonté de destruction qu'incarnent en partie les personnages (nous songons à Marmaduke), d'autre part, les effets corrupteurs d'un monde en perte de vitesse tels que le mensonge et la manipulation que représentent le narrateur et les personnages, plongent le lecteur dans un flou où la réalité peine à refaire surface. En effet, des sources d'autres textes ou narrateurs se sont superposées à la réalité de départ. Et leurs frontières ne cessent de s'entremêler. L'on considère alors la technique du collage pour visualiser le surréalisme diffus dans les textes de notre corpus. En plus de Louis Aragon et d'André Breton, quelques remarques d'Elza Adamowicz dans son ouvrage *Surrealist and Collage* (2005) constitueront l'apport théorique que le collage ajoute à notre réflexion.

Le collage, nous dit Louis Aragon, consiste à « détourner chaque objet de son sens pour l'éveiller à une nouvelle réalité » (Aragon 1965, 26). Avant d'aller plus loin, arrêtons-nous sur la définition du surréalisme donnée par Louis Breton. Le surréalisme est un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (Breton 1988, 328). Ici l'automatisme psychique est un principe qui repose sur la technique du collage. Aragon répertorie trois fonctions associées au collage surréaliste :

- La fonction dramatique et métaphorique (chez le poète allemand Max Ernst)

- La fonction représentationnelle ou anecdotique (chez le peintre français Yves Tanguy)
- La fonction critique du réalisme (chez le photographe et sculpteur espagnol Salvador Dali)[225].

Dans un premier temps (section 1), nous étudierons quelques collages sur le plan textuel dans *London Fields*. Dans un second temps (section 2), nous présenterons des images métaphoriques sous un angle de vue surréaliste dans *How the Dead Live*. Il s'agit ici non de révéler une réalité mais de mettre en tension le texte d'une manière constante par le biais du voile et du dévoilement que le collage permet.

1. Le collage surréaliste dans *London Fields*

Le collage, en tant que technique, relève du champ esthétique mais sa fonction est éminemment subversive. En effet, en tant que technique subversive, elle vient perturber la réalité apparente. C'est ce que nous dit Elza Adamowicz en ces termes: "Collage visibly disrupts the normally seamless surface of reality by smashing the mirror and importing the other into its cracks" (Adamowicz 2005, 12). Il est un instrument de détournement de messages pré-formatés. En clair, il est un acte subversif. Cette caractéristique rejoint la pensée de Louis Aragon : « D'un coup, nous pouvions nous transporter de la façon la moins attendue dans un plan tout autre, et déclencher une machine à bouleverser le monde » (Aragon 1923, 109). A cette définition du collage nous ajoutons celle d'Adamowicz qui considère le collage comme un paradigme d'une esthétique postmoderne et précise : "Finally collage, or its cognates assemblage and montage, privileging such concepts as heterogeneity play, transgression and marginality, has been considered as the paradigm of the (post-)modernist aesthetic" (Adamowicz *op.cit*, 14). Un problème surgit cependant car toutes les formes de constructions esthétiques qui impliquent la juxtaposition de réalités disparates ne sont pas toujours représentées sous la bannière du collage. Il en existe d'autres sur lesquelles nous reviendrons, comme la parodie. Pour en revenir à l'idée de la

[225] Aragon, *op.cit*

juxtaposition, une difficulté se situe dans l'extension dont le collage est victime. En effet, le collage présente le risque d'être associé à tout et à rien à la fois. Tel est le sens de l'avertissement que fait le Groupe Mu[226] : « Ses frontières ne sont pas seulement floues mais prises dans une mouvance perpétuelle [...] on parle de collages tantôt comme d'une activité artistique précise, tantôt comme d'une métaphore approximative, quand on n'en arrive pas à la généralisation extrême du 'tout est collage' » (Groupe MU 1978, 11). Voilà une remarque très pertinente car elle nous permet de réitérer le sens du collage dans ce travail. Toujours d'après le Groupe Mu, le collage « est profondément surréaliste et sa fonction se situe en termes métaphoriques et représentationnels » (*Ibid*, 11).

Dans *London Fields,* le collage surréaliste implique particulièrement le narrateur que l'on peut qualifier de surréaliste. Ce dernier est à l'image d'un personnage poursuivi par son ombre. On parlera de hantise, dans le cas du narrateur, pour illustrer son aspect surréaliste. La formule « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es » (Breton 1988, 646) d'André Breton, dans *Œuvres complètes I,* se prête à la situation. Il suggère ici que le soi en tant qu'unité stable et cohérente est remplacé par la notion d'identité fluctuante dans laquelle la dimension personnelle que représente *qui suis-je ?* est traversée et construite par des facteurs transpersonnels *qui-je « hante » ?* Le narrateur Samson Young de *London Fields* se hante lui-même comme nous le constatons dans l'extrait qui suit :

> 'America?' I sighed heavily. But we all have to make sacrifices. I took a breath and said, 'Outstanding work, by the way, at the Marquis of Edenderry. You got us out of a tricky situation.' I was there, of course, at the Marquis of Edenderry. I was there. But am I anywhere? I look at my outstretched hand and expect it to disappear, to begin its slow wipe from the screen. I move in and out of things. I am an onlooker in my own dream. I am my own ghost, kissing its fingertips (*LF*, 388-389).

A la recherche de sa propre identité, le narrateur fait son autoportrait. Ceci correspond à la structure du collage que Henri Behar synthétise d'une

[226] Le Groupe MU renvoie à la lettre grecque μ (« mu »), initiale de métaphore. Il s'agit du centre d'Etudes Poétiques de l'Université de Liège en Belgique. Les domaines de recherche du Groupe Mu sont notamment la sémiotique, la rhétorique et les théories dans l'art visuel dont le surréalisme. Le nom d'auteurs accrédité est Groupe MU, comptant plusieurs membres en son sein.

manière concrète : « comme le pagure, le collage accapare une forme et une substance, s'en nourrit et se crée un objet nouveau dont il est le vecteur et, à son tour, l'élément nourricier » (Behar 1988, 183). Le surréalisme est donc plus que jamais présent dans l'œuvre de Martin Amis comme le suggère cette phrase du narrateur : "I am my own ghost, kissing its fingertips" (*LF*, 389). Le sentiment d'incertitude et d'angoisse qui accompagne le narrateur est, d'une part, nous l'avons discuté, témoin d'une crise généralisée, d'autre part, étape d'un processus de cannibalisation que le narrateur expérimente : "I am my own ghost, kissing its fingertips". Errer dans le vide de son existence est ce « qui je 'hante' » - personne d'autre que soi-même. Par conséquent, le "haunting" self est un nomade individuel qui se déplace constamment et se dissout dans le palimpseste de son habitat. Dans le cas de *London Fields*, le narrateur se dissout dans le texte et le personnage, lui, dans la ville. Ce self est animé dans ses déplacements par ses forces libidinales, ses fantasmes et ses secrets. De ce point de vue, l'identité est constamment renouvelée au gré des circonstances et échappe d'une certaine manière à une version figée ou subjective, comme le décrit Adamowicz en ces termes :

> Identity is thus expressed, not as an essentialist concept or an ontological given, but as a mobile construct constantly remodelled by objective chance. As the appropiation of ready-made elements, collage might at first appear to present the most recalcitrant material for the formulations of subjectivity (*op.cit*, 129).

Et pourtant le collage est un intermédiaire important entre l'artiste et son œuvre car il lui permet de projeter ses désirs et fantasmes. Dans sa réappropriation de la réalité extérieure à travers l'objet de désir, les images banales d'une affiche publicitaire sont réanimées dans le texte pour être vécues comme un drame, un drame subjectif. On se souvient de HeLa, le mur organique dans *How the Dead Live* que nous évoquons dans le chapitre 10[227]. Le collage favorise la création d'un espace de rencontre entre un sentiment interne et une réalité extérieure : "collage is a privileged site for the encounter between an inner compulsion and an external reality, (dis)locating the self in the boundaries where the two spaces overlap" (*Ibid*, 130). Le sujet surréaliste est ainsi double. Grâce au

[227] Voir page 282.

reflet du miroir par exemple, il est à la fois celui qui est observé et celui qui observe. Cette complexité du sujet fait de l'identité un objet sémiotique dans le texte. C'est ce que nous explique Adamowicz: "Identity is explored as essentially a semiotic strategy where the self is both displayed and displaced in fugures which articulate ambivalent spaces of identity" (130). L'idée d'un *haunting* self permet d'opposer plusieurs versions de la narration. Ainsi grâce au collage, l'épaisseur du texte est renforcée. D'une manière plus concrète, le narrateur Samson Young s'est nourri du projet d'ouvrage de Mark Asprey pour ensuite créer un nouveau texte dont il se nourrit de nouveau avant de voir cette nouvelle version entre les mains des personnages et ainsi de suite. L'assemblage des textes écrits par divers auteurs et leur enchevêtrement sont une manière très postmoderne de dilater le texte qui ne doit pas se lire, dans ce registre, comme un ensemble unifié et compact.

En tant que stratégie intertextuelle, le collage confère au narrateur de *London Fields* une identité hybride à travers laquelle son véritable soi est caché au lecteur. D'une part, la combinaison du narrateur à la première personne avec celui à la troisième personne, d'autre part, les monologues aux tendances schizophréniques des personnages illustrent parfaitement cette identité hybride du narrateur. La voix plurielle du narrateur participe au projet d'écriture. De la sorte, l'identité devient une stratégie narrative dans laquelle le sujet est un objet d'écriture qui se déplace ou qui erre. Mais comme nous le disions plus haut, ce sujet ou *soi* est une unité instable qui engage le texte dans un dialogue instable où le narrateur n'a plus de position hiérarchique verticale. Il est suspendu dans l'espace au même titre que les personnages. L'espace de narration est partagé et le texte est susceptible de se déplacer de la main du narrateur à celle du personnage.

Le collage surréaliste est clairement mis en évidence dans *London Fields*. Premièrement, la filiation du texte est révélée. Il s'agit de la *père-version* de Mark Asprey (un acronyme de Martin Amis). Dans un second temps, cette filiation est renversée voire détruite dans une certaine mesure. Puis, le rapport entre le narrateur et l'auteur est si complexe et intriqué qu'une permutation est possible.

Et enfin, l'individualité de l'écriture est remplacée par une version « collective » du texte ou chacun est susceptible de s'approprier ce dernier et de dire quelque chose en prenant, d'une manière temporaire, la place du narrateur. C'est précisément dans cette dernière forme d'écriture que l'on retrouve une part importante du projet des surréalistes que nous décrit Adamowicz : "They overturned the Romantic myth, which privileges genius and individuality, and replaced it with an aesthetic of texual and iconic appropriation" (132). Cette idée d'identité hybride appelle une autre forme d'identité que Christian Gutleben nomme "stylistic identity". Celle-ci repose sur le concept de la combinaison de différents fragments narratifs qui font le texte postmoderne. On comprend mieux ce que l'auteur dit lorsque l'on replace cette expression dans son contexte d'origine. Dans son étude du texte *Ever After* de Graham Swift, Christian Gutleben souligne l'absence volontaire de linéarité qui existe dans un texte postmoderne, perceptible grâce à une pratique qui ressemble au collage. Dans cette perspective, le texte est le produit d'un style hybride car il s'ouvre à d'autres textes et l'ensemble dispose de la même surface :

> In *Ever After*, the postmodern disruption of linearity is made visible by the formal presentation of the narrative: the narrator's account is recurrently interrupted by extracts from a Victorian diary which are transcribed in a different typography and page-setting. Very concretely then, by intermingling the twentieth-century first person narrative of Bill Unwin and the nineteenth-century diaries of Matthew Pearce, Swift illustrates his principle of combination. If narrative fragmentation is the hallmark of today's postmodernism, *Ever After* undeniably embodies the contemporary spirit – all the more so since the main narrative is scattered with long quotations from various other texts, which are set apart on the surface of the pages (Gutleben 2001, 142).

Sans vouloir forcer la suture entre les deux citations, l'opération de greffage de textes de diverses origines qu'observe Gutleben dans *Ever After* est légitimement comparable à celle qu'évoque James Diedrick (2004), abordée plus haut, dans *Understanding Martin Amis.* Dans les deux cas, les auteurs traitent des textes dits postmodernes où l'autorité du texte, dans le sens *authority,* est systématiquement remise en cause, d'où l'hybridité, l'amalgame et la transposition qui font également la quintessence du collage surréaliste.

London Fields peut être considéré comme un texte surréaliste pour une autre raison. Car si l'on tient compte des éléments d'écriture et de stratégie narratives, telles que l'intertextualité et l'identité comme unité instable, le texte devient un espace malléable où les voix narratives s'entrelacent et où leurs frontières s'entremêlent. Deux citations nous permettent de mettre en lumière cette nouvelle dynamique surréaliste. Les dialogues entre le narrateur et le personnage Nicola Six sont le premier niveau de l'entreprise surréaliste où la narration est plurielle. Pour illustrer ce propos, nous croisons ces deux extraits. La première citation nous montre comment le narrateur, après avoir délogé l'auteur, se retrouve dépossédé à son tour par le personnage :

> Last night, as I entered, Nicola gave me her most exalted and verdical smile and said,
> I've reached a decision. God, it's all so clear now. I'm calling the whole thing off.'
> 'You're what ?'
> 'I'll go away somewhere. Perhaps with Mark. It's simple. Plan B, I'll live.'
> 'You'll what ?'
> She laughed musically. 'The look on your face. Oh don't worry. I'm all talk. I'm just a big tease. It's still plan A. Don't worry. I was just kidding. I was just playing nervous.'
> Last night was our last night, in a sense. We both felt it. The world was coming into everything. The room where we now talked, Nicola's habitat, would soon be altered, compromised, as would Keith's, as would Guy's. These places would never be the same again. I said,
> I'm going to miss our talks.' (*LF*, 390)

La seconde citation illustre comment le personnage défait à son tour l'hypotexte ou la *père-version* d'où est calquée la version du narrateur :

> There's another thing I've been teasing about you. Of all my recent deceptions, this was the hardest. Technically. I mean keeping a straight face. Predenting to be a virgin is a breeze in comparison. Mark Asprey.'
> 'Oh yes?'
> His work. His writing.'
> It's..?
> It's shit,' she said.
> '... My heart soars like a Hawk' (*LF*, 390-391).

Dans un premier temps, le narrateur usurpateur se cannibalise. L'on se souvient de cette phrase qu'il prononce : "I am my own ghost, kissing its

fingertips" (389). Dans un second temps, il se libère de son fardeau, le texte, que le personnage saisit à son tour : "I'll go away somewhere. Perhaps with Mark. It's simple. Plan B, I'll live". Enfin, la version originale du texte resurgit pour servir de support de collage d'un texte hybride fait de mélanges des différentes voix narratives ; à tour de rôle 'I', 'she', et 'he' prennent la parole. A un premier niveau d'interprétation, nous voyons comment Nicola Six essaie de surplomber le texte et le narrateur pour affirmer, une fois de plus, son pouvoir écrasant. Puis, nous percevons sa tentative, au-delà du narrateur, de détitrer le vrai auteur de son histoire, Mark Asprey. L'effacement du nom du géniteur - « le père-version » – du texte est accompagné de celui de ses règles de filiation. C'est l'effacement radical. Pour finir, on assiste à un renoncement total de l'autorité du texte à travers le collage et l'expérience surréaliste que vit le narrateur. En s'interposant entre Samson Young et Mark Asprey pour écrire elle-même directement, Six pousse le texte à un niveau méta narratif. Dans l'extrait ci-dessus, la voix du narrateur est floutée voire réduite au silence. Pour un laps de temps, le narrateur est maintenu à distance du texte. Ce dernier devient alors un ensemble de bribes collées les unes sur les autres qui représentent un nouveau un texte.

A chaque nouvelle couche, comme lorsque Six déclare qu'elle entreprend de coller le plan B sur le plan A, la version originale, le degré zéro qu'est le journal d'Asprey est oblitéré. D'autant plus que, comme nous l'avions signalé, M.A pour Mark Asprey est l'acronyme de M. A. pour Martin Amis. En utilisant un narrateur peu fiable, Amis parvient à superposer, à son tour, d'autres récits précédant *London Fields*. Par conséquent, le récit d'Asprey masqué sous une couche superposée est d'autant plus difficile à retrouver qu'il a été, dès le début, lui-même un collage d'autres textes. Dans *Understanding Martin Amis*, James Diedrick interpelle directement d'autres textes d'Amis lorsqu'il aborde *London Fields* mais, dans ce cas précis, il parle plutôt de recyclage et de combinaison. Or, dans son commentaire, Diedrick énumère, aussi bien du point de vue thématique que du point de vue structural, les points de résonance qui créent l'amalgame entre *London Fields* et quelques-uns de ses prédécesseurs. De plus, il ne fera que renforcer l'idée selon laquelle *London Fields* repose sur les lois esthétiques du collage. Ces lois sont les modes de production qui font du texte un espace surréaliste à l'intérieur duquel il est possible d'entrevoir d'autres textes

l'ayant précédé. Voici l'extrait du commentaire de Diedrick qui illustre ce point de vue :

> The plot of *London Fields* recycles and combines elements from *Success* and *Other People*. As in *Success*, the reader follows the crossing paths of a failing aristocrat and a rising yob, both involved with the same doomed female. And like *Other People*, *London Fields* focuses on a woman who is more symbol than character, a woman who is fatefully, synergistically involved with her narrator (Diedrick 2004, 160).

Ce principe du collage fait écho à une caractéristique du narrateur de la fiction postmoderne que Linda Hutcheon nous décrit en ces termes : "narrators in fiction become either disconcertingly multiple and hard to locate [...] or resolutely provisional and limited- often undermining their own seeming omniscience" (Hutcheon 1988, 11). La pluralité de la narration que l'on trouve dans le texte postmoderniste égare le lecteur par l'absence de repères qu'elle occasionne mais surtout par l'architecture foisonnante des couches superposées. Tel un magma en constante ébullition, le texte cache, en lui, ce qu'il ne relève pas au lecteur sans même que l'on sache de quoi il s'agit en fin de compte. C'est là la vraie apocalypse. Un message se superpose à un autre. Inlassablement, la quête de la vérité cachée s'étend alors aux personnages, aux espaces, aux lieux, au langage et au temps du récit. Ce n'est pas le sens qu'a cette quête ni la révélation de la vérité qui sont importants mais la quête elle-même. C'est le jeu de voiler, de dévoiler puis de voiler à nouveau qui est intéressant[228]. Imitant la révélation biblique dans une forme séculière, la promesse à la fin de la narration de révéler la vérité est entretenue[229]. Dans un extrait d'une conversation surréaliste entre le

[228] Cela rappelle ce que Jacques Derrida qualifie de motif de l'apocalypse sans apocalypse : "Apocalypse without Apocalypse" (Derrida 1984, 34).

[229] Ceci pourrait être l'un des points de rupture essentiels entre le modernisme et le post-modernisme dans leur rapport avec le thème de la fin. En effet, vers la fin du dix-neuvième siècle, le fort attachement à la fin et la croyance en sa capacité de garantir la stabilité de la narration commençait déjà à s'effriter. Ce constat est développé par Teresa Heffernan dans *Post-Apocalypse Culture* (2008): "Modernist narratives that do not or cannot resolve expose the underlying anxiety about 'the nothing' that Nietzsche predicted would come to unsettle the twentieth century. The diminished sense of the end that haunts modernist works is understood by some of the practitioners to threaten the very possibility of arriving at some stable point, of producing meaning in the world, of restoring the social order. The chaos that initiates the narrative is never resolved and the text cannot be left behind but continues to provoke and plagues its author" (30). Le mot 'Nothing' auquel Heffernan fait allusion à la célèbre phrase issue de Nietzche dans son ouvrage *Beyond Good and Evil* (1886): "In our mouth they are nothing but false judgment" (19). L'idée intrinsèque de cette phrase est la proclamation de la mort de Dieu,

narrateur et Nicola Six, une forme de révélation apocalyptique est mise en scène par le narrateur. Cette apocalypse n'est ni plus ni moins qu'un déplacement qui utilise la forme du récit sur la fin de l'humanité afin de narrer la fin tragique des deux protagonistes :

> I sat down and ran a hand over my face. She asked me how I was and I told her I was good.
> What are you dying of anyway?
> 'A synergism.' See our interdependence? We don't, we can't talk to anybody else like we can to each other. I can look into her eyes and say it.
> 'Communicable? No. Direct or indirect? Indirect.'
> Non-communicable,' I said. 'But possibly direct. Radiogenic, naturally. They don't know. It's quite an unusual case. You want to hear the story? Takes about ten minutes.'
> 'Oh yes please. I'm interested'
> 'London Fields', I began.
> She knew about the clusters-though of course she didn't know that I was in the centre of the bunch. And she is interested. She is familiar with it all. At one point she said, 'hang on. So your father was working for *her*.' 'Her? Pardon me ? 'HER'. High Explosives Research. That's what they call it.' 'Right'. 'Or again she'd come out with something like 'And plutonium metallurgy. That was another area British were behind on.' [...]
> You've really gone up in my estimation,' she said when I was through. 'So in a way you're at the heart of all this. In a way, you are the Crisis.'
> 'Oh no', I said modestly. 'I don't think so. I'm not the Crisis. I'm more like the Situation.'
> So you know about Enola Gay.'
> Oh yes. And Little Boy' (*LF*, 161).

Cette nouvelle version de l'apocalypse connait un début "London Fields, I began", suivi d'une petite intrigue : "She knew about the clusters…" et finit sur un moment final voilé sous un euphémisme pour le moins révélateur : "In a way, you are the Crisis". "Oh no", I said modestly. "I don't think so. I'm not the Crisis. I'm more like the Situation". La 'Situation' ou la 'Crise' comme l'indiquent les majuscules employées, sans oublier 'Enola Gay', le nom du pilote qui a largué la première bombe atomique et 'Little Boy', le surnom de la bombe, sont les paradigmes de l'apocalypse nouvelle dans le roman d'Amis. Comme le dit Frank Kermode, l'apocalypse traduit une particularité de l'imagination qui

concept cher au philosophe allemand. Au-delà, elle consiste à dire qu'il n'y a pas plus de raison de rétablir un ordre puisque la vérité n'est plus. Nous comprenons là que la mort de Dieu emporte dans son sillage la possibilité d'un retour d'un ordre social. Désormais, il n'y a plus rien à attendre.

consiste à croire que l'on est toujours à la fin d'une ère : "It is a peculiarity of the imagination that it is always at the end of an era" (*op.cit* 1967, 96). Dans *London Fields*, l'imagination du narrateur renouvelle ainsi le mythe de l'apocalypse en le contextualisant à la fin du XXème siècle.

Au-delà donc de la mise en intrigue d'une apocalypse nouvelle, c'est plutôt la version séculière d'une apocalypse sociale qu'il faut remarquer dans ce passage. En effet, le narrateur s'inspire de la crise économique que traverse la société britannique à la fin du XXème siècle pour évoquer l'imminence de la fin[230]. Le processus d'altération de la représentation de la fin dans la narration moderne est radicalement achevé dans la littérature postmoderne qu'incarne le texte d'Amis. L'émancipation radicale de toute forme d'autorité prégnante dans le postmodernisme trouve dans l'apocalypse un moyen de s'épanouir. Le signe et le référent sont renversés à travers le bouleversement de la symbolique de l'apocalypse. Cette apocalypse nouvelle est placée sous le signe de la Crise encore appelée Situation. De plus, elle traverse d'une manière très intime les destins individuels des personnages et du narrateur. Pliée aux exigences de la narration, l'apocalypse dans *London Fields* est en passe d'être banalisée pour entrer dans un temps commun, celui du quotidien. Vider l'apocalypse de son contenu symbolique, tel est le projet de la narration. Aussi, plutôt que de transmettre un discours apocalyptique, le narrateur écrit-il une expérience proche de l'apocalypse sans pour autant s'identifier à elle. Ceci est tout à fait caractéristique du collage. A la manière du collage que nous avons décrit au début de ce chapitre, le roman s'accapare la forme d'apocalypse, s'en nourrit et se crée un objet nouveau.

Dans *London Fields*, le travail de substitution de l'hypotexte apocalyptique est complexe. Si l'on considère que l'apocalypse dans le texte a été vidé de son contenu par un processus de substitution, tout autant peut-on considérer de nouvelles formes qui la caractérisent. Arrêtons-nous d'abord sur Adamowicz qui nous parle de substitution, d'élaboration et de dégradation lorsqu'il évoque la parodie dans l'œuvre de Louis Aragon.

[230] On serait presque tenté de croire que HER est une allusion à Margaret Tchatcher, la première ministre britannique ayant instauré une politique d'austérité économique dans les années 80 qui coïncide avec le moment où l'industrie britannique est en déclin.

En effet, le surréalisme joue sur la déstabilisation de l'identité. Ce phénomène est perçu, selon les termes qu'emploie Adamowicz, comme un site de contradiction, de fragmentation et de décentralisation : "[…] a construct, split, fragmented, held together by writing- bringing together irreconciable fragments in the manner of collage" (*op.cit*, 142). Or la parodie apocalyptique dans l'œuvre d'Amis joue de ce phénomène de déstabilisation par le biais de l'exagération. Par exemple, pendant que la Crise gagne du terrain, la pourriture s'étend également. Une signification eschatologique est donnée aux excréments de chiens par exemple. L'emploi délibérément symbolique du lexique de l'excrément est greffé sur le mode parodique. Londres est comparée à *cloaca maxima*, à l'image de l'égout ouvert de l'antiquité romaine : "One thing about London : not so much dogshit everywhere. A lot still. Compared to New York, even old New York, It's cloaca maxima. But nothing like it used to be, when the streets of London were paved with dogshit" (*FL*, 97). Il s'agit là d'une extension de l'apocalypse à des éléments non bibliques. Cette extension parodique de l'apocalypse renvoie à l'idée que Londres serait alors marquée par un désordre généralisé. L'analogie aux excréments de chiens jonchant les rues de Londres est une manière de suggérer que la vie urbaine serait insupportable. Le monde urbain se meurt et pourtant il est encore habité. L'allégorie de la crise se noue avec le corps d'une manière spontanée grâce à une série d'exemples qui mettent en scène des éléments rendant abject le corps humain. La parodie est donc une possibilité que l'on peut considérer dans le texte d'Amis pour tracer l'image de l'apocalypse sur le plan métaphorique. Voyons alors comment elle est représentée dans le roman.

Une première remarque s'impose. Il nous serait difficile de ne pas souligner le caractère très ressemblant entre le collage et la parodie. Le travail de collage est caractérisé par un processus de substitution. Si l'on devait trouver une correspondance entre le collage et la parodie, nous dirions que le collage pourrait être un élément de la parodie, correspondant à l'imitation d'un texte par un autre texte. Or, la parodie est le résultat de la transformation d'un texte par le biais de l'imitation. C'est ce que nous dit Margaret Rose avec plus de précisions: "Parody is the establishment in the parody of comic discrepancy or incongruity between the original work and its 'imitation' and transformation" (Rose 1993, 37). De plus, toujours selon Margaret Rose, l'usage de la parodie vise à la fois le sérieux et le

burlesque: “The use of parody may aim both at a comic effect and at a transmission of both complex and serious messages” (29)[231].

Si l’on considère le pastiche comme une imitation ironique, la parodie, elle, est plus complexe que le pastiche car le texte est davantage transformé dans la première. Dans le genre romanesque, par exemple, la satire parodique sur les heures d’entretien de la beauté féminine questionne notamment l’aliénation de la figure féminine à l’artificiel. Le maquillage est synonyme de souffrance et de travail d’une grande persévérance. Au-delà, les produits d’entretien du corps sont perçus comme un masque, à l’instar de la métaphore du miroir que l’on note dans *London Fields* :

> Naked, she weighed herself a second time, while the bath thundered-while it slobbered and rumoured. Then, in an abrupt about-turn, the full-length mirror…Yes! Good, still good, all very very good. But time was getting ready to finger it, to make its grab; time was drying that belly with the heat of its breath. She looked at the pots and tubs on the bath’s rim; cleansers, conditioners, moisturizers. She looked at the nail varnish, the hair dryer, the fairground lights of the dressing table- the mirror hours, the looking-glass war! No one could seriously stand there and expect anybody to be forever having to do with all *this* shit (*LF*, 194-5).

A travers cette citation, une fin de siècle métaphorique passe par les soins esthétiques du corps féminin. Très curieusement d’ailleurs, en ce qui concerne l’écriture, cette citation se superpose à un extrait de roman populaire, *Bridget Jones’ Diary* :

> Completely exhausted by entire day of date-preparation. Being a woman is worse than being a farmer- there is so much harvesting and crop-spraying to be done: legs to be waxed, underarms shaved, eyebrows plucked, feet pumiced, skin exfoliated and moisturized, spots cleansed, roots dyed, eyelashes tinted, nails filed, cellulite massaged, stomach muscles exercised. The whole performance is so highly tuned you only need to neglect it for a few days for the whole performance is so highly tuned you only need to neglect it for a few days for the whole thing to go to seed (Fielding 1996, 30).

[231] Dans son ouvrage, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern* (Cambridge: *Cambridge University Press*. 1993), Margaret Rose décline la parodie sous plusieurs angles. Notre ambition n’est pas de définir la parodie. Nous souhaitions simplement trouver une correspondance pour illustrer le lien entre la parodie et le collage. D’autres chercheurs se sont également penchés sur la question de la parodie. Nous pensons notamment à Christian Gutleben, auteur de *Nostalgic Postmodernism* (*op.cit*, 2001) ; voir chapitre 1 “The parodic vein : ludic subversion”.

Le point le plus étonnant de la description des soins esthétiques chez Nicola Six est qu'ils sont comparables à un supplice qui ne prendra fin qu'à sa mort. En réalité, cette imagerie de la femme est une représentation parodique du rituel associé au maintien de la beauté du genre féminin. La quintessence d'une telle association est l'extrême résonnance avec les thèmes de la violence et de l'autodestruction. Il n'y a point de répit dans l'enchainement. A cela s'ajoutent l'obsession du poids, "she weighed herself a second time" et la répétition des mots 'time' et 'looked' pour insister sur le rythme. La guerre du miroir "the looking-glass war !" est une métaphore qui traduit l'espace de confrontation entre le naturel et l'artificiel. L'artificiel que représente le miroir est un masque sous lequel se dissimule le vrai. A un niveau extrême de la métaphore du miroir, le corps lui-même devient, comme le dit David Le Breton, « accessoire de la personne » (Le Breton 1999, 16). L'interface virtuelle que représente le miroir abolirait le corps de Six à travers une dissimulation artificielle. Dans ce jeu de langage, la guerre du miroir remplace la guerre tout simplement. Les produits cosmétiques et le miroir entrainent le personnage féminin dans une sorte d'apocalypse transgénique dont il en ressort transformé à chaque séance de ce qui est décrit comme un exercice de camouflage du naturel, jusqu'à la dissolution complète : "[…]Back into the battle she came the next day, pressing forward under the spiked dome of her black umbrella […] She swayed in the rain as she re-experienced the killing etiolation of the previous day, all its pale delinquency" (*LF,* 195). Le sens catastrophique associé aux produits cosmétiques "No one could seriously stand there and expect anybody to be forever having to do with all *this* shit" (195) révèle la prévalence de la violence sur le texte. Le masque que Nicola Six porte l'empêche d'accéder à sa propre identité. Il est en définitive un élément d'un changement plus complexe à multiples faciès. Le visage dans *London Fields* est un espace métaphorique au centre de l'espace public. Les gens dans la rue sont assimilés à des tiges sans visage : "faceless stalk", ou à des champignons non comestibles "toadstools" (195). Ce sont là des images résolument surréalistes. Nous considérons alors que le surréalisme pourrait être l'axe implicite qui nourrit ces métaphores à plusieurs égards.

Précisons d'abord que dans la conception surréaliste, l'état de dépersonnalisation ou encore de dépossession dans lequel les gens se trouvent crée un espace où sont abolies les frontières entre le corps et l'espace extérieur. Il en émerge un nouvel espace dans lequel il est possible d'imaginer des champignons vénéneux et des tiges sans visage. C'est ce qu'Adamowicz appelle l'espace métamorphique : "a metamorphic space where the mask is the figure of alterity, exploding the limits of the body" (*op.cit*, 156). Le surréalisme est une méthode qui transforme le regard en laissant toute la place à la fantaisie. Par exemple, l'une des grandes propositions faites par des auteurs surréalistes comme Louis Aragon est la métonymie de la tête qui remplace le sujet surréaliste : "The surrealists have made of the head less the space structured in depth, as described by Freud, than an exploded space, where randomness of entry is matched by freedom of egress" (*Ibid*). Cette méthode privilégie la surface au détriment de la profondeur. Comme la technique du collage, la surface est essentielle pour les auteurs surréalistes, elle est leur espace instinctif[232]. Dans *London Fields*, les visages et le corps sont effacés. D'une manière presque aléatoire, certains portent un masque et d'autres restent sans visage et les corps sont des tiges. L'élément le plus frappant dans la méthode surréaliste est l'absence de structuration logique. Le hasard 'randomness' est la clé de voute de la pensée surréaliste. Ceci nous amène au point suivant.

En effet, grâce à l'effet hasardeux et opportuniste, l'irruption d'une nouvelle configuration et son collage sur un espace familier sont brutaux. Rien ne prépare le lecteur à la prochaine configuration. Dans un passage, les larmes de crocodile de Nicola Six sont la version métonymique du zoo urbain grouillant de reptiles que représente le pas de sa porte :

> As the first crocodile tear began to smear her vision, Nicola gazed into the fingerprint contours and saw- and saw crocodiles. She saw the reptile house in Keith Talent's brain. What ignanas and anacondas, what snoozing geckos languished there, presided over, perhaps, by a heraldic basilisk, a rampant cockatrice! All the reptiles were waiting, waiting. And when reptiles wait when there is food around, they are waiting for the food to ger weaker, deader, rottener.

[232] Louis Aragon dit lui-même « nous sommes les vaporisateurs de la pensée […] Nos jolies têtes de caoutchouc serties de petits filets rouges s'aplatissent et se gonflent suivant les alternances des marées d'idées » (Louis Aragon. « Textes surréalistes », *La révolution surréaliste volume I, Déc. 1924, p16*.

> Not a jungle, not a swamp, (for this was a modern brain): a smalltown zoo, an underfunded game reserve, a half abandoned theme park. Deeply, unimprovably stupid, the creature are none the less aware that they are being watched. Keith's face appreared before her: the bashful salacity of his alligator smile. It wouldn't be her who romped and basked with Keith and rolled with him in the mud. It would be Enola, Enola Gay. In the theme park, in cold blood, the blindworms, and salamanders gave a sudden twitch- a shrug of ooze. Then silence. Reptile vigil… (*LF*, 204)[233]

Ce texte se pose en une couche artificielle qui se superpose à ce qui est déjà artificiel, en l'occurrence les larmes de crocodile. Toutefois, ceci ne l'empêche pas d'être d'une densité remarquable. L'assemblage du texte et son vocabulaire sont un mélange que l'on situe entre le portrait fantastique d'hommes transformés en alligators, courtisans aveuglés par leur désir sexuel pour leur proie et le tableau surréaliste du quotidien d'une prédatrice cannibale. Nicola Six est à la fois la proie et la prédatrice. Le choix du vocabulaire, particulièrement, l'allitération en « r » — « crocodile », « reptile », « rampant », « reserve », « creature », « alligator » — vient faire oublier la couche réaliste faite d'hommes ordinaires désormais sous l'emprise de l'impatience et de la faim. A mesure que leur voix se faisait entendre et qu'ils s'approchaient de leur proie, leur être disparaissait derrière le décor de la pièce. Les reptiles que sont ces hommes deviennent à leur tour les fragments d'un message plus fort, la disparition du règne humain. C'est ainsi qu'ils passent de reptiles à dinosaures puis de dinosaures à ossements fossilisés dans l'espoir, peut-être, que les animaux se souviendront de leur passage sur terre :

> Nicola's head snapped back to the frightened *peep* of the buzzer. She went to listen to Guy's pale hello? Of course she had adored dinosaurs as a little girl. She knew all the names by heart, and loved to tell them through her mind. Dinosaur: terrible reptile. Brontosaurus: thunderlizard. (Now she could hear him scale the stairs with mighty bounds.) A planetary society, built from bones. Would the same thing happen when the human beings were gone? Would we be exhumed (the *cheat*, the foil, the murderee) Would we be reconstructed and remembered by the rat, the roach, the triumphal virus? (*LF*, 204).

Ce texte est suivi d'une longue liste d'attributs qui s'apparente beaucoup à un arrangement surréaliste :

[233] La citation se termine par des pointillés.

Ankylosaurus. Ceolophysis. Compsognatus.
Crookedlizard. Hollowform. Pretty jaw.
Ornitholestes. Maiasaura. Oviraptor.
Birdrobber. Childguarder. Eggstealer (*LF*, 204).

Dans une certaine mesure, nous courons le risque de comparer cette liste d'attributs à un assemblage textuel que propose Marcel Mariën, un célèbre photographe surréaliste, lorsqu'il fait son autoportrait. Dans les deux cas, l'architecture du texte — un mot, un point et un mot, un tiret — s'assimile à la transposition, à l'amalgame et au découpage du portrait surréaliste :

> Distingué- pouilleux- jeune- sinistre- habillé- estropié- prolétaire- débraillé- solitaire- moustachu- brutal- heureux- sale- lent- paresseux- conférencier- stupide- photographe- fanatique- fœtus [...] asthmatique- 'Jules'- impie- terne- paroissien- cinéaste- libidineux- pubère- infidèle- cadavre- préoccupé- oisif- vandale- sceptique- pantouflard- fumeur- croyant- marxiste- ovule fécondé (Mariën 1991, 216)[234].

Le travail de substitution et de transposition modifie la perception du personnage et rend floue la réception du texte. Dans le texte de Mariën, la mutilation et l'autodérision font l'unité du texte fragmenté. En revanche, dans *London Fields*, le narrateur s'efforce d'intégrer une rhétorique de l'irréel qui participe à ce brouillage de piste intempestif que l'on retrouve également à

[234] Au niveau de la forme, cette phrase est un « cadavre exquis » ; un jeu d'écriture propre au surréalisme. Dans un dictionnaire, *Les 100 Mots du surréalisme* (2014), Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand donnent une définition éclairante du cadavre exquis : « 'Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau' : la première phrase créée à partir du jeu des papiers pliés a donné son nom à une des pratiques les plus connues du surréalisme. En ignorant les mots écrits par les autres, plusieurs personnes composent successivement une phrase dont la syntaxe a été préalablement fixée. À dire vrai, le surréalisme n'a pas été l'inventeur du genre, mais il y a vu le prétexte à une activité à la fois récréative et poétique, comparable en son principe à l'écriture automatique puisqu'il fait surgir des images ou des associations inattendues : 'L'huître du Sénégal mangera le pain tricolore', 'La petite fille anémiée fait rougir les mannequins encaustiqués' [...] Souvent pratiqué par le groupe de la rue du Château vers 1925, le cadavre exquis a fait l'objet d'une exposition en 1948 (Galerie Nina-Dausset). Breton expliqua à cette occasion ce qui le rendait intéressant : il s'agit d'une aventure collective dans laquelle le hasard joue le rôle d'un révélateur inattendu, une expression où le principe de plaisir prend le pas sur le principe de réalité » (Aron, Bertrand 2014, 23).

d'autres niveaux notamment dans la métafiction que nous évoquions plus haut. Au-delà, cette suite d'attributs est un entracte de l'intrigue. En effet, elle vient se superposer au récit pour apporter une veine surréaliste. D'une manière plus significative, il s'agit d'un moment de diversion de l'attention du lecteur dont le sens est montré à tel point que la signification de ce qui est décrit dans ce moment d'interruption est aussi importante que ce qui suit. Les alligators et les espèces disparues sont une allégorie de la menace de disparition qui pèse sur l'espèce humaine. A travers cette métaphore, l'apocalypse se confond avec l'attrait pour l'atavisme et un retour au commencement, à l'ère des dinosaures donc à la genèse de l'humanité. Le rapport entre la touche surréaliste dans le texte et l'apocalypse est donc très étroit.

De plus, dans les expressions "they are being watched" et "silence Reptile vigil", nous trouvons une allusion parodique à "Silence", "Big Brother's watching" de *1984* de George Orwell (1949). Voilà un détail qui ne nous aura pas échappée. Encore une fois, par ses qualités technique et esthétique, nous voyons comment le collage utilise l'apocalypse comme matériau. Dans la séquence de contrefaçon grotesque, Nicola Six a également été transformée pour évoquer la cruauté associée au sexe. Après les crocodiles qui frappent à sa porte, c'est à son tour d'être comparée à un monstre marin aux formes disproportionnées : "Her head now looked small or telescoped, set against the squirming refractions of the giantess beneath the water" (*LF*, 18).

L'esthétique apocalyptique que nous essayons de mettre en évidence serait donc en partie surréaliste[235]. En effet, nous avons vu les travers du langage de la fin, ou la fin dans le langage, les suspicions associées à la ville et les déambulations et, jusqu'à un certain point, les effets de l'espace extérieur dans l'univers interne des personnages. Ces éléments discutés ne sont pas des contre-exemples du modèle surréaliste. Nous y voyons désormais une résonnance forte dans le sens où toutes ces références, à savoir le langage de la fin, les distorsions de l'espace et du temps, ont quelque chose de profondément surréaliste car elles

[235] Comme le souligne James Graham Ballard dans son article "The Coming of the Unconscious": "The techniques of surrealism have a particular relevance at this moment when the fictionnal elements in the world around us are multiplying to the point where it is almost impossible to distinguish between the 'real' and the 'false'- the terms no longer have any meaning" (Ballard 1966, 145-6).

transforment le texte par le jeu de la substitution, de la conception et de la dégradation. Dans *London Fields*, l'hypotexte apocalyptique est cannibalisé sous le mode surréaliste mais ne disparait pas pour autant. De même, comme nous l'avons vu dans le chapitre 10, l'apocalypse pousse le langage à se vider de son contenu. Toutefois, cet état n'est pas permanent. Le langage sera de nouveau corrompu par la force de pression des mots et du corps d'une violence extrême.

2. Les images surréalistes dans *How the Dead Live*

Jusqu'ici, nous avons étudié le surréalisme dans *London Fields* sur le plan représentationnel en montrant le rôle du narrateur comme principal sujet surréaliste qui joue et abuse du texte, espace malléable à plusieurs couches et voix narratives. A travers lui, le concept d'identité subjective est donc revisité. A cela s'ajoute le travail de substitution et de dégradation dans l'œuvre surréaliste dont l'apocalypse fait l'objet dans le texte. La période de l'attente de la fin à laquelle souscrit *How the Dead Live,* comme nous avons pu le voir dans la troisième partie de la thèse, est le prélude nécessaire à la construction imaginaire où le rêve côtoie la réalité. Le monde de transition entre la vie et la mort est le lieu idéal de l'exploration surréaliste dans l'œuvre. Cette zone de transit est riche d'images, d'objets, de mots et de corps réels et fantastiques. Elle est un espace de rencontre entre la réalité extérieure et le monde des pensées, souvenirs et fantasmes. Dans cet espace de transit un monde post-apocalyptique est né. Une réalité alternative transgresse les lois du registre familier et l'imaginaire y côtoie le réel. C'est exactement le sens que donne James Graham Ballard au surréalisme qui traverse son œuvre : "a heightened or alternate reality beyond that familiar to our sight or senses". Ballard conçoit même dans le surréalisme une fonction thérapeutique comme l'illustrent les expressions 'redemptive' et 'therapeutic power' (Ballard 1996, 84). Dans sa version du surréalisme, les espaces extérieur et intérieur ne font pas que se rencontrer, ils fusionnent. L'on ne distingue plus l'un de l'autre. Il est urgent selon Ballard de construire un monde paradoxal ou l'imaginaire serait en droit de tout transformer. C'est ce que tente de mettre en scène le narrateur de *How the Dead live*.

Le texte joue des potentialités que lui offre la zone de transit des morts vivants pour sonder les limites de l'imagination. On assiste à la naissance de formes insolites. L'un des exemples les plus pertinents que l'on trouve est celui des graisses de Lily Bloom. Ces graisses sont des structures grotesques dont l'existence a pour fonction de rappeler à la protagoniste l'ineptie des régimes alimentaires amaigrissant qu'elle a expérimentés de son vivant. Derrière l'apparence fantasmagorique des graisses se cache une autre configuration. Celle-ci conçoit la femme comme un objet de déconstruction. Ces graisses marquent le genre féminin dans l'œuvre et les stéréotypes qui lui sont attribués. Toujours en deux cycles, celui de la prise ou de la perte, la graisse est l'une des plus grandes tragédies de la vie de Lily Bloom. A travers la graisse, elle se retrouve piégée dans son propre corps. La graisse est le prisme par lequel le lecteur découvre la figuration à la fois de la frustration et de l'aliénation. Comme si sa vie en dépendait, les régimes alimentaires sont sources de conflits, d'anxiété et de fantasmes qui rythment son existence. La graisse permet de problématiser les moments de crise que le personnage a traversés. La moindre suspicion de rondeur devient incontrôlable, faisant de la prise de poids une catastrophe qui ne laisse rien ni personne intact :

> The seventies were my fattest decade. Overall I think the seventies were distinclty bulbous. People looked chunky, type-faces were rounded, writing impliments penile. I like to think I was maintaining an aesthetic unity, as my weight shot up to two hundred pounds and I became a Mrs Pepperpot of a woman. Sheer bravado- I hated it. I hated my fat. I'd sit sobbing on the side of my bed- things never change- and grab folds of myself up in order to present them individually with my derision. The effortlessly skinny girls would rather whispering on the landing- was it safe to approach the obese old dragon ? Emphatically not. I loathed and resented the sylphs I shared the house with. I hated their nascent curves and their burgeoning sexuality- and probably showed it too much. Said too much about how shitty it can be to lie with a man [...] Up and down went the scales, the dial flickering over weeks and months. I reckon that between '73 and '79 I must have lost and regained getting on for seven hundred pounds- three whole obese mes. Me-me-me. Then I stabilised as a fat old pear-shaped woman. Not obese, simply fat and old. It seemed that I'd acquired the naturally pear-shaped body of the middle-class, late-middle-aged English-woman. My adoptive country's lard had taken me for its own (*HDL*, 74).

Ce monologue intérieur sur le poids et la graisse se mélange aux souvenirs du passé et se poursuit sur plusieurs pages. La graisse se situe hors des

limites du désir féminin. Il s'agit de l'effet le plus extravagant de toute l'œuvre que l'on trouvera chez la femme. Bien qu'il convienne de minimiser la portée de l'émoi que déclenche la graisse, sa récurrence et son manque s'inscrivent dans le temps et attestent de son importance en tant que symbole de l'apparence et, par extension, d'un genre. En effet, à travers la graisse, une autre image surréaliste apparaît, celle de la femme surréaliste[236]. A l'instar de la femme chez le peintre Salvador Dali, le désir et l'angoisse sont verbalisés et représentés. Dali utilise dans sa peinture les motifs du désir et de l'angoisse sous l'aspect le plus repoussant. Il propose, par exemple, de transformer l'angoisse métaphysique en graisse concrète[237]. Fort justement, dans *How the Dead Live*, la graisse personnifiée est un véritable cauchemar surréaliste. Ordinaire et invisible dans le monde des vivants, elle révèle une réalité effrayante dans le monde de l'entre deux ; elle s'est transformée en une cellulite de forme ondulée. Lily met en évidence cette nouvelle réalité qui s'offre à elle d'une manière surréaliste : "All these spongy pounds the crab had snipped away. All this *fat*. I didn't figure on being pudgy after death. Plump in the nether world. Rotund among the shades". L'exclamation sur un ton banal de Phar Lap, son guide dans le monde des morts, quand elle lui décrivit les contours d'une grosse femme avec ses mains, permet de normaliser cette vision d'horreur "Oh, yeh-hey ! That you get to keep. Heh! Not so subtle a subtle body, yeh-hey?" (*HDL*, 160). Ainsi, tandis que Phar Lap poursuit son chemin tout en guidant sa disciple, Lily ne se retrouve désormais plus jamais seule sans tenter de

[236] Dans le dictionnaire, *Les 100 Mots du surréalisme* (*op.cit*), Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand font la revue de quelques mots clés liés au surréalisme. L'extrait qui suit reprend, dans son intégralité, le passage définissant la femme en termes surréalistes. Il est particulièrement intéressant car la femme y est décrite avec une pluralité et une complexité extraordinaires : « Au centre de l'imaginaire surréaliste, la femme est tout à la fois idée et réalité. Idée, elle renvoie au mythe de l'éternel féminin que symbolisent les fascinantes Viviane, Mélusine et autres fées. Elle apparaît à ce titre sous les traits de la femme-fleur, que l'on contemple, de la femme-fruit, que l'on cueille et déguste, et dans des versions plus violentes sous les traits monstrueux et castrateurs de la femme fatale, au vagin denté comme chez Masson ou aux seins contondants comme chez Dalí. Réalité de chair et d'os, elle suscite l'amour et le désir chez ceux qui lui vouent un culte et la voudraient libre à l'égal de l'homme. Entre la poupée de Belmer et la 'femme-enfant' de Dalí ou *La Femme 100 têtes* d'Ernst, la femme surréaliste est objet davantage que sujet, ce qui a été reproché, notamment par les féministes (X. Gauthier). Elle polarise les forces du désir et prend une signification cosmique : elle est 'la terre qui prend racine/Et sur laquelle tout s'établit', pour Éluard (*Les Yeux fertiles,* 1936) ; Breton verra en elle 'l'image même [...] d'un des grands secrets de la nature au moment où il se livre' (*Arcane 17*, 1945). La femme surréaliste se corrèle parfois au mythe de l'androgyne, très prisé notamment des peintres (Ernst, Magritte, Delvaux, Miró) » (*op.cit*, 62).

[237] Voir *La femme visible* de Salvador Dali (Paris : Éditions surréalistes, 1930).

se crever les yeux. L'illusion des graisses qui viennent hanter son séjour dans le monde des morts est un spectacle de l'épouvante presque pathétique qui transforme le corps féminin en pâte levée ou en beignets crus :

> There's a doppelgänger of myself, naked and shining, beneath the window. Another is trying to wedge itself under the bed, a third sits on the plush-covered mini banquette in front of the dressing table. They're disgustingly obese versions of me, all wobble and jounce, huge dewlaps of belly dangling to their knees. They've no eyes, hair or nipples, and they've the slack mouths I saw last on my own corpse. They're the Pillsbury Dough girls of total dissolution. The one under the window has a hank of intestines wound round her forearms; which the one on the blanquette is paying out, pulling off loop after loop of goo and feeding it through to the one under the bed. I can't see what this one's doing, but I can distinctly hear the 'shuk-shuk' of garden shears. They've got a beat going- these obese versions of me; and the 'Fat and old, fat and old, fat and old, fat and old' is a work song of sorts (*HDL*, 179).

Hormis la vision de l'épouvante, ces graisses aux attraits différents ne sont pas faites pour s'opposer, au contraire, elles doivent être réunies car elles représentent toutes la même figure analogique. En effet, le dédoublement dont les graisses font l'objet permet de mieux renforcer l'image du démembrement et du découpage du corps féminin réduit à ses composants intestinaux. Mieux encore, leur multiplication intensifie l'état de frayeur du personnage mais elle est également une manière de confronter l'illusion à la réalité. Par conséquent, la création d'un espace surréaliste, à partir de graisses ou encore de lithopédions comme personnages, permet de réaménager le réel vraisemblable auquel vient se greffer désormais une dimension surréelle. Sigmund Freud, dans *Totem et Tabou*, avait déjà noté cette surprenante confusion que crée l'espace intérieur lorsqu'il est projeté sur l'extérieur remettant ainsi en cause la réalité :

> Dans des conditions encore insuffisamment élucidées, nos perceptions intérieures de processus affectifs et intellectuels sont comme des perceptions sensorielles, projetées au dehors et utilisées pour la formation du monde extérieur, au lieu de rester localisées dans notre monde intérieur. Au point de vue génétique, cela s'explique peut-être par le fait que, primitivement, la fonction de l'attention s'exerce, non sur le monde intérieur, mais sur les excitations venant du monde extérieur et que nous sommes avertis de nos processus intérieurs psychiques que par les seules sensations de plaisir et de douleur. C'est seulement après la formation d'un langage abstrait que les hommes sont devenus capables de rattacher les restes sensoriels des *représentations verbales à des processus*

> *internes* ; ils ont alors commencé à percevoir peu à peu ces derniers. C'est ainsi que les hommes primitifs ont construit leur image du monde, en projetant au dehors leurs perceptions internes ; et cette image, nous devons la transposer de nouveau, en nous servant de termes psychologiques, en utilisant pour cela la connaissance que vous avons acquise de la vie intérieure (Freud 1913, 78-79).

D'après Freud donc, les processus intérieurs psychiques sont en mesure de créer des images concrètes. Cela est d'autant plus pertinent que l'on note un écho de la pensée avec les graisses dans *How the Dead Live*. Ces dernières peuvent alors être considérées comme la manifestation externe d'une perception interne. On note un deuxième écho lorsque, un peu plus loin dans le même texte, Freud évoque les créations projetées des primitifs se rapprochant des personnifications sous la forme d'individualités autonomes (*Ibid*, 79). L'expérimentation surréaliste que représentent les graisses s'apparente donc au processus de création qu'évoque Sigmund Freud et à ce qu'il nomme plus tard : un tabou. Il est sans doute très intéressant d'établir une correspondance entre une névrose obsessionnelle qu'est la graisse dans *How the Dead Live* et un psychisme primitif qu'est le tabou dans la mesure où elle nous permet de voir la prise hallucinante de l'espace intérieur sur l'extérieur. Pour rendre compte des effets complexes du brouillage des frontières entre l'espace intérieur et extérieur, citons Andrzej Gasiorek qui parle d'un espace-temps inextricable entre les deux entités dans une analyse consacrée au personnage fictif Traven de G.J. Ballard[238]:

> Traven's search for a way out of the space-time continuum is inextricably linked with his psychological breakdown, which opens up a fissure in profane reality. The gradual defamiliarisation of everday life takes place as his psychosis takes hold, but this fragmentation of the prosaic world, which blurs the boundary between fantasy and reality, creates a liminal space in which buried memories begin to stir. Psychosis is thus linked to a dream of anamnenis: the shattering of conventional reality leads not to irreality but to remembrance of an alternative realm and a different way of being (Gasiorek *op.cit*, 63).

[238] Traven est un pilote militaire. Il est le protagoniste de la nouvelle 'The Terminal Beach' issue de la collection de nouvelles *The Complete Short Stories* (2001) de Ballard. Cette histoire est, d'après l'auteur lui-même, la plus importante de toutes ses nouvelles. Dans le récit, le personnage cherche, par tous les moyens, à donner un sens à des événements en apparence sans liens. Il parvient, contre toute attente, à donner un sens qui dépasse l'entendement commun. Tout au long du texte, Traven rumine la mort de sa femme et de son fils. La mort est un événement obsessionnel dans le texte, qui plus est, exhibée et dénudée. D'autres thématiques sont également revisitées dans un contexte ou la fin du monde est immanente. Nous pouvons citer, par exemple, la bombe atomique, la guerre froide, un monde militaire peu glorieux, l'interaction avec le paysage architecturel et la menace de l'éclatement d'une troisième guerre mondiale.

Pour en revenir à *How the Dead Live*, dans le trépas, Lily ne dépend plus des lois physiques d'une réalité extérieure ni de cette réalité conventionnelle dont nous parle Gasiorek mais de l'interprétation et de l'illusion irrationnelle. L'apocalypse intervient lorsque l'irrationnel s'immisce dans une séquence narrative banale pour dévoiler un des tabous les plus enfouis dans l'inconscient de la mort-vivante. Au-delà, c'est l'apocalypse elle-même qui est parodiée. Le monde de transition entre la vie et la mort est le point de jonction entre l'attente de la fin et la fin. Le discours apocalyptique est perceptible dans une forme d'illusion rhétorique où une réplique du monde urbain est construite en vue de dévoiler les absurdités du monde référentiel fictionnel qu'est celui des vivants. Lily Bloom a une vision écœurante en voyant les graisses se former ; ces dernières étant la personnification de sa plus grande peur et de son plus grand tabou, de son vivant, la prise de poids. Les graisses sont un exemple particulièrement intéressant car elles dévoilent un point de vue désenchanté du monde des vivants placé sous la menace de l'absence de sens. Les graisses sont également le prisme par lequel Will Self revisite l'entropie contemporaine.

Inscrite dans le passé comme un souvenir douloureux et transformée dans le monde de l'entre-deux en une entité autonome, la graisse sert avant tout à dévoiler, d'une manière surréaliste, un monde ruiné par l'apparence. Les graisses nous permettent de voir le vacillement, qui existe, dans le texte, entre la révélation de la crise individuelle et collective et le désir d'échapper à sa propre réalité. Elles sont sans doute l'équivalent de la transformation esthétique du corps humain que l'on retrouve chez J.G. Ballard. Dans son ouvrage *The Atrocity Exhibition* (1970), le corps humain est une foire aux atrocités[239]. Cet ouvrage est un recueil de nouvelles dans lequel l'auteur dessine avec des mots et des figures de style de nouvelles structures alternatives à l'existence humaine. On retrouve des expressions telles que "transformational grammars" (62), "the phenomenology of the world is a nightmarish excrescence" et "monstrous extensions of pussy tissue" (86). La dernière est celle qui fait particulièrement écho à la problématique des graisses. Le corps humain est à lui seul une foire d'atrocités comme le titre de l'ouvrage l'indique : "human organism is an atrocity exhibition". Le désir de

[239] Telle est la traduction française du titre du roman de Ballard par François Rivière (1976).

retrouver un monde parfaitement symétrique à celui qu'elle a connu est pour Lily Bloom un combat perdu d'avance. Les graisses et les lithopédions sont là pour lui rappeler. Elles sont en quelques sorte les avatars des obsessions qui hantent l'existence humaine. L'on ose alors dire qu'elles sont une sublimation atroce de l'individu de l'ère contemporaine marqué par ses excès et privations comme la perte et la prise de poids. D'autres types d'excès seront explorés dans l'avant dernier chapitre de la thèse.

Conclusion du chapitre 11

Nous avons voulu, à travers une approche surréaliste, explorer des réalités inaccessibles à l'esprit rationnel et qui font varier l'apocalypse dans le texte. Par exemple, l'absence d'ordre dans la structure des formes d'expression du surréalisme est particulièrement pertinente car, à la source de l'apocalypse, le désordre généralisé est un élément fondamental. Ce manque d'ordre rejaillit comme une impulsion créatrice à la surface du texte. Grâce à la technique du collage, les images les plus incongrues parviennent à la surface du texte. Cependant, le collage n'est pas l'unique instrument de révélation. Le renversement, l'inversion ou encore la répétition sont tout aussi pertinents.

Chapitre 12

Le dévoilement par le renversement, l'inversion et la répétition

La violence apocalyptique fait sens dans une thèse sur l'apocalypse. Mais de quelle violence parlerons-nous si l'on tend vers une esthétique de l'apocalypse ? Elle ne sera certainement pas abordée uniquement sous l'angle de son contenu thématique. Nous comptons donc aborder le thème de la violence comme un substrat dont la présence frénétique et impétueuse est plus prétexte à dévoilement subversif que souci de dévoiement moral. La violence est une conception que nous tentons d'instrumentaliser afin de montrer autre chose. Nous comptons dans ce chapitre, sous un regard éberlué, assister au spectacle esthétique de la violence que nous offrent le renversement, l'inversion et la répétition dans *London Fields* de Martin Amis. Nous aborderons successivement, dans la première section, « La violence figurée », pour voir comment la violence est allégorisée en contaminant le texte et les personnages et, dans la deuxième section, « La violence vice-versa », pour faire voir le spectacle de la violence à travers les techniques précitées.

1. La violence figurée

« On ne peut pas se passer de la violence pour mettre fin à la violence » nous dit René Girard[240]. Condamnée dans le monde référentiel comme un acte barbare, la violence trouve dans la littérature apocalyptique le moyen de s'épanouir et de se propager sans limites. Elle fascine et se trouve presque partout. Comme le dit Mark Cousins, la violence n'a cessé d'être représentée en art sous plusieurs formes : "a great corpus of damage is painted, photographed, installed and performed" (Cousins 1998, 52). La violence dans l'art n'est pas seulement une

[240] René Girard, *La violence et le sacré* (1972), Paris : Hachette, 1978, p 57.

représentation, au contraire, l'art se nourrit de la violence tout comme la violence se nourrit d'elle-même. Nous voyons dans la présence de la violence une condition nécessaire à la conception d'une esthétique de l'apocalypse. Dans une œuvre littéraire comme *London Fields*, la violence est figurée. Précisons d'abord ce qu'est une figure :

> Le mot *figure* n'a pu d'abord se dire, à ce qu'il paraît, que des corps, ou même que de l'homme et des animaux considérés physiquement et quant aux limites de leur étendue. Et, dans cette première acception, que signifie-t-il ? Les contours, les traits, la forme extérieure d'un homme, d'un animal, ou d'un objet palpable quelconque (Fontanier 1977, 63).

Ses caractéristiques esthétiques vont au-delà de ses contours et de sa forme. La violence exerce une force si irrésistible sur le texte qu'il est difficile d'échapper à son emprise. Dans le roman d'Amis, la violence se saisit de la langue et exerce une pression sur les personnages à la manière d'une allégorie : "Violence is near and inexhaustible [...] But [...] can touch Nicola and me. It knows better, and stays right out of our way. It can't touch us. It knows this. We're dead" (*LF*, 260). Dans le duel qui oppose la violence et l'amour, le combat est perdu par avance. Elle s'oppose à l'amour mais elle est liée au sexe. Parlant des goûts cinématographiques de Keith Talent, la violence, le sexe et l'argent sont au même niveau : "Pause. SloMo. Picture Search. What he was after were images of sex, violence and sometimes money" (*LF*, 165). La violence prospère en poussant, toujours plus loin, les limites de ses capacités.

D'une part, il serait trop long de refaire ici le tableau de la violence dans l'apocalypse. Cela équivaudrait d'ailleurs à réécrire un discours presque attendu. D'autre part, les développements dans le roman d'Amis au sujet de la violence messianique se trouvent *ipso facto* partagés entre les phénomènes catastrophiques, le chaos, les images de violence, les coups et blessures etc. La force l'emporte trop souvent pour que ne soit laissé un espace de réflexion à la violence comme un spectacle participant au carnaval de l'apocalpyse[241]. A l'image d'un spectacle, sa représentation dans *London Fields* par exemple nous semble prendre le contre-pied de l'argument dominant associé à la violence, celui de la destruction ou encore de la souffrance. La violence est mise en spectacle avec le

[241] Selon la formule empruntée à Anne Fortin-Tournes (*op.cit*, 2003).

corps comme réceptacle. Ce dernier la contient mais finit par déborder lui-même de ses frontières. La violence contenue dans le corps ne cesse d'être exacerbée. On ne sait pas où elle commence mais on ne sait pas non plus où elle se termine. Elle apparaît toujours dans un premier temps comme une irruption et vient heurter le cœur de sa cible en acte. Dans un second temps, la violence s'annule dans une vertigineuse accumulation d'actes violents répétitifs. Dans le passage suivant, ceux-là sont récurrents dans la famille Clinch. Les coups infligés par Marmaduke sont des rites carnavalesques. Pour en donner un aperçu précis nous citons intégralement le passage concerné :

> In his dream Guy Clinch edged closer to the bare body of a softly faceless woman. For a moment of dream time she turned into a thirteen-year-old baby, smiling, crooning, then once more became a woman without a face. Not even a baby face. This wasn't a sex dream. It was a love dream, a dream of love. He edged towards an oozing *yes*…
> In actuality, in real life, Guy Clinch was edging towards a rather different proposition. Inches from his touch lay Hope in her dressing-gown, unblinkingly wakeful, and far from faceless: the healthy oval and its long brown eyes. Inches from his head, on the innumerable pillows, crouched Marmaduke, his hands joined and raised. As Guy entered the warmth-field of his wife's body, Marmaduke's twinned fists thumped down into his open face.
>
> Ow! said Guy. The flesh fled in rivulets. He looked up in time to see the blurred arrival of Marmaduke's next punch. 'Ow!' he said. Unplayfully he sat up and wrestled Marmaduke to the floor.
> 'Take him', said Hope in a tranced voice.
> 'Was he very bad?'
> 'And quick with breakfast.'
> 'Come on, you little devil.' He picked up Marmaduke, who embraced the opportunity to sink his teeth gum-deep into Guy's neck. Guy gasped and began the business of trying to force open Marmaduke's jaws.
>
> Hope said, 'He needs changing. He seems to have eaten most of his nappy again.'
>
> Loaded or unloaded?'
>
> Unloaded. Hold his nose. He'll give up in a couple of minutes' (*LF*, 82-83).

Cette violence ritualisée de la famille renvoie à la parodie d'un monde placé sous la menace de l'explosion nucléaire. Tout s'enchaine ; en quelques minutes, le songe de Guy Clinch vire en film d'horreur. A peine sorti de son lit, il reçoit le coup de poing de son fils qui se répète plusieurs fois de suite avant de sentir son oreille transpercée par les dents de la vilaine créature. L'angoisse des derniers jours, que suggère la menace nucléaire, est surmontée grâce au sens

carnavalesque que prennent les choses aussi sérieuses que la violence. Par le jeu de la violence répétitive, la famille Clinch est mise à contribution dans la construction du modèle de personnage postmoderne. En effet, le manque de remords à la suite d'un acte violent susceptible de se répéter à l'envi correspond au projet de renversement des codes moraux dans la fiction postmoderne. C'est ce que nous décrit Christian Gutleben en ces termes :

> The purpose of contemporary fiction is not, in the manner of realism, to show the exemplariness of the characters' struggles, hopes and achievements, but to focus on their misjudgements and to suggest where they went astray- thus insisting on mistakes that are not to be made again. This didactic entreprise of denunciation is led with a certain facetiousness using the typical strategies of comedy. Exaggeration, caricature and burlesque are made use of [...] (Gutleben 2001, 98).

Si la caricature, le burlesque et l'exagération sont bien les éléments essentiels de la parodie de fin de siècle à travers la violence, la répétition de l'acte de violence dans *London Fields* ne semble pas contenir un sens pédagogique. Car, nous dit Gilles Deleuze, si la répétition existe, elle existe contre la loi morale (Deleuze 1968a). Le sens moral est immédiatement annulé par la répétition de l'acte. La violence est exacerbée lorsqu'elle se répète pour devenir un rite. La scène de violence de la citation précédente de *London Fields* est fascinante car elle atteste de l'engrenage dans lequel sont pris les personnages. La violence appelle la violence. Pour nous, l'acte violent n'est pas à retenir, ce que l'on retient c'est la répétition. La répétition dans l'art revêt un sens profondément subtil que nous rappelle Gilles Deleuze :

> For there is no other aesthetic problem than that of the insertion of art into everyday life. The more our daily life appears stantardised, stereotyped and subject to an accelerated reproduction of objects of consumption, the more art must be injected into it in order to extract from it that little difference which plays simultaneously between other levels of repetition, and even in order to make the two extremes resonate- namely, the habitual series of consumption and the instinctual series of destruction and death. Art thereby connects the tableau of cruelty with that of stupidity, and discovers underneath consumption a schizophrenic clattering of jaws, and underneath the most ignoble destructions of war, still more processes of consumption. It aesthetically reproduces the illusions and mystifications which make up the real essence of this civilisation, in order that Difference may be expressed with a force of anger which is itself repetitive and capable of introducing the strangest selection, even if this is only a

> contraction here and there- in other words, a freedom for the end of a world (Deleuze 1968b, 293)[242].

Pour échapper à leur propre fin "the end of a world", les personnages répètent les mêmes erreurs. La répétition est donc un choix non négligeable. L'argument deleuzien extrêmement malléable est corroboré par le point de vue d'Isobel Armstrong qui relève une altérité radicale dans la répétition :

> True freedom lies in the repetition which reproduces or doubles itself, not with the mechanical, abstract universality of the law of recurrence, not with the circumscription of the concept, not in symmetry with the pre-existing forms, or through representation made possible by the gap between subject and object. No, the very notion of pre-existing forms mediated by representation is alien to the dynamic, self-creating repetition staged as unique, dissymmetrical alterity, a radical alterity because it is made new with every repetition, and repetition is without a ground (Armstrong 2000, 62)[243].

La répétition engendre l'altérité. Pour Deleuze, l'altérité est vitale: "A world without Others, and thus a world without the possible. The Other is that which renders possible" (Deleuze 1968b, 320). Dans *London Fields* précisément, l'altérité n'est rien d'autre que la remise en cause des lois universelles ; la morale par exemple. Il n'existe nul autre concept aussi emblématique de cette altérité que la violence pour le dire. Le lien que l'on tisse entre la violence en tant que figure de l'altérité et la répétition est purement symbolique. Elles sont les deux faces d'une même pièce. De plus, la répétition occupe une fonction esthétique, celle de masquer la réalité, nous dit Isobel Armstrong : "because repetition makes new it is an occasion of masking, simulacra, not copying" (Armstrong *op.cit*, 62). Elle peut également être synonyme d'espoir "through repetition there is always the possibility of 'recollection' of loss" (64). Donc, pendant que la répétition masque la réalité ou tente de faire jaillir des souvenirs, la violence révèle au grand jour les tendances ataviques chez les personnages de fin de siècle. Non seulement, elle est l'apocalypse dans le sens de dévoilement mais elle met également sens dessous-dessus toute chose qu'elle caractérise ou tout ce qui l'incarne. Cette idée fait particulièrement écho à la *mise en abîme* du corps qu'évoque Gasiorek:

[242] Il s'agit de la version traduite de *Différance et répétition*.
[243] Isobel Armstrong, *The Radical Aesthetic*, Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

"Everything [...] is turned inside-out, so that what was hidden and ignored is exposed and flaunted, giving rise to an inverted or upside-down reality in thrall to the productions of the uncouscious" (Gasiorek *op.cit*, 89). Par conséquent, la violence ne suggère pas seulement une répétition compulsive qui dévoile la vraie nature des personnages mais elle aussi un moyen très concret d'accéder à cette *mise en abîme*. Tel un matériau, la violence est un instrument de révélation, un principe actif donnant à voir à quoi ressemble cette *mise en abîme*.

Véritable univers dynamique, le corps est ce par quoi cette *mise en abîme* est possible. La violence est le médium entre le corps et la *mise en abîme* dans le texte. Comme nous le rappelle Gasiorek, la mise en abîme correspond au sens dessous-dessus et à la logique de l'inversion dans le texte. Quand, par exemple, on tente de reconstruire cette scène fatidique où Marmaduke saisit l'oreille de son père, on s'aperçoit, plus loin, que le sang qui coule du cou du père après qu'il l'ait mordu est l'une des premières transcriptions du corps ouvert : "As Guy used lavatory paper to staunch the flow of blood from his neck, Marmaduke paced yelling round the room looking for good thinks to smash" (*LF*, 83)[244]. L'excitation dont l'enfant fait preuve est une manière de mettre en attente le spectacle de la violence qui doit continuer, ce qui finit par arriver. Les séances d'habillement sont d'illustres combats de lutte :

> During these struggles, Marmaduke's lifelong enthusiasm for hurting his father- and, within that, his specialization in hurting his father's genitals- was given play only twice. A flying headbutt to the testicles, and an unrestrainted blow with a blunt instrument (a toy grenade- launcher) to the sensitive tip. The new pains joined and reinforced and starred in all the ensemble pains that were there already. This time, he actually got the front door open before Marmaduke was noisely and copiously sick (*LF*, 363).

Une forme de renversement accompagnée par ce fond de violence est mise en scène au moment où le corps de l'enfant se retrouve contenu dans ses vêtements et accessoires.

D'abord à l'endroit:

[244] Et comme le signale René Girard, « Il est clair que le sang illustre de façon remarquable l'opération entière de la violence » (Girard 1972, 59).

> […] Guy wrestled him into nappy-liner, nappy, nappy pants, vest, shirt, trousers, socks, shoes, jumper and, downstairs, anorak, gloves, face mask, bobble hat, scarf. As he was dragging him towards towards the front door and reaching out to free the doublelock, Marmaduke 'went supervoid', in the local phrase […]. The child, in other words, had swamped himself in ordure' (*LF,* 363).

Puis à l'envers,

> In the nursery again, Guy wrestled him back into the nappy-liner, nappy, nappy pants, vest, shirt, trousers, socks, shoes, jumper, anorak, gloves, face mask, bobble hat and scarf (*LF,* 363).

Ce qui sonne puissamment entre ces trois passages, c'est bien cette logique de la répétition davantage que l'emploi excessif de la violence. Les mots sont écrits puis réécrits et le geste répété. Ceci met en avant la détérioration des ressources d'un monde où les personnages n'ont pas d'autre choix que de rejouer leurs actes et de tourner en rond dans le vide de leur existence en attendant leur propre fin. Une forme d'apocalypse intime se réalise à travers la logique de la répétition à laquelle le texte obéit.

2. La violence vice-versa

La violence apporte une touche dramatique à cette répétition qui devient presque aussi insupportable. La répétition engendre le renversement. Pendant que la répétition affaiblit la violence, le renversement l'abolit. Comment la violence est-elle abolie ? Pour tenter d'apporter une réponse à cette question, essayons d'abord de saisir la logique du renversement qui est l'un des thèmes les plus abordés et réitérés en littérature.

Le phénomène du renversement nous vient de Michail Bakhtine dans son ouvrage dédié à l'œuvre de François Rabelais. Bakhtine s'inspire du thème du carnaval[245] pour appuyer ses développements sur le renversement. Anne Fortin-Tournes nous livre un commentaire qui nous permet de comprendre de quelles

[245] Selon Bakhtine, le carnaval est reconnu à travers « des permutations constantes du haut et du bas, de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons » (Bakhtine 1970, 19).

manières la logique du renversement s'exerce sur un texte comme *London Fields* et comment la violence est alors vidée de son contenu violent :

> Suivant l'analyse que Mickail Bakhtine effectue du *Gargantua* et du *Pantagruel* de François Rabelais, le carnaval est en effet cette fête du rire et de la vie, qui permet au peuple de s'affranchir, dans un espace et pour un temps limités, du poids de l'autorité et des institutions qui s'exercent sur lui. Le carnaval est toléré par le pouvoir en place dans la mesure où, par sa fonction cathartique, il représente une soupape pour le mécontentement des masses. Il est la mise en forme régulée d'une violence qui s'exerce contre les institutions et le pouvoir établis, par le biais d'une mise en avant du corps grotesque, du « bas corporel », des rituels de la fête populaire, du banquet, grâce à la vitalité du langage transgressif de la place publique (oralité, langage familier, obscénités, malédictions, blasphème, juron). Cette violence est ambivalente, à la fois porteuse de l'agressivité de l'intention révolutionnaire, sous-tendue par des images de mort, de torture et de pourrissement, et tout à fois joyeuse, annonciatrice d'un renouveau, dominée par le rire et la bonne chair. […] La série d'images de retournements du corps et de l'espace entraînant un renversement des hiérarchies traditionnelles que l'on trouve chez Rabelais se comprend mieux à la lumière du carnaval populaire […] Replacées dans ce contexte, ces images apparaissent dans toute leur ambivalence, à la fois violentes et comiques (Fortin-Tournes *op.cit*, 79).

Chez Amis, le renversement se lit certes mieux à la lumière de la *mise en abîme* du corps mais se comprend aussi bien par le prisme du carnaval dont parle Michail Bakhtine. En effet, comme nous le dit Fortin-Tournes, « le remplacement du haut du corps par le bas du corps ne produit un changement radical de perspective dans la symbolique, que d'une manière carnavalesque, et donc distancée » (79). Or, les oppositions radicales sont le propre du postmodernisme. L'amour et la violence en sont les plus dominantes dans *London Fields*. Pour en revenir au renversement, le corps finit par être aspiré dans sa propre orbite. L'on ne sait plus par quel bout le prendre. Du plus anecdotique au plus figuré, le texte ne manque pas d'exemples de renversement. Nous en donnerons respectivement un exemple anecdotique et un autre figuré.

Le premier cas est le renversement de la tête. Lors d'un dîner chez Nicola Six, Guy Clinch s'était rendu à la salle de bain où il se retrouve très rapidement le visage contre le tapis par suite d'un coup de fatigue brutal : "[…] He had been obliged to try a kind of handstand before eventually backing up to the toilet seat with his face almost brushing the carpet" (*LF*, 414). La tête est un

symbole très fort dans l'imaginaire collectif occidental. Son renversement équivaudrait à celui de la noblesse et de la spiritualité et les organes génitaux représentent quant à eux la souillure et la bassesse morale selon Bakhtine. Chez le personnage Guy Clinch par exemple, les membres inférieurs remplacent les organes de la tête par le biais de la douleur : "the migraine in his groin had somehow established connexions with the blinding ballsache in his eyes" (*LF*, 423). Le second exemple de renversement fait directement allusion à l'avènement de l'apocalypse par le biais de la force de gravité qui tire vers le bas tout ce qui est placé haut :

> THE FIRST THREE events- light, sound and impact- were all but instantaneous. First, the eye opened to the scalding bulb of the foundered standard lamp; next, the rushing report of some lofted cherrybomb or megabanger; and then the brisk descent of the crammed glass ashtray. This ashtray had been teetering for hours on the shelf above the bed: now it was dislodged- by the frenzied physics of everyday life. It fell at the usual rate of acceleration: thirty-two feet per second per second: thirty-two feet per second squared. And it flipped in mid-air. So Keith copped the lot. Impact, crushed butts, a shoveful of ash- right in the kisser. Right in the mush. This was the fifth of November. This was horrorday (*LF*, 437).

Dans les deux cas, le renversement fait appel à deux sortes de dévoilement. Le premier est *la mise en abîme*, le sens dessous-dessus, lorsque la partie basse du corps émerge et remplace la partie haute du corps. Le second est basé sur la symbolique de l'abject. Les mégots de cigarette et la pelletée de cendres dans la bouche ont le goût de l'horreur. Et si l'on cherchait à savoir pourquoi la cendre et les mégots de cigarette provoquent un tel séisme chez le personnage, cette phrase de Julia Kristeva nous en donnerait une charmante illustration : « L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort » (Kristeva 1980, 86). L'excrémentiel, ici, remplacé par la pourriture c'est-à-dire le déchet que transporte le cendrier, vient aggraver la crise en forçant les personnages à supporter la violence de la déflagration. Comme la peste qui s'abat sur la ville (rappelons l'image du Cloaca Maxima et des excréments de chiens jonchant les rues de la ville), l'excrémentiel s'empare de tout et menace de se répandre partout. En effet, la violence dans laquelle vivent les personnages,

symptomatique d'un monde dévasté par la crise, est marquée par la pourriture, l'excrémentiel et les déchets de toutes sortes. Désarmé, ne sachant pas comment échapper à la menace de l'excrémentiel, "Keith spat and struggled and thrashed himself to his feet", il se laisse envahir par la menace : "This was horrorday" (*LF*, 437). L'horreur contamine son espace et même la langue ne sera pas épargnée :

> She was gone. Where? With his eyes bobbing and rolling in their sockets, he focused on the horrorclock. *No*. He swore through a dry cloud of horrordust. In the spent tempest of the bedroom he sought out of his clothes. When he pitched himself towards the toilet he barked a horrortoe on the bed's brass stanchion. Tearfully he mollified his incensed bladder. In the mirror Keith's reflection started getting dressed. A split horrornail kept snagging in the blur of fabrics, all of them synthetic: made by horrorman. On the wall Keith's shadow straightened and dived headlong from the room. He paused in the passage and roughly freed a segment of his scrotum, nastily snared in the seized teeth of his horrorzip (*LF*, 437).

L'horreur consume tout sur son passage et menace l'extérieur également :

> Out on to the street he stumbled. He made for the car [...] Builders' dust and builders' orange sand formed an orange mist at the level of his eyes, his agent-orange vision, which was itself engrained with motionless impurities, like a windscreen splattered with dead insects. In a ditch, in a bunker full of pipes and cables, a workman was giving his drill a horrid kneetrembler, louder than an act of God. Like me, myself, last night, with her. Underfoot the pavement crackled with horrorgrit. It went crackling right into the roots of Keith's horrorteeth (*LF*, 438).

Dans sa trajectoire, l'horreur atteignit le soleil qui n'avait jamais été si bas, nous dit le narrateur. Tout était une horreur, la lumière du jour, le bruit de moteur des voitures, les camions, les passages piétons, la poussière. La ville entière sombra dans l'horreur. L'horreur participe à la spectacularisation de la violence au cœur de la ville et de la vie des personnages. Dans le même ordre d'idées, cette violence est également marquée par les excréments qui menacent d'absorber l'existence humaine. Comme on peut le constater dans la citation suivante, l'excrémentiel menace le temps et le langage. Et ce dernier se fige dans la répétition: "And meanwhile time goes about its immemorial work of making everyone look and feel like shit. You got that? And meanwhile time goes about its

immemorial work of making everyone look like and feel like shit" (*LF*, 26). La répétition donne lieu au renversement partant du haut vers le bas puis du renversement à l'inversion, du bas vers le haut. Lorsqu'un sens devient lassant, l'on inverse et l'on rejoue à l'instar de la syntaxe dans la citation. Tout devient réversible. Le défi pour le lecteur est de parvenir à comprendre que le sens de ces renversements sert aussi à entretenir la violence de la sensation "feel like shit" (26). « Merde » désigne un juron dans le langage familier donc renvoie immédiatement à une forme d'agressivité verbale. Dans le même temps, le terme équivaut également à l'excrément.

Dans le corps, chaque opération de renversement repose sur un principe de substitution du haut par le bas qui doit susciter une sensation de violence. Le narrateur lui-même s'inscrit dans cette logique: "I had toothache in my knee and legache in my mouth and earache in my ass" (*LF*, 388). Mais la véritable substitution est la souffrance ritualisée par le geste de la répétition du suffixe « ache ». En se nommant lui-même victime de la Situation[246], le narrateur s'embourbe encore plus loin dans le cycle de la répétition. Il scelle ainsi son destin et celui des personnages. Soumise au cycle de la répétition, la fin est retardée. Le monde placé sous la menace nucléaire repose sur le principe du sens dessus-dessous. De plus, comme nous l'avons démontré, les permutations constantes du haut et du bas produisent de la violence. La dimension grotesque de cette dernière, induite par le corps travesti, même dans la souffrance, provoque à la fois dégoût et rire. Même si elle nous place dans l'impossibilité de résoudre la contradiction qu'elle soulève, l'ambivalence que crée la violence est remarquable. Le regard oblique porté sur la violence est marqué par une ironie glaçante. En peignant la violence de telle sorte, une nouvelle morale voit le jour et place la violence hors des catégories à travers le jeu de la répétition et du renversement. Cette ambivalence conduit également à une nouvelle réalité esthétique. La représentation est aussi importante que l'événement lui-même. L'acte de reproduire et de rejouer sans cesse le drame est au cœur de l'apocalyptique au-delà de l'événement violent lui-même. Car, bien au contraire, la violence est dédramatisée comme nous pouvons le voir dans ce court passage: "The superior violence everywhere suggested by the flesh and mortar of the street had an

[246] Pour rappel synonyme de la Crise ou de l'Apocalypse, d'où le S majuscule.

emollient effect on Marmaduke, who was perhaps hoping to pick up some tips for use elsewhere" (*LF*, 364). Elle est également relativisée voire abolie comme dans cet extrait :

> The peculiar difficulty with girls experienced by God, Shakespeare and Keith was this difficulty: they raped them. Or they used to. They had all been on the same rehab courses and buddy programmes; they had mastered some jargon and tinkertoy psychology; and they didn't do it any longer. They could control their agression. But the main reason they didn't do it any longer was that rape, in judicial terms (and in Keith's words), was no fucking joke: you just couldn't ever come out a winner, not with this DNA nonsense. The great days were gone (*LF*, 168).

Il va sans dire que la deuxième citation est l'échantillon qui illustre parfaitement l'ironie glaçante de la violence contenue dans le texte. Dans les deux citations, cette dernière n'assume aucune forme d'agressivité. Elle devient même une vertu thérapeutique, comme le montre la première citation. Par conséquent, une partie de l'imaginaire de la fin s'articule autour du traitement de la violence dans le roman. En effet, la violence est un leurre. On pense croire au drame et à une forme d'injustice et d'amoralité qu'il suscite. Mais bientôt, le drame sera enfermé dans le huis-clos de la répétition sans que l'on sache le fin mot de l'histoire. Pour que la violence s'annule, il faut croire au leurre et à la fragilité du réel dans un monde en perte de vitesse. C'est l'avènement du simulacre. Ce tour de force du faux-semblant a suscité, chez Baudrillard, par exemple, la crainte de voir le monde disparaître derrière le voile du simulacre :

> Nous tous sommes entrés vivants dans la simulation, dans la sphère maléfique, même pas maléfique, indifférente, de la dissuasion : le nihilisme, de façon insolite, s'est entièrement réalisé non plus dans la destruction, dans la simulation et la dissuasion. […] J'analyse la deuxième révolution, celle du XXème siècle, celle de la postmodernité, qui est l'immense processus de destruction du sens, égale à la destruction antérieure des apparences. Celui qui frappe par le sens est tué par le sens (Baudrillard 1981, 230).

Conclusion du chapitre 12

Au terme de cette analyse, on peut en effet souscrire à l'hypothèse de Baudrillard selon laquelle nous serions à « l'ère des événements sans conséquences » (*Ibid*, 233). La violence ne serait donc pas une exception. L'on pense également à la stylisation de l'événement, dont parle J.G Ballard, afin d'éliminer l'attention portée sur le personnage[247]. L'effet spectaculaire de la violence *a priori* basée sur la technique du renversement n'est en réalité visible qu'à l'intersection entre la répétition et l'inversion. Le sens excessif donné à la violence dans *London Fields* ne sert qu'à donner le signal de tout recommencer. De la même manière, le simulacre, dont nous parle Baudrillard, n'est frappant que lorsque l'on peut en jouer librement sans contraintes. On peut dès lors s'interroger sur le rapport entre le simulacre et la fin. L'on rêve par exemple de réincarnation et de jouissance absolue dans *How the Dead Live* même au-delà des sens altérés. La prolifération des faux-semblants atteint des proportions démesurées. Cet attrait pour la jouissance, tantôt par le jeu du simulacre, tantôt par la consommation excessive, nous informe que les mondes fictionnels qui sont peints sont entrés dans un temps où il n'est plus permis d'attendre. Dans la section suivante, nous explorons l'apocalypse sur le mode de l'excès diffusé par des réalités artificielles.

[247] Lors une interview, Ballard insiste sur l'incorporation des techniques cinématographiques lorsqu'il traite le sujet de la violence. Grâce aux techniques du type 'slow motion', le lecteur est davantage invité à visualiser le spectacle de la violence qui s'offre à lui que de se préoccuper du sort des personnages engagés dans la collision : "A moment of terrifying violence like the collision of two cars hurtling together at full speed can in this way be metamorphosed into a kind of slow and gracious ballet" (Ballard 2014, 77).

Chapitre 13

L'ivresse du désastre

Dans *How the Dead Live*, la pérégrination sans point de destination de pensées et de souvenirs est riche de micros récits autour du plaisir et du désir de quelque chose. Il faut le rappeler, Lily Bloom a été tellement conditionnée par son attrait pour la jouissance des plaisirs de la vie qu'à sa mort, la seule chose qu'elle ait vraiment regrettée est de n'en avoir pas eu assez. Lily Bloom est ivre de ses passions mais celles-ci la mènent au désastre. Elle n'est d'ailleurs pas la seule à être victime de sa propre ivresse. Sa haine viscérale pour la religion et la morale, à travers diverses élucubrations dont sa philosophie antisémite, trouve un répondant dans son action hédoniste. En effet, dès lors qu'elle vit en marge des règles et conventions sociales, elle se soumet sans restriction à l'assouvissement de ses envies et désirs. Lorsqu'elle évoque ses souvenirs dans la phase 'dying' du livre, elle ne manque pas de souligner qu'elle aurait certainement moins souffert durant son agonie si elle avait été un peu plus stoïque dans la vie et moins matérialiste : "Maybe if I'd concentrated on doing that I wouldn't find myself so fucking lacking in stoicism now, so scared of this pain, so sick of this nausea" (*HDL*, 40).

L'argument selon lequel l'excès de plaisir dans lequel Lily Bloom a baigné toute sa vie contribue à la décadence que son corps a subi durant sa fin de vie. Le ton presque philosophique de Lily sur le sens du stoïcisme est paradoxal puisque le rôle de la personne raisonnable est contraire à son éthique. Le narrateur s'égare-t-il en donnant à Lily Bloom une conscience morale le temps d'un songe ? Ou est-ce là un clin d'œil de l'auteur lui-même au lecteur en jouant sur sa faculté d'étonnement ? Quelle qu'en soit la raison, le sens d'un tel discours élargit, à juste titre, l'idée d'un désastre inexorablement lié à la jouissance. Nous traiterons donc ce paradoxe que porte le titre de ce chapitre en trois sections. Dans la première, « Sniffer la vie : l'alcool, la cigarette et la drogue », nous suivons la logique implicite dans le titre de la section pour parler du désastre.

Dans la deuxième section, « La consommation et la médiatisation de la réalité », nous scrutons la scène mentale du mort pour y découvrir, entre autres images, un réel escamoté. Enfin, dans la dernière section, « Les spectres du paradis artificiel » qu'est la société de consommation font surface.

1. « Sniffer » la vie : l'alcool, la cigarette et la drogue

La recherche de satiété et le souci de combler un manque se conçoivent toujours dans l'urgence d'être assouvis. En prenant le mot satiété au pied de la lettre, la nourriture est l'élément qui nous vient tout de suite à l'esprit. Car si l'on considère qu'avoir faim est l'expression d'un besoin et qu'avoir envie de manger une soupe est celle d'un désir, il convient alors de faire la différence entre le besoin et le désir[248]. Tout ce qui ne relève pas du besoin n'est que pur désir.

Dans les séminaires de Lacan, la place du désir est prépondérante. Aussi, choisissons-nous ici de donner une définition du désir chez Lacan qui s'articulerait bien avec le thème de la fin. Ce dernier nous dit que « Le désir […] est avant tout manque de ressources, aporie » (Lacan 1991, 246)[249]. Mais ne nous arrêtons pas à cette définition car l'aporie que Lacan souligne ici sous-tend le paradoxe que l'on trouve dans le désir. En effet, l'aporie constitue un point d'adjacence au titre de ce chapitre qui évoque également un paradoxe. Lorsque Lacan parle d'aporie pour définir le désir, il insiste sur sa dimension paradoxale qui place le désir au centre de l'existence humaine même si le prix à payer est la mort. En dehors du questionnement éthique que le psychanalyste élabore dans son travail et que nous n'aborderons pas ici, ce paradoxe fournit un point d'accès pour quelques réflexions dans ce chapitre. Il s'articule mieux dans la citation suivante : « Ne pas céder sur son désir, c'est-à-dire ce après quoi vous courez

[248] La théorie de Lacan aurait pu être le fil conducteur de notre réflexion dans ce chapitre mais ce n'est pas le choix que nous avons fait. En effet, la dimension psychanalytique n'est pas centrale dans notre thèse. Elle en constitue plutôt un point d'accès à travers le lexique mobilisé tel que celui du désir. C'est pourquoi, nous faisons le choix de mobiliser plutôt les travaux de Josiane Paccaud-Huguet, et par ricochet ceux de Slavoj Žižek, que nous introduirons plus loin dans ce chapitre, eux-mêmes inspirés, dans une certaine mesure, par Lacan.
[249] Jacques Lacan, Le séminaire, Livre VIII, *Le transfert*, Paris : Le Seuil, 1991.

tous, vous aveugle sur l'enjeu du désir à savoir « l'empiétement de la mort sur la vie » (Lacan 1986)[250].

Toutefois, nous n'abordons pas ici le désir en tant que concept psychanalytique mais comme un point d'accès vers ce qui nous intéresse le plus dans ce chapitre à savoir la recherche du plaisir et de la jouissance qui mène au désastre dans *How the Dead Live* de Will Self. Selon l'école cyrénaïque[251], le plaisir est éphémère donc il faut profiter de l'instant présent. Un besoin est donc de l'ordre du naturel et est plus facile à combler qu'un désir (à condition bien sûr de disposer des ressources pour satisfaire ce besoin)[252]. Par prolongation, l'on ne peut se satisfaire de l'assouvissement de ses besoins. Le désir intervient pour faire en sorte que le besoin exprimé ait une forme selon ses goûts et aspirations du moment. C'est précisément à cet instant précis qu'intervient le plaisir qui est de l'ordre du ressenti et peut être vécu aussi bien dans le besoin que dans le désir.

Dans les œuvres qui nous occupent, l'alcool, la cigarette et la drogue sont les exemples les plus pertinents de cette quête effrénée de plaisir placée sur le mode de l'excès. Dans *London Fields*, la poursuite du plaisir ou la poursuite de la jouissance anime les rapports humains. Dans cette recherche effrénée du plaisir, le temps est l'élément qui pallie le manque et la satiété. En d'autres mots, la quête du plaisir dans un contexte où la fin est proche entraine nécessairement le défi de la temporalité. Dès l'instant que le besoin est exprimé, tous les moyens sont immédiatement mis en place pour le satisfaire car l'on peut ne plus compter sur le temps. Le narrateur Samson Young de *London Fields* n'hésite pas à le rappeler : "I must go back to London Fields- but of course I'll never do it now. So far away. The time, the time, it never was the time" (*LF*, 463). Les gens se rencontrent dans les pubs. Très régulièrement, on lira la phrase "We met in a

[250] Jacques Lacan. Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse,* leçon du 6 juillet 1960, Paris, Le Seuil, 1986.

[251] Il s'agit d'une école fondée par Aristippe, l'un des disciples de Socrate qui soutient que le plaisir est le but même de la philosophie et la cause du bonheur. Le plaisir dure très peu de temps, à l'instar du plaisir charnel et ni le souvenir des plaisirs passés ni l'espoir des plaisirs à venir n'ont de valeur. En effet, il considère que le bien appartient exclusivement au moment présent et il pense que ni le plaisir ressenti dans le passé ni celui qu'on espère ressentir dans le futur n'ont de valeur en soi - le premier parce qu'il n'existe plus et le deuxième parce qu'il n'existe pas encore - il est donc très obscur. En réalité, les seuls plaisirs réels se conjuguent au présent (Akamatsu [et.al] 2013, 64-5).

[252] Toutefois, l'homme ne peut être rassasié que de nourriture, par exemple, nous dit Giulia Sissa (Sissa 1997, 48).

pub". Au-delà de la caricature anglaise, 'The Black Cross' est le pub de prédilection où pratiquement tous les personnages se croisent. 'The Black Cross' est un abreuvoir mais aussi sert-il à éclipser le temps. C'est sans doute ce que le narrateur résume en ces mots: "Here in the Black Cross, time was a tube train with the driver slumped heavy over the lever, flashing through station after station" (*LF*, 36). L'ambiance du Pub prend alors en charge une dimension temporelle significative. De la sorte, l'alcool et la cigarette, deux objets de l'addiction, de façon insolite, favorisent l'action dans le récit. En effet, il est dans les mœurs d'associer l'alcool à la cigarette: "All the way back Nicola had been thinking how good a cigarette would look, white and round between her black fingers. But she was out of cigarette, having almost gassed herself with tobacco on the way to Golders Green" (*LF*, 22). Ici, l'alcool est métonymisée par le nom d'un autre pub (Golders Green).

Par conséquent, on peut rapidement illustrer la relation qui unit le personnage à la cigarette. Même si ce passage ne montre pas entièrement le caractère intempérant de la relation qui existe entre l'alcool et la cigarette, il s'agit d'un détail non négligeable. L'intérêt de discuter de l'alcool et de la cigarette dans *London Fields* s'énonce plus clairement à travers leur aspect excessif et temporel qu'à travers l'ivresse elle-même qu'ils provoquent. C'est l'ivresse du désastre plutôt que le désastre de l'ivresse. Pour comprendre ce jeu de mots, il faut démontrer que le rapprochement entre la fin et le principe de jouissance n'est pas hasardeux. Plusieurs éléments nous permettent d'illustrer ces propos. Si on prend l'exemple du protagoniste, Nicola Six, quelques détails du récit suggèrent que l'alcool la rapprocherait de sa mort prochaine. De ce point de vue, l'alcool est une voie vers l'anéantissement de l'être comme il est clairement stipulé dans le passage qui suit : "Thus the glass banged down on the round table ; the supposedly odourless ashtray gave its last week swirl ; and then the babywalk, the smudged trend to the loathed bedding ; that was how it had to end" (*LF*, 18). L'on nous décrit ici l'état d'ivresse dans lequel s'est trouvée Nicola Six avant sa petite mort, le sommeil. Cette ivresse revêt aussi un caractère affligeant et persécuteur[253]. En effet, cette convergence fait écho à la notion de pulsion de mort

[253] Deux adjectifs empruntés à Giulia Sissa dans son ouvrage *Le Plaisir et le Mal* (1997) qui porte en partie sur le désir et ses objets. Dans ce livre, ces adjectifs qualifient l'existence insensée que mènent les intempérants qui vivent intensément leurs passions.

vulgarisée par Sigmund Freud. Cependant, nous ne cherchons pas à confronter la pulsion de mort[254] et le désir de mort réel ni à étudier la théorie du désir, mais d'envisager la quête de jouissance, à partir de notre corpus, pouvant mener à l'autodestruction d'où le titre de ce chapitre « L'ivresse du désastre ». Si cette pulsion autodestructrice est plus ou moins présente dans *London Fields*, elle l'est davantage dans *How the Dead Live*.

Lily pourchasse les vestiges de sa vie hédoniste, égrainés jusqu'aux moindres détails et qui pourraient survivre à sa mort. Paradoxalement, elle-même est poursuivie par les traces de ses privations sous une forme personnifiée, à savoir les graisses. Toutefois, comme tous les morts dans *How the Dead Live*, Lily est privée de plaisir tout comme elle est exemptée de souffrance physique : "The newly dead are easy to spot—We all look simultaneously bemused and relieved. Relieved from the pain—whether it's the hammer blow of violent extinction, or the quick-quick-slow scuttling crab, or the lightning lobe strike—and bemused by the outrageous dullness of the afterlife itself" (*HDL*, 170). Les morts ne mangent pas: "Funny how we dead never eat - yet still, some of us love to serve food" (23). Ils n'avalent pas non plus. Voilà une réalité que Lily a dû mal à digérer : "He chews up these hassocks of mince and onions…do we" (24). Le détournement de citation "They say you are what you eat…stringy gruel of proof " (29) que Phar Lap, le guide, répète plus loin, "Oh yes, they say you are what you eat, my daughter" (137) - en plus des graisses- rappelle ironiquement le sens fatal associé au plaisir de manger. En somme, le plaisir ou son manque reflète donc, en miroir, une relation de dépendance. Il se trouve que, dans le monde de *How the Dead Live*, cette dépendance vire à l'ivresse qui en repousse les limites jusqu'au désastre.

---

[254] Pour comprendre le principe de pulsion de mort, nous nous référons à l'ouvrage Au-*delà du principe de plaisir* (1920) de Sigmund Freud (*Œuvres Complètes: Psychanalyse*. André Bourguignon, Pierre Cotet, Janine Altounian, Jean Laplanche, Trad. Paris : Presses universitaires de France, 2010). Dans cet essai, la jouissance est comparée à la mort. Si la première aspire à calmer le sujet désireux ou envieux d'un objet, la mort également travaille à rendre immobile un être organique d'une certaine manière. Certainement, la problématique a été plus profondément discutée par le psychanalyste mais nous n'en retenons que l'essentiel, à savoir que la jouissance ressemble à la mort dans son mécanisme. La thèse de Freud sur la pulsion de mort est aujourd'hui très controversée et plusieurs écoles l'ont reprise par la suite. Parmi elles, on retrouve la thèse lacanienne selon laquelle le risque de mort est intrinsèque à la jouissance. Toutefois si Freud confond plaisir et jouissance, leur distinction faite par Lacan est essentielle, relançant ainsi le débat entre les deux théoriciens. Cependant nous n'entrerons pas ici dans le détail d'un tel conflit qui relève d'un sujet sur la psychanalyse.

Pour construire notre argumentaire autour du désastre, nous nous baserons sur l'argument suivant. Lorsque l'on est au bord du précipice, la jouissance éprouvée est exploitée afin de lui donner un sens particulièrement destructeur. Dans *How the Dead Live*, le narrateur utilise un cliché banal de la symptomatique de la toxicomanie. Sans doute, la drogue est-elle l'expérience la plus autobiographique de la fiction. En effet, Natasha, la fille cadette de Lily Bloom, ressemble à Will Self dans son rôle de toxicomane. Si, dans la réalité, la bataille contre la drogue est une bataille contre la dépendance, en revanche, dans *How the Dead Live*, elle est livrée contre soi-même. De ce point de vue, Self prend sensiblement ses distances avec le personnage fictif malgré leurs similitudes. Le témoignage que l'auteur fait à propos de sa dépendance à la drogue renforce cette idée de distance: "I actually found I was doing things that were against my moral will, not just occasionally, but a lot of the time, on a daily basis" (Self in Taylor 2003, 12). La conscience de l'extrémisme auquel la drogue a conduit l'auteur est absente chez Natasha Bloom. En effet, Natty - comme aime l'appeler sa mère Lily - renonce, sans même avoir essayé, à lutter contre son autodestruction physique et mentale. L'image que l'on a de Natasha est celle d'un personnage poussé au bord du précipice par la force d'une jouissance provoquée par la drogue et qui s'abandonne dans un gouffre sans issue. La citation qui suit renseigne sur la profondeur de l'abîme de son existence : "But Natty is transfixed by her own particular agony. Christ she looks ill in this cold dawn light" (*HDL*, 125). L'espoir que représente la lumière de l'aube ne parviendra pas à la revigorer. La drogue devient aussi vicieuse que le cancer de Lily qui le constate à son grand désespoir : "I can see the gross pores pitting the edge of her fine jaw. I can apprehend the agony of her jarred pelvis. I feel no compassion" (125). La recherche du plaisir est l'une des voies vers l'extinction et la décadence humaine[255].

[255] Dans son ouvrage *L'expérience intérieure*, Georges Bataille note cette surprenante collision entre le fatalisme et le désir chez l'Homme que l'on pourrait appliquer au personnage fictif de Natasha Bloom : « A l'extrême, toutefois, nous voulons résolument ce qui met notre vie en danger. Nous n'avons pas toujours la force de le vouloir, nos ressources s'épuisent et parfois le désir est impuissant. Si le danger devient trop lourd, si la mort est inévitable, en principe, le désir est inhibé. Mais si la chance nous porte, l'objet que nous désirons le plus ardemment est susceptible de nous entrainer vers de folles dépenses et de nous ruiner. […] Les hommes recherchent les plus grandes pertes et les plus grands dangers » (Bataille 1987, 91).

Ce n'est donc pas toujours la catastrophe qui mène à l'apocalypse, comme nous avons pu le dire ailleurs, la quête d'assouvir son propre désir est une perspective sérieusement envisagée dans *How the Dead Live*. Le renoncement total à l'idée de survie lorsque la menace ou le danger de mort se présentent sonne le glas d'une société post-apocalyptique. L'idée d'ivresse du désastre trouve alors sa forme la plus explicite chez Natasha Bloom. Son apparence physique est, de ce point de vue, clairement transformée dans le texte. Natasha est décrite parfois comme une loque humaine, parfois comme une mort-vivante : "I grew hollow-cheeked, my eyes bruised, my hair thinned, my breast burned. Natasha paced me in the race to the grave" (*HDL*, 137). Toutefois, sa joie de vivre est conservée en apparence grâce à une forme de satisfaction hallucinatoire sous l'emprise de la drogue. Le passage qui suit contient un nombre d'éléments illustratifs de cette double apparence :

> […] Vision of a thing. She's beautiful all right – my Natasha. She ought to be in elbow-length white gloves and writing on her dance card with a silver propelling pencil. Instead she's got the sleeves of a black cashmere cardigan pulled down to her wrists. I wish she'd shoot up in the soles of her feet. Her black hair looks as if it's been cut with pinking shears. Her blue eyes have kohl round them, obscuring blacker circles. She's stoned-of course. Her pupils blighted points in each wilted iris. She's an inch or so taller than I used to be – five-eleven, I guess – but Natasha is a coat-hanger thin. The last time I saw her naked I could count all of her ribs. They should've given her a fucking mastectomy – she'd never've noticed. Still, she's riding on her checkbones, my youngest. Her checkbones and her charm (*HDL*, 43).

Paradoxalement, à l'état désastreux du corps de Natasha s'oppose une force mentale que Lily Bloom veut étonnante. Elle serait acquise par le biais de l'ivresse induite par la substance narcotique. L'effet générique de la drogue chez Natasha Bloom, en un sens, fait songer aux psychotropes stimulants à vertu thérapeutique[256]. Ainsi, la position que Lily adopte vis-à-vis de sa fille par rapport aux effets de la drogue ne semble pas toujours consistante dans le sens où elle décrit Natasha tantôt comme une charogne vivante et désœuvrée, tantôt comme

[256]Dans *Drogue et civilisations, une alliance ancestrale : de la guerre à la pacification* (Rosenzweig, Roques, 2008), on retrouve un nombre important de ressources anthropologiques, ethnologiques, juridiques etc. sur la perception et l'usage des drogues dans une large perspective historique, sociologique et géopolitique.

une plante florissante. L'extrait qui suit s'oppose radicalement à la précédente description:

> She bloomed – The roses didn't. In four short months she went from dropping dead to drop-dead gorgeous. Ah Natasha! In this, the short, incandescent summer of her womanhood, she was the most beautiful she'd ever be. That springy structure was upholstered with genuine curves of olive flesh. Her breasts, when she exposed them – which she did with charming, apparently inadvertent frequency – were of a prominence and succulence to stare down any man of average height and commonplace tastes. Eyeball him into pulling submission. I know so. I stood at her shoulder and looked into the mirror while she disrobed. My subtle body unseen behind her not so subtle one (*HDL*, 260).

Cette deuxième perception, contradictoire avec la première qui figure dans l'extrait précédent, a le mérite de nous faire voir le corps sous un aspect intelligible tout en étant assorti d'une instabilité étonnante. Manifestement, Lily ne s'est donné aucun mal pour que la vie de sa fille fut sans abus de la drogue. Elle ne se donna jamais l'occasion, de son vivant, d'essayer de la convaincre de sortir de l'impasse. Bien au contraire, Lily est une personnalité si narcissique qu'elle aime rappeler, à l'occasion dans son long monologue, combien elle est unique malgré ses tares. Elle plaint Natty pour ses nombreux défauts dont sa dépendance à la drogue sans que cela ne l'affecte ; elle supporte à peine Charlotte sa fille ainée, d'une part, parce qu'elle a le nez de son père, d'autre part, parce qu'elle est raisonnable et fiable. Autant dire que Lily légifère le comportement déviant de Natasha. Cela dit, elle souhaiterait que ses filles soient exemptes de toute dépendance aussi bien de l'ordre que de la norme sociale mais également de tout abus, dont la drogue, non parce que qu'elle est un 'mal social' mais seulement parce que cela entrave leur autonomie. D'ailleurs, cette autonomie s'explique difficilement dans l'œuvre, en partie parce que Natasha n'a pas un rôle actif, elle n'intervient que lorsque Lily le souhaite. De plus, par souci de rompre avec toute idée de reproduction sociale, Lily soutient le comportement déviant de sa fille Natasha. Aussi, dans l'esprit des mort-vivants de *How the Dead Live*, la dépendance à la drogue est-elle un refuge social : "This is the way with the junkies, you know. When they are addicted they take it solely to be normal" (258).

Lily ironise ici sur le sens de la toxicomanie dont la dangerosité est passée sous silence au profit de la satisfaction du plaisir, lui-même dangereux

puisqu'il n'existe aucune limite à sa recherche. Aussi bien dans *London Fields* que dans *How the Dead Live*, la toxicomanie semble être une force analogue à la mort et ce pour deux raisons. D'une part, il est impossible de lui résister et, d'autre part, sa présence obsessionnelle entérine le projet d'autodestruction de soi, latent dans les deux ouvrages. On voit là encore une nouvelle réponse déviante de quelques valeurs normatives pour lesquelles, face à l'alcool, à la cigarette et à la drogue, « le sujet risque de s'aliéner, de dégringoler, de s'abimer sans retour » (Sissa *op.cit*, 99). En vertu de la satisfaction permanente du plaisir, la consommation de la drogue dans *How the Dead Live* prend un sens particulier que l'on pourrait définir comme la recherche d'une jouissance sans limites que même la mort n'effraie pas. Il en découle que l'autodestruction est sans doute l'une des formes privilégiées de l'esthétique apocalyptique, notamment à travers l'apparence spectrale de Natasha Bloom et les mirages de sa vie.

Dans un autre registre, l'apocalypse peut aussi être une vision en décalage avec le réel[257]. Nous pensons notamment à la fille de Lilly Bloom. En effet, Natasha vit un moment psychotique qui ouvre des portes lui permettant de percevoir les visions délirantes auxquelles elle n'aurait pas accès en état de pure sobriété. Il ne s'agit donc plus de simples rêves ou de fantasmes mais d'une véritable plongée dans son inconscient qui parle de lui-même sans voile ni tabou. En l'espace d'une illusion, Natasha devient le héros d'une saga fantastique. Comme douée d'une mission, elle est éclairée et sublimée dans un espace chaotique, mélange de nature et de technologie. Sa mission est de survivre dans un espace qui semble être encore plus hostile que les plantes magmatiques techno-organiques comme l'illustre cette citation :

> Natasha's face emerged like a Polaroid from the limpid water, at first blurred – then overly exact. Hyper-real. Within minutes the burners on rocket earth had been cranked up to full thrust. She rose to her coltish height and her scratched, bloodied calves bent this way and that as she took up the strain of planetary revolution. She stared about her at the shrubbery. It was like all the rest, a stand of eucalyptus and mulga on a rough underlay of grass. In the gums overhead, kookaburras laughed snidely. To the east was a low escarpment, the shadow

[257] Comme l'indique Leloup dans son essai *L'Apocalypse de Jean* : « Le langage de l'Apocalypse est le langage des psychotiques ». D'après Leloup, « certaines personnes sous l'emprise des drogues initiatiques comme les chamanes, ou de drogues sauvages comme beaucoup de jeunes, eux aussi en quête de visions, perçoivent ce même type d'images avec les émotions qui les accompagnent » (Leloup 2011, 26).

> already retreating in its lee. Around her in the ticking undergrowth the mounds of magnetic termites, like miniature Mies van der Rohes, or the tombstones of alien warlords, provided savage orientation (*HDL*, 342-3).

Natasha est un être égaré sur une route. La perte du sens de l'orientation associée à la drogue est intimement liée à l'idée d'un voyage périlleux dans un espace hostile sans être jamais sûr de survivre. Les pistes sont brouillées de telle sorte que le retour est impossible. L'on plonge inéluctablement dans l'abîme, ivre dans son propre désastre. L'hyperréalité lui sert de point de repère.

A l'issue de cette lecture, un constat s'impose. Deux mondes se complètent dans le roman comme un diptyque : le réel et la réalité virtuelle. Il est temps maintenant de plonger dans cette réalité virtuelle car elle semble être une piste non négligeable permettant de découvrir des réalités enfouies. Comment accède-t-on à la réalité virtuelle dans *How the Dead Live* ? On y entre comme on pénètre l'espace mental d'un mort qui n'en a pas eu assez de la vie. Ce qu'on y trouve n'est pas une seule mais plusieurs réalités virtuelles diffusées sous l'angle de l'excès de la consommation.

2. Consommation et médiatisation de la réalité

Lorsque le cancer est comparé à une glace que les médecins dégustent à la cuillère : " Two fucking lumpectomies that fraudulent pal of Steel's did on me. He scooped out my boobs like a counterman in Baskin-Robbins"[258] (*HDL*, 83), la parodie de la société de consommation n'est pas exclue. Le narrateur expose, sur le mode de l'excès, les ravages de la société de consommation véhiculée par des faux-semblants. Le monde des morts de *How the Dead Live* n'est pas indifférent à cette idée. Ce nouvel espace transpose dans un univers virtuel le mode de vie des vivants. La reprise qu'il en fait relève du dévoilement apocalyptique dans le sens où tous les mystères sont percés et plus aucune limite n'est fixée au fantasme. Nous verrons les différents scénarios de ces réalités virtuelles présents dans *How the Dead Live* afin de comprendre comment les apparences participent à notre réflexion sur une esthétique apocalyptique. Mais avant cela revenons sur *London Fields* pour dire quelques mots sur le simulacre.

[258] Une chaîne de crèmes glacées.

Emblématique du simulacre, *London Fields* d'Amis diffuse en larges bandes des images aussi virtuelles que fausses. Le narrateur le confirme de la manière suivante : "But that's art. Always the simulacrum, never the real thing. That's art" (*LF*, 131). Toutefois, le voile de la réalité virtuelle dans cet ouvrage a déjà été percé dans l'essai d'Anne-Laure Fortin-Tournes, *Martin Amis et le postmodernisme en question* (*op.cit*, 2003). L'auteur traite le simulacre qui coïnciderait avec la réalité virtuelle que nous analyserons dans *How the Dead Live*. Elle nous livre une analyse très pertinente de la pornographie par exemple qui coïncide avec le voyeurisme chez Jean Baudrillard : « le voyeurisme du porno n'est pas un voyeurisme sexuel, mais un voyeurisme de la représentation et de sa perte, un vertige de perte de la scène et d'irruption de l'obscène »[259]. La télévision également est un autre point discuté chez Fortin-Tournes car elle est « la nouvelle référence de la fin du XXème siècle » ; à travers la télévision, la réalité est « dévorée » (Fortin-Tournes 2003, 59). La télévision est l'écran de projection dans *London Fields* au vrai sens du terme. Ainsi, la maison est transformée en studio télé selon une vision très ballardienne[260]. Il est également question du jeu de fléchettes dans le roman. Les deux thèmes font d'ailleurs l'enseigne d'un pub de Londres " 'TV AND DARTS' " (*LF*, 22). Le jeu de fléchettes se trouve à tous coins de rue et dans tous les pubs du roman. Fortin-Tournes nous fait remarquer, dans son ouvrage, que la mise en scène interpelle le lecteur qui peut alors « gouter au couronnement » du roi des fléchettes, Keith Talent. Plus important encore, « par le biais ironique des fléchettes [...] les exclus se voient devenir des centres d'attention. Le jeu de fléchettes est un tremplin à la subversion des hiérarchies sociales »[261]. Un auteur comme Isobel Amstrong pousse l'analogie plus loin en considérant le jeu comme un modèle esthétique à la fois cognitif et culturel qui est interactif, passionnant dont le sens est extrêmement complexe :

---

[259] Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris : Folio, 1992, p 48.

[260] Nous empruntons cette expression à Ballard qui, dans une interview, nous livre une description très fictionnelle de cette transformation du foyer dans l'époque contemporaine : "People are moving away from the industrial base, in all senses, towards something more reflective and more private. The transformation of the home into a TV studio has taken place gradually- more and more electronic equipment, home video systems, TV cameras, video libraries. People are moving into a more private phase of self-exploration, and leaving behind the mass society that technology created 150 years ago" (Ballard, *Extreme Metaphors, Collected interviews*, London: Fourth Estate, 2004, pp 201-2).

[261] Fortin-Tournes, pages 102 et 104.

> Play, that fundamental activity, is cognate with aesthetic production. It is part of a vital continuum. I understand play not as a simple binary set against work, not as a hierarchy of activity {…} subordinating work, not as an epistemological hierarchy subordinated to knowledge {…}, but as a form of knowledge itself. Interactive, sensuous, epistemologically charged, play has to do with both the cognitive and the cultural (Armstrong *op.cit*, 37).

Les deux points de convergence entre l'approche de Fortin-Tournes et la nôtre sont le faux-semblant et l'absence de sens. Toutefois, l'une des différences majeures entre les deux approches est leur contextualisation. Dans l'ouvrage de Fortin-Tournes, le simulacre est symptomatique d'une société en crise et participe à lui faire prendre conscience de son état critique. Pour nous ce serait l'inverse. Dans *How the Dead Live*, la société est en crise mais elle ne le sait pas encore. Le jeu est également une autre source de divergence de points de vue, néanmoins complémentaires. Chez Fortin-Tournes, le jeu, en l'occurrence les fléchettes, est également analysé comme une forme de simulacre. Nous n'objectons rien à l'encontre de cette analyse mais il nous semble qu'un autre aspect sous-jacent s'opère lorsque l'on se penche de plus près sur le sujet. En effet il est intéressant de noter que le jeu établit un rapport dialectique constant entre la contrainte et la liberté d'agir. C'est une activité où la remise en jeu implique une nouvelle configuration de la réalité. Le jeu autorise l'action en dehors de la réalité. Cela équivaudrait à la perception d'Armstrong lorsqu'elle évoque la capacité de transformation de la perception dans le jeu : "Play achieves an extraordinary reversal, a transformation of the very structure of perception". Il est donc fondamentalement un espace sémiotique à vocation subversive: "a space which redefines one's relationship to the world and the world itself" (*Ibid*, 38).

Pour en revenir à *How the Dead Live*, à travers une forme d'apocalypse plus intime, le simulacre que nous avons brièvement discuté dans *London Fields* prend l'aspect d'une réalité virtuelle derrière laquelle un réel chaotique est dissimulé. Les vivants errent dans le vide de leur existence chaotique que seule une perspective post-mortem peut révéler. Dans ce roman, les rôles sont renversés. C'est la fiction qui envahit la réalité. Le monde imaginaire qui y est peint explore la fiction qui entoure les personnages. Les morts vivants tentent désespérément de construire une réalité virtuelle à partir de leur propre image. La dimension esthétique de cette forme d'apocalypse englobe un double

mouvement. Le premier est celui la destruction de l'image de soi associée à un réel dans l'autre monde et le second retrace le scénario des réalités virtuelles d'un monde saturé d'images afin de dévoiler le sens tragique d'un mode de vie superficiel. C'est ce que nous allons tenter de mettre en lumière dans ce qui suit.

- **La tentative de destruction du réel ou le réel escamoté**

Nous nous appuierons sur l'article de Josiane Paccaud-Huguet "Dorian, an imitation de Will Self, le mentir vrai de la fiction" (2008)[262] pour mettre en lumière le cœur de ce réel menacé ou détruit dans *How the Dead Live*. L'un des intérêts de la lecture de Paccaud-Huguet pour notre réflexion est qu'elle interroge chez Self le mythe wildien fondé sur l'image de soi dans une Angleterre thatchérienne. Dans cet article, l'imaginaire part de soi avant de s'élargir à toute une société vouée au « *faire réel* virtuel ». Dans un jeu de langage spécifique, l'auteur se propose d'établir le rapport d'un sujet à son image à partir de la reprise moderne de *The Picture of Dorian Gray* (*op.cit*, 1890) d'Oscar Wilde par Will Self dans *Dorian, An Imitation* (2002). En transposant le mythe wildien dans l'Angleterre des années quatre-vingt, Will Self tente d'actualiser les réalités virtuelles d'une société en fin de siècle. C'est dans l'analyse de Paccaud-Huguet que se trouve une part importante de notre petite investigation car elle fait particulièrement écho à l'univers virtuel des morts de *How the Dead Live*. Nous verrons en quoi les idées proposées par l'auteur rendent comptent de la manière dont l'écriture de Will Self devient un gage du périple narcissique inextricablement lié à l'apocalypse dans l'œuvre.

L'argument est ainsi construit. Paccaud-Huguet présente d'abord le contexte de l'œuvre de Self, celui du monde contemporain saturé d'images virtuelles. Comme nous le disait déjà Oscar Wilde, nous nous trouvons dans l'art du mensonge, l'on ne sait plus distinguer le vrai du faux à l'instar du célèbre essai d'Oscar Wilde *The Decay of Lying* (1889). Paccaud-Huguet pose d'entrée de jeu trois questions pertinentes qui constitueront la base de son argumentaire :

[262] Seul le numéro de page sera marqué à la fin de chaque citation issue de cet article.

> Que se passe-t-il quand le tissu symbolique d'un corps social se laisse entamer par la passion du réel qui, selon Alain Badiou, a défini le XXème siècle tendu vers *the real thing*, cet objet au-delà de nos réalités symboliques, et dont la psychanalyse a précisé les coordonnées inhumaines ? Comment se fait-il que cette passion 'for peeling off the deceptive layers of reality'[263] se soit inversée en passions des semblants pour donner naissance à la 'société de spectacle' ? Enfin, pourquoi Will Self, créateur polymorphe, choisit-il de conjuguer le faire réel de la langue au mentir vrai de la fiction pour faire touche chez son lecteur (44)[264]?

Un commentaire à faire sur la puissance langagière contenue dans cette série de questions s'impose. La réalité dans laquelle nous sommes immergés se laisse dévorer par la passion du réel qui devient une passion fictive par un processus d'inversion. Cette inversion est vraisemblablement le chemin par lequel nous accédons au réel comme nous l'explique Paccaud-Huguet : « nous ne pouvons avoir idée du réel qu'à partir des semblants de structure de fiction » (44)[265]. Chez Lacan, le réel est un terme polysémique et multidimensionnel. En d'autres termes, le réel lacanien se conçoit par exemple en étroite relation avec des sujets tels que le désir, le traumatisme, le dogme religieux, la jouissance féminine et le sujet. Lacan lui-même perçoit une première difficulté pour cerner le réel. Dans la citation suivante, tirée du livre IV, *La relation d'objet* de Lacan (1994)[266], cette difficulté est intrinsèque au concept du réel dans la langue française :

> Nous nous apercevons que le réel a plus d'un sens [...]. Quand on parle du réel, on peut viser plusieurs choses. Il s'agit d'abord de l'ensemble de ce qui se passe effectivement. C'est la notion qui est impliquée dans le terme allemand de *Wirklichkeit*, qui a l'avantage de discerner dans la réalité une fonction que la langue française permet mal d'isoler. C'est ce qui implique en soi toute possibilité d'effet, de *Wirkung*. C'est l'ensemble du mécanisme (Lacan 1994, 31).

A cette première tentative de définition du réel chez Lacan, nous pourrions ajouter une deuxième signification, tirée du livre II, *Le moi dans la*

---

[263] Ce passage est extrait de l'article Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real* (London: Verso. 2002) à la page 6. Les travaux de Žižek sont également les références les plus représentées dans l'article de Paccaud-Huguet.

[264] Ici l'auteur fait allusion à une variable stable chez Will Self qui consiste à utiliser la fiction pour dire le vrai par le mensonge. Dans son premier recueil de nouvelles, *The Quantity Theory of Insanity*, Self déclara : "The overall form of the collection remains my theoretical blueprint for how to do fiction, by which I mean: How to say something true with lies" (Self 1991, 24)

[265] Dans son article, Josiane Paccaud Huguet s'appuie sur Slavoj Žižek dont la pensée est imprégnée de celle de Lacan pour aborder le réel. Nous ferons le même travail de compréhension du réel que celui que nous avions mené au début de ce chapitre sur le désir.

[266] Jacques Lacan, Le Séminaire, livre IV, *La relation d'objet*, Paris : Seuil, 1994.

théorie de Freud[267], qui subsumerait le réel tel que nous le concevrions dans notre travail. D'après Lacan donc, le réel est « le même », le « permanent », « ce qui ne bouge pas », « ce qui revient toujours à la même place » (Lacan 1975, 25). Or, nous ne pouvons avoir une idée du réel qu'en le contrastant avec des faux-semblants ou un peu de fiction. C'est ce qu'explique Sarah Kay en ces termes :

> Because the real is experienced as much as absence as troubling excess, form rather than content may provide a means of approaching it. Content may mesmerize and mislead, but if we can look at things in such a way as to make the content recede from view…, then the gaps that emerge between may prove a source of insight (Kay 2003, 8).

Ainsi, pour en revenir à Paccaud-Huguet, le concept du « réel escamoté » équivaudrait à la fausse passion du *faire réel* dont Dorian de Self est l'emblème. Et toujours selon Paccaud-Huguet, la logique de l'anamorphose permet de saisir d'une part le sens de ce réel escamoté et d'autre part, sa pertinence pour notre propre recherche. Dans le détail, elle présente la structure de la célèbre peinture de Holbein *Les Ambassadeurs* comme suit :

> La tache brune et informe au premier plan du tableau agit comme un point de fuite dont la présence altère les beaux semblants que sont les habits princiers et les attributs du savoir. Dans un deuxième temps de lecture qui nécessite un regard oblique, ces derniers apparaissent pour ce qu'ils sont : des coquilles creuses au sein desquelles se dessine une absence radicale. Le voile de la vanité révèle la vérité sous ce joli monde, mais rend en même temps supportable ce que nous ne saurions voir de face : le regard aveugle de la tête de mort (44-45).

Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans cette lecture est la notion d'anéantissement d'un monde qui ne peut être représenté que sur le mode de l'apparat et du faux-semblant. Ceci est une particularité bien présente dans *How the Dead Live*: "Their minds are full of dead ideas, images and distorted facts" (*HDL*, 21). Le second élément est relatif à la présence involontaire d'un langage apocalyptique. Ceci rend la technique de l'anamorphose d'autant plus pertinente qu'elle est transposable à la désémiotisation que nous avions traitée dans le chapitre consacré au langage de la fin (chapitre 8). Pour rappel, la

[267] Jacques Lacan, Le Séminaire Livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-5)*, Paris : Éditions du Seuil, 1975.

désémiotisation porte notamment sur la manière dont le signe est altéré dans le langage. Si, dans la désémiotisation, on parlera de « dématérialisation », dans l'anamorphose, qui nous est décrite ici, le terme « déréalisation », en lien avec la réalité, serait plus opportun. L'anamorphose induit une lecture en parallèle des deux versants de l'objet : « la face brillante de la représentation et la tâche qui met les semblants en fuite et peut faire basculer la beauté en horreur : ce n'est pas l'un sans l'autre c'est l'un *avec* l'autre » (45). Grâce à cette double perspective, le lecteur se trouve devant, comme le dit Paccaud-Huguet, « un écran de projection/protection : projection pour l'imaginaire qui suspend un voile de protection sur un point réel à la fois contenu et maintenu à distance, présent et absent- *extime* au sens lacanien » (45). Oscar Wilde, un siècle plus tôt, avait posé le même regard sur le pouvoir de la fiction. C'est la fiction qui invente la réalité et non l'inverse[268]. C'est en tout cas ce qu'il semble vouloir dire dans l'extrait suivant de l'essai d'Oscar Wilde *The Decay of Lying* :

> At present people see fogs, not because there are fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them. Now, it must be admitted, fogs are carried to excess. They have become the mere mannerism of a clique, and the exaggerated realism of their method gives dull people a bronchitis. Where the cultured catch an effect, the uncultured catch cold » (Wilde 1889, 320).

Que peut-on maintenant retenir de ce rapide détour par le projet artistique de Wilde et par l'article de Josiane Paccaud-Huguet pour notre modèle d'analyse qui s'applique à trouver, dans les réalités virtuelles du roman de Self, la déliquescence d'un monde extérieur qui n'a plus de prise sur la réalité ? C'est en reprenant quelques remarques de Slavoj Žižek que l'on trouvera des éléments de réponse. Ce dernier pose une condition. D'abord, il faut réhabiliter "the old art of lying"[269], un concept cher à Wilde et repris par Will Self. Le schéma explicatif offert par Žižek propose de suspendre la réalité à une logique fictionnelle: "We should be able to dicern, in what we experience as fiction, the hard kernel of the Real which we are able to sustain only if we fictionalize it" (Žižek *op.cit*, 18).

[268] C'est également une hypothèse chère à J.G. Ballard.
[269] (Wilde 1889, 342).

L'expérience fictive repose sur le principe de *dénégation*. Paccaud-Huguet nous explique ce principe en des termes simples : « Je sais bien que je suis mortel, mais je vais faire *comme si* je ne l'étais pas » (Paccaud Huguet, 46). « Faire comme si » dit la même chose que « faire semblant ». Selon nous, le « faire comme si » est certainement la toile de fond de *How the Dead Live* où la recherche du plaisir conduit au *déni* du corps mortel. La *dénégation* dans ce roman correspond au degré de résistance qui empêche de voir ce qui se passe à l'intérieur du corps. Elle est ce déni du corps mortel, dans lequel les vivants évoluent, qui est exprimé par le sens du dedans et du dehors. Le voile de protection de l'extérieur empêche de voir la réalité. A titre d'exemple, dans une sorte d'anamorphose, qui n'est manifestement possible que dans l'expérience de la mort, Lily suspend ce voile de protection pour projeter à l'écran la face invisible de son corps. Sa description fictionnelle du « faire comme si » montre à quel point le déni du corps mortel peut être fatal :

> I've never altogether missed the aspect of life- the physical aspect, the insidey-outsidey part of it. I didn't have a dead little twin to meet on the other side- like so many do. The idiot twin in my life was that big blonde slab-body I schlepped around me, all heavy and stupid and inert and smiling thickly, for my entire fucking adult life. And then the cancer yet! I had a ridiculously late menopause for a woman so obviously past it. Fancy that- hardly had I given a final flush to the bloody cistern of mentruation when the alarm went off somewhere and the cells began to divide (*HDL*, 15).

A peine avait-elle tiré, pour la dernière fois, la chasse de la citerne ensanglantée de ses menstrues[270] que la sonnette d'alarme de la division cellulaire du cancer s'est déclenchée. Lorsque, dans un sens, son corps s'invite au jeu de tous les plaisirs, son versant intérieur les cumule et lui rappelle, à terme, que le risque est la mort. C'est dans une forme fictionnelle que le retournement s'effectue. Dans ce cas précis, le réel escamoté par les réalités virtuelles de son existence fait violemment retour. Le lecteur est alors invité à faire intrusion dans le corps pour y voir l'orchestration du spectacle de la mort diffusé à la fin. Nous

[270] Périphrase imagée de la ménopause - deuxième fatalité chez le personnage après le cancer.

voyons là une analogie parfaite avec la réalité virtuelle de *Cathode Narcissus*[271], l'installation vidéo de Basil dans *Dorian, An Imitation* de Will Self :

> Baz, a most marvellous thing has happened…I wished it could be the Dorians you videotaped who displayed all the scars of dissipation, and the marks of immortality that I already suspected my life held in store for me. Had I known about it then, I bet I would've wished that it could be those multiple images of me prancing and dancing that succumbed to AIDS. (Self 2002, 161)

A l'instar de *Cathode Narcissus* de Self, deux réels cohabitent chez le personnage Bloom : d'une part, le « faire comme si » où survit le souvenir d'une grosse blonde au sourire gras, d'autre-part, le fulgurant retour de bâton qui prendra la forme d'un cancer. Toutefois, même si les deux scénarios - la vie de Lily et celle de Dorian de Will Self- sont comparables sur la construction d'un retour à une réalité douloureuse, le basculement de la beauté à l'horreur dans Dorian n'est pas tout à fait transposable dans *How the Dead Live* pour une raison très simple. Lily n'a jamais été éprise de son corps comme pouvait l'être le Dorian de Self ou davantage celui de Wilde. Cependant, le point commun fondamental des trois personnages demeure la recherche du plaisir jusqu'au déni du corps mortel, encore appelée *dénégation*. L'activité apocalyptique apparaît lorsque le voile de protection est levé pour montrer la version maligne d'un réel insoutenable diffusé par le corps de la morte. C'est ce que nous avons essayé d'illustrer avec la précédente citation de *How the Dead Live*.

Tous ces développements sur la réalité virtuelle à travers un réel escamoté suscitent plusieurs interrogations auxquelles nous allons essayer de répondre. A quel usage l'image sur laquelle se confondent les deux versants de la réalité est-elle destinée ? Cette image est-elle vouée à l'adoration d'un moi alternatif comme pour Dorian chez Self ou Wilde ? Par quel (s) moyen (s) l'image diffuse-t-elle son reflet afin de libérer le corps de la défunte ? Et enfin quel(s) spectateurs (s) pour un corps hors des feux de la rampe ? Dans ce qui suit, nous essayerons d'apporter des éléments de réponse à cette série de questions.

[271] Cathode Narcissus est une vidéo installation qui remplace le portrait de Dorian Gray dans l'imitation de Self du roman de Wilde. Elle est composée de neuf vidéos qui diffusent en boucle la version réelle de la vie de Dorian. Par exemple la mort par le SIDA est une partie de la projection du cathode Narcissus qui permet à la fausse version de Dorian de rester beau et en bonne santé.

- **L'arrêt sur image**

Hors d'atteinte, le corps l'aura toujours été. C'est du moins le point de vue du narrateur omniscient :

> How strange it is never really to be able to touch another. During the sixties I always wondered at those astronauts, not being able adequately to discribe what it was like to be weightless. I figured that maybe they sent really stupid people into space, but over the last eleven years I've learned that some sensations are like that. When you're dead you can hold yourself against a thing, you can rub up and down, intent upon the precise degree of resistance the surface presents, but you won't *feel* it; it doesn't *touch* you. Still, we all do it – this pretence of touching one another. It seems to come naturally enough- wouldn't you agree? - when you're dead. (*HDL*, 14)

Partant de l'expérience de la mort, le narrateur s'interroge sur l'absence d'un réel que produit le corps ainsi virtualisé. Dans le roman, la scène mentale du mort, marquée par sa propre fin, distribue les rôles. Comme dans un mystère de l'initiation, les candidats à la mort répondent au casting et se présentent chaque jour sur leur scène mentale, laquelle est leur unique spectateur. Telle est la lecture que nous faisons de la préface du roman: "As though in an initiatory mystery play, the actors for each day of bardo come on to the mind stage of the deceased, who is their sole spectator; and their director is karma"[272]. Comme le sous-entend le narrateur, la scène se déroule sous nos yeux. On suppose aisément que le narrateur ne s'adresse pas aux morts mais aux êtres *dits* vivants chez qui le réel du corps est altéré par une réalité virtuelle. S'inspirant de la scène mentale du mort, le narrateur assimile le monde des vivants à un espace de projections reproduisant en boucle ses modes et ses pratiques mais, aussi, ses excès et ses folies. Tout se passe comme si les vivants étaient des acteurs filmés à leur insu en train de rejouer ou de reproduire[273] le drame de leur existence avec chacun son propre rôle.

---

[272] Cet extrait est la citation introductive de *How the Dead Live* (non paginé). Il est lui-même tiré de la préface de *The Tibetan Book of the Dead* dont la première version a été éditée par W. Y. Evans-Wentz (1927). Nous nous baserons sur la version de Robert Thurman sur laquelle nous reviendrons dans le dernier chapitre de la thèse pour expliquer les concepts du bardo et du karma. Nous insisterons notamment sur le bardo, métaphore incontournable du thème de l'apocalypse dans notre thèse.

[273] Le préfixe « re » est très important. Il rappelle par exemple le concept esthétique de la répétition dans la violence que nous avons précédemment étudié chez Amis. La répétition est

En premier ordre on retrouve les médecins. Véritables anges de la mort et acteurs de la grande dépression économique, ils sont au service bien rémunéré de la mort dans *How the Dead Live*. On trouve, d'entrée de jeu, Sydenberg, l'un des médecins qui accompagna Lily dans ses dernières heures. A travers lui, c'est tout le système médical qui est représenté. Une projection dystopique caractérise les médecins. Les progrès actuels de la science font d'eux des travailleurs à la chaîne qui s'attèlent à fixer, d'une manière ininterrompue et à l'aide de boulons, les organes humains comme des pièces de rechange : "I realise now all I ever represented to them was diseased throughput, another sick shell of a human requiring a missing component to be bolted on. Modern times – no wonder these assembly-line workers find themselves unable to cease making diagnoses when their day's work is done" (*HDL*, 93). Dr Sydenberg, le dernier médecin ambulant de la génération des années quarante, arpenta le couloir qui mène à la chambre de l'agonisante. Et sous le regard écœuré de ses enfants, on assiste à la « mise à mort en direct »[274] de l'agonisante sur son lit d'hôpital : "I'm afraid there's very little to be done" […] "if there's any radical acceleration, rather than… a slow fade, well, I'm afraid you'll have to call UCH" (*HDL*, 97). Quoique presque pléonastique dans le contexte d'origine puisqu'il n'est plus possible de mettre à mort un corps « dé-animé », nous trouvons dans l'expression « mise à mort en direct » deux aspects intéressants. D'une part, elle représente l'opportunité de présenter l'annonce de la mort de Lily Bloom et les aménagements à prévoir dans la gestion de son après-mort comme une scène à visualiser. D'autre part, en lien avec le rôle de bourreau du médecin praticien, il faut saisir la scène dans son immédiateté puisque le futur défunt assiste à l'organisation de ses futures obsèques en direct. Le macabre s'allie à l'absurde pour produire un effet téléscopique, comme lorsque Charlotte, la fille ainée de

intrinsèque à l'apocalypse. En effet, l'apocalypse mime le mécanisme de la répétition. Telle est la raison pour laquelle nous la considérons comme une stratégie esthétique majeure. Des expressions telles que « l'on ne cesse de nous répéter que la fin du monde adviendra mais l'on ne sait pas quand » ou encore « il est dans l'imaginaire de chaque époque de songer à sa fin » font également partie du mécanisme de la répétition dans l'apocalypse.

[274] Comme nous l'annoncions au début de cette sous-section qui porte sur l'image, nous empruntons cette expression à Paccaud-Huguet. La peur de la mort et la jouissance excessive de la jeunesse conduisent à la cryogénisation. L'on nous présente ici le cas d'un chirurgien dont le nom est évocateur, « Dr-Bloody-kildare » qui s'est fait une clientèle dans une banlieue de Los Angeles. Sous le regard intéressé de ses clients, les corps « dé-animés » et mis « en mort », sont vidés de « leurs fluides vitaux ». Au passage, Dr Kildare était le nom d'un feuilleton américain des années soixante-dix.

Lily, essaie de relayer le point de sa mère sur les aménagements après sa mort. La réaction du médecin témoigne de la froideur que lui soupçonnait la protagoniste : “Frankly, Charlotte, it’s that she doesn’t want to die; your mother’s a relatively young woman to be dying. I think all this talk about remains and burials is a diversionary tactic. Has she discussed the future with you at all?” (*HDL*, 97)

La *dénégation* dont parle Paccaut-Huguet qui « donne une limite au fantasme d’immortalité » (46) ne saurait mieux se dire par autre chose que ceci :

> Some wiseass once said that the miracle of life was that we all might die at any minute- but that we live as we were immortal. I wish I could get this wiseass by its scrawny throat and throttle his life right out of him. Did he have any idea what it’s like when you *know* the hour of your death own death? And when it is announced to you thus: ‘Erm-ah. I understand, Mrs Bloom, that Dr Steel spoke to you this morning? (*HDL*, 30).

Même la consommation de drogue est sous-estimée face à l’avidité des maisons de désintoxication. La manière dont le personnel d’une institution spécialisée évoque le stratagème pour rentabiliser l’internat des toxicomanes est presque irréaliste: “We have a waiting list who want to come in on state-assisted beds, but we can’t afford to take them unless they’re subsidised by full-payers” (*HLD*, 237). L’hôpital de désintoxication est d’ailleurs comparé à la litière des chats: “the soil so friable it looked like kitty litter…her heroin kennel” (260). Ceci est curieux alors qu’à la fin du récit, Lily nous révèle son attirance sexuelle vis-à-vis des médecins avec l’argument qu’ils ne connaissaient que trop bien le corps humain : “I’d always fancied the idea of a doctor as a lover- they know where everything’s kept and all that jazz” (*HDL*, 392). Mais ceci n’a de sens que parce que, comme elle le dit elle-même : sa *lubricité* ne connait pas la discrimination : “If I could’ve I would’ve screwed *anything*[275]” (*HDL*, 393). Nous voilà de retour avec une variable constante du roman, la culture du plaisir ou recherche de jouissance qui déjouera tous les scénarios.

D’une manière plus aléatoire donc, l’arrêt sur image de la réalité virtuelle ne concerne pas uniquement le système médical. La scène mentale du mort déploie également son caméscope sur les paradis artificiels du monde de la

[275] Mis en italiques par l’auteur.

consommation. Quand elle est seule sur scène, Lily s'adresse au cannibalisme qui sous-tend ce monde.

3. Les spectres du paradis artificiel

Nous voilà enfin devant l'écran de toutes les jouissances. Dans *How the Dead Live*, un véritable kaléidoscope des paradis artificiels se dresse devant les yeux étonnés de celle qui fut jadis l'une de ses spectres. On parle de spectre car le monde des vivants, observé depuis la banlieue des morts, n'a plus de visages. La diversité des identités s'efface devant la puissance aspirante de la réalité virtuelle de la consommation. Après les mots qui se vident de leur contenu et qui se désémiotisent (chapitre 8), c'est au tour des habitants de *How the Dead Live* de se dépeupler. Ils disparaissent ainsi derrière le masque dédié au culte du fétichisme consumériste. Ils sont tous égaux devant la contemplation de leur culte. Pour la suite du chapitre, nous étudierons « la mortifère passion des semblants généralisés »[276] en matérialisme consumériste dans *How the Dead Live*. La consommation est certes une passion mais elle est surtout mortifère car dans la scène mentale de la protagoniste, les vivants sombrent dans l'envers du décor, ayant perdu leur consistance. Le souvenir de la fin des années soixante, par exemple, est un véritable tremplin vers la fin métaphorique d'un peuple sans visages :

> Decadences are just that. I remember the crowds at Grosvenor square only too well, the young men with parted hair and heavy-framed spectacles, the young women in thrifty knitwear, some even sporting *twinsets*. My girls now ask my why the sixties were like- and the answer's simple enough: the fifties. Yup, just like the fifties; the great mass of youth merely aped the styles and modes of their elders who'd advanced half a generation further in the future fray. Naturally, the firties themselves were not unlike the late forties, which in turn were umbilically linked to before the war. And to me England was a retard society anyway, empty of fridges, devoid of drive-ins. If I squinted at the demonstrators only a little, they became hollow-cheeked Jarrow marchers (*HDL*, 113-14).

Et à Lily de participer elle-même à la démonstration de solidarité déguisée :

[276] Expression empruntée à Paccaud-Huguet (*op.cit*, 53).

> There was I- who'd spent the first half of the decade prostate beneath the bed covers, as if they'd shelter me and my babies from the fallout- striding out into chilly arena of Grosvenor Square in order to hurl my hoarse barbs at the American Ambassy. So dumb to be protesting- when I was always happier to be alone in bed, reading recipes and cracking up with Jacob's Cream Crackers (*HDL*, 113).

Observée d'une distance sûre, l'annonce de ce qui pourrait ressembler à la fin du monde n'affole pas les disciples du temple de la consommation. Tels des spectres ambulants, les habitants de la ville font semblant de compatir à la souffrance du monde en organisant une marche citadine. L'image des joues engraissées des militants anti-nucléaires se superpose à celle des joues creuses de la Marche de Jarrow en 1936[277]. Le contraste est saisissant mais elle interpelle sur la radicalité de la réalité virtuelle de la société peinte dans le roman. Elle est une société errante, à l'image des zombies dans *The Walking Dead*[278]. Tout le monde a les joues creuses et marche ensemble sans objectif précis.

La scène mentale de la morte (Lily) projette les traces d'une société érodée à la surface du texte avec une lucidité que seule la mort lui procure. Parmi les vestiges d'une société sans visages, les marques sont invitées dans le murmure de la fin. De Kleenex, la marque de mouchoirs à Battenberg, une enseigne de gâteaux en passant par Staedtler HB, celle de crayons, les chips de Mc Donald's ou de KFC (*HDL*, 33), l'on ne compte plus, dans le texte, le nombre pléthorique d'enseignes. A l'instar de ce clin d'œil parodique : "In Loving Memory of Lily

[277] Voir l'article de Ian Young et de Silman Robert : « Pour un front populaire anglais : 1936 au Daily Herald », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. (*L'année 1936 dans le monde*, sous la direction de Stéphane Courtois), n°7-8, 1986, pp 36-40.

[278] Série télévisée de la chaîne AMC adaptée des comics de Robert Kirkman, Tony Moore et Charlie Adlard, *The Walking Dead* (2010-) est considérée comme « L'œuvre audiovisuelle post-apocalyptique la plus populaire du moment » pour citer Hugo Clémot (Clémot 2018, 285). Cet article est riche notamment dans la composition thématique que reflète bien la série ; l'aliénation de l'humain, le chaos, l'insécurité urbaine, le sens dystopique des embouteillages que l'on retrouve chez Ballard par exemple etc. Ce passage très intéressant de l'article de Clémot pourrait être un éclairage pertinent de la phrase de Ballard sur les embouteillages ('When Armageddon takes place, parking is going to be a major problem') : « Il suffit d'aller prendre de l'essence pour être pris dans un embouteillage, avoir un accident ou subir une agression violente. Quant à savoir pourquoi une station-service pourrait être, comme dans la séquence prégénérique, le site d'une forte concentration de voitures et d'accidents, on peut songer aux phénomènes qui s'y produisent avant une pénurie annoncée ou même une forte hausse du prix du pétrole pour comprendre que c'est le résultat d'une panique malheureusement bien ordinaire » (*Ibid*, 292).

Bloom 1922-1988, Who loved to Take Our Products on This Bench. 'Hoffmann La Roche'" (*HDL*, 86), la médiatisation de la réalité virtuelle passe nécessairement par le fétichisme consumériste. Il est dès lors important de noter à quelle vitesse la consommation s'accélère en fin de siècle comme ces vieux modèles de Mercedes réintroduits dans le marché : "towards the millenium's end, they'd reintroduce the old models [...] Vases and reticules are optional, but every single Horseless Carriage comes with antimacassars as standard" (*HDL*, 53). Et pour leur donner une touche macabre, ce seraient les anciens combattants de la bataille de Sédan, recrutés comme ouvriers, qui auraient assemblé les pièces. Il n'est pas étonnant alors que ce soit une Mercedes, celle de son beau-fils Russel Elvers, qui conduit Lily chez elle pour son dernier séjour à domicile. Mal aimé par cette dernière, en partie parce qu'il est riche et matérialiste, Russel est un avatar de la société de consommation. Ce personnage participe de manière déterminante à la conceptualisation de la vacuité des vivants usés par leur obstination de la propriété.

D'une manière générale les Elvers, Charlotte et son mari Russel, sont les ambassadeurs de la société de consommation en plein régime : "They now had nearing a thousand Waste of Paper outlets and there was no sign of the expansion slowing down" (*HDL*, 285). Même s'ils vendaient toutes sortes de « camelote », ils auraient toujours des clients. Leur portrait s'assombrit au fil des pages. A la fin du récit, ils sont décrits comme deux riches détestables. La fille de Lily, Charlotte, surnommée « garce » et son mari ont fini par tout vendre, adopter un enfant noir, et souhaitent aller vivre en province, ce qui représente le coup-de-théâtre ironique d'un couple « dématérialisé ».

A l'effigie de Russel Elvers donc, la scène mentale de la morte fabrique un personnage vidé de ses entrailles. A la fin du processus, une coquille vide est présentée au lecteur. Enfin, presque vide, car l'oxygène de la publicité ainsi que les gaz du marketing comblent le vide : "There's nothing in that puerile belly of his save for the gas of marketing, without which- as any fule kno- there can be no oxygen of publicity" (*HDL*, 53). C'est justement la publicité qui nourrit toutes les coquilles vides que sont les adeptes de la consommation. Elle rajoute une couche au caractère aliénant du marketing. Elle est également la vitrine de la réalité virtuelle où baignent les êtres vivants. Entre dystopie et parodie, les affiches

publicitaires participent à l'esthétique de l'apocalypse que nous essayons de mettre en évidence dans notre thèse : "Down past the posters advertising upcoming events in the worlds of pregnancy, lunacy, dental caries and drug addiction" (*HDL*, 159).

Dans la foulée, la scène mentale de la défunte dresse le portrait sans complaisance de la femme instrumentalisée par l'industrie cosmétique qui en fait une chose dépourvue de personnalité. Cette femme est asexuée et privée d'authenticité telle un zombie errant dans les temples de la consommation de la ville. Nous ne manquons d'ailleurs pas de rappeler la caricature de la femme des banlieues riches de la ville à travers la transparence d'Esther, la sœur de Lily : "I regard Esther critically ; it's interesting looking at a version of yourself that has achieved immortality, courtesy of Saks Fifth Avenue, Tiffany, Bergdorf Goodman and the other temples of dressage" (*HDL*, 87). Les termes "mummified" et "made-up", que l'on peut lire sur la même page, résument de manière spectrale la virtualité associée à la femme urbaine.

Par ailleurs, dans la rubrique des faits divers du film macabre de Lily Bloom, on retrouve l'un des meilleurs arguments de la version dystopique de la consommation dans le récit. Bob Rose, du nom du commerçant que Lily a connu, nous en donne un aperçu. Ayant pris ce patronyme à résonance juive et féminine pour être mieux reçu dans les affaires, Rose va loin dans les arguments de vente pour vendre un stylo : "Like the atom bomb, 'he said', this pen is going to revolutionise the world –'you'll see'" (*HDL*, 104). Au-delà de sa nature incongrue, ceci n'est qu'un moyen de plus de répéter que ce qui nous tue est dans ce que nous consommons " They say you are what you eat" (*HDL*, 29). Ce n'est plus la bombe atomique qui est la menace mais ce que l'on consomme.

Toutefois, la bombe atomique est matérialisée autrement que par le stylo. En effet, la voiture représente l'amour pour la chose atomique. Ceci est une nouvelle façon d'argumenter en faveur d'une esthétique de l'apocalypse. L'énergie nucléaire remplace le feu de l'apocalypse. Rappelons cette phrase de Ballard : "When Armageddon takes place, parking is going to be a major problem". La peur du nucléaire est neutralisée dans la voiture. L'on y perçoit même un certain attachement affectif : "How comfy this car is, how it glides along- more like some flying machine than an urban potholer" (*HDL*, 161).

Toujours dans sa fonction affective, elle est confondue avec le genre masculin et leur sort est lié : "The men grew older and less powerful. The cars smaller. I gave up on both kinds of transport" (*HDL*, 160).

L'atomique est aussi présent dans le monde des morts à travers les déplacements en taxi. Tous les trajets sont effectués en voiture et exceptionnellement en métro. La voiture représente l'aliénation de l'homme à la machine. Dans la rubrique revue documentaire de la scène mentale de la morte, il est rappelé que les Anglais furent les premiers à investir dans le programme technologique universel avec Alan Turing, l'inventeur du premier ordinateur après la deuxième guerre mondiale : "Alan Turing was the originator of the spreadsheet, in case you didn't realise" (*HDL*, 18).

Enfin, un dernier angle de vue sur le kaléidoscope de la scène mentale de la défunte présente le monde réduit à sa dépendance tout court. L'aliénation est le dénominateur commun des rapports de l'homme aux choses. La jouissance par le sexe rejoint la drogue ou la cigarette. La protagoniste elle-même se présente comme une nymphomane:

> Spontaneous or not, I did use to orgasm with Kaplan. I did clutch his arched neck, groan, say things- I did that crap. I loved sex- or rather, like so many women of my era, I loved the idea of sex. Sex garbed in romantic weeds, sex with strong self-assured men rather than puling boychicks (*HDL*, 24)

L'un des regrets de sa vie est de n'en avoir pas eu assez : " If I could've I would've screwed *anything*"[279]. Le sexe participe au décor car il apparaît comme une impulsion musicale ou acoustique là où on ne le soupçonnerait pas :

> At work I considered offering the young men, with their brightly coloured braces and their dull imaginations, a crack at my withered sex. The subdonic hum of the air conditioning, the ultrasonic whine of the computers and the droning of the workaday chatter- all of it, amazingly, gingered them up. Most of them would, I knew, fuck *anything* (*HDL*, 308).

[279] Mis en italiques par l'auteur.

Conclusion du chapitre 13

Au terme de notre analyse sur les réalités virtuelles présentes dans *How the Dead Live*, nous pouvons conclure en disant que la scène mentale de Lily Bloom offre un versant parodique du quotidien des vivants sous le prisme de la consommation et de la recherche de jouissance, lesquelles animent toutes les formes de relations humaines présentes dans le livre. Nous nous sommes particulièrement attachée au principe de jouissance que même la mort n'effraie pas. L'apocalypse, dans ce cas précis, nous l'avons vu, est ce périple narcissique par lequel le réel est escamoté au profit d'une réalité virtuelle. Avec le concours de l'article de Josiane Paccaud Huguet sur le Cathode Narcissus[280], nous avons essayé de percer la réalité insupportable qui se cache derrière l'apparence spectrale des citadins obnubilés par l'accumulation des plaisirs à l'excès. Grâce à son corps mort, Lily est spectatrice du désastre causé par la jouissance excessive. Elle-même, adepte de tous les plaisirs, dévore des yeux ce spectacle qui s'offre à elle. D'un regard à la fois envieux, âpre et violent, une longue tirade sur la société errante sans but précis des vivants est jouée sur la scène mentale de la morte.

Nous avons essayé, tout au long de cette section, d'en donner un aperçu. L'exemple de la vente d'une marque de stylo montre ainsi comment le capitalisme apparaît aussi révolutionnaire que la bombe atomique. Toutefois, la prolifération des masques de la société se joue d'abord sur la scène mentale fictionnelle mais s'incarne dans un scénario narratif plus vaste. A l'ère des événements sans conséquences, l'apocalypse n'obéit plus à la logique de la catastrophe. Elle peut être une vision contrastant avec le réel (la réalité virtuelle). Elle peut aussi être synonyme de renouveau à l'instar de la protagoniste de *How the Dead Live* qui porte en elle sa propre apocalypse, son apocalypse intime. A travers son histoire, l'être inachevé par la mort est en devenir dans d'autres lieux post-*mortem*.

[280] L'installation vidéo ; la réplique de Self du portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde.

Chapitre 14

Pour une *spectacularisation* de la mort, le bardo comme métaphore

L'apocalypse et la mort sont inextricablement liées, la première trouvant dans la seconde une forme et une incarnation. Bien des constructions de l'imaginaire, dans la littérature apocalyptique, nous offrent un aperçu de la façon dont les hommes voient la fin qui est souvent perçue comme étant indissociable de la condition humaine, même dans la littérature. Car il est dans l'imaginaire de l'homme de songer à la fin. C'est pourquoi la mort sera la piste privilégiée pour une apocalypse mais, ici, une apocalypse intime, différente de la dimension collective de l'apocalypse que nous avons pu traiter dans la deuxième partie par exemple. La mort n'est certainement pas chose aisée à comprendre mais elle peut être racontée et vécue dans une fiction. Dans *How the Dead Live*, le narrateur offre au lecteur une fenêtre ouverte sur un monde post-apocalyptique peuplé de morts qui font figure de mort-vivants. L'on se rend compte d'ailleurs que ces morts ont un code civique et un ensemble de règles qui leur sont propres. L'on s'aperçoit également que le récit est une longue prosopopée dans un espace ou un non-espace, un lieu ou plutôt un non-lieu où l'être, au lieu d'être, n'est pas. Il est entre-deux mondes ou « entre deux eaux » selon l'expression familière. Ce non-lieu obéit au même principe que l'aporie du temps chez Paul Ricœur : « le temps n'a pas d'être, puisque le futur n'est pas encore, que le passé n'est plus et que le présent ne demeure pas » (Ricœur 1983, 25). Nous abordons en deux sections ce chapitre consacré à la manière dont la mort est mise en spectacle en vue de circonscrire concrètement l'apocalypse intime. La première section, "Bardo or not Bardo", est placée dans la perspective de donner à la mort un rôle libérateur à travers la mort. La deuxième section, « le non-sens dans le non-lieu », repose sur les projections mortifères des êtres vivants comme des morts dans des espaces sans consistance.

1. “Bardo or not Bardo”

Le *Bar-do*, au sens littéral du terme tibétain, est l’état intermédiaire entre la mort et la renaissance. Cette définition nous vient de la préface de *The Tibetan Book of the Dead* (1994), la traduction anglaise du *Bardo Thödol*, le livre tibétain des morts par Robert A. F. Thurman est comme suit: “The between— (Tibetan, *bar-do*) usually referring to the state between death and rebirth” (Thurman 1994, IX).

Si l’on devait transposer le bardo dans la culture occidentale, on évoquerait l’expression qui a résisté au temps de William Shakespeare dans *Hamlet* “to be or not to be, that’s the question »[281]. Le « bardo » serait donc un avatar du « to be » de *Hamlet*[282]. Le bardo vient plus exactement de *The Tibetan Book of The Dead* qui est une traduction du *Bardo Thödol*. En anglais comme en français, la première version de la traduction du titre de l’ouvrage original est erronée selon de nombreuses sources. Par conséquent, par mesure de prudence, nous retenons les sources qui nous permettront de mieux comprendre la signification la plus proche du titre *Bardo Thödol* et, dans un sens, une partie du message que ce livre véhicule.

Afin de mieux circonscrire notre propos, ce qui nous intéresse dans le message que transmet le livre tibétain des morts est le sens particulièrement subversif de la mort que Robert Thurman résume avec clarté en ces termes : “Death […] the most terrifying personification of the wisdom of selflessness, the realization of the emptiness of nothingness” (Thurman *op.cit*, 20). Dans ce court extrait, Thurman transpose un principe fondamental du livre des morts tibétain dans lequel la mort n’est pas une expérience terrifiante mais une force puisant son énergie dans la vie. Ce qui attire encore plus notre attention est cette idée de vide que l’on retrouve dans l’expression “emptiness of nothingness” car nous y voyons une similarité foudroyante avec le “nothing” chez Will Self. Ce vide dans

[281] Cette transposition a été faite par Antoine Volodine dans le titre de son roman *Bardo or not Bardo*, Paris : Seuil, 2004.
[282] Le terme avatar a été employé par Agnes Passot dans une brève présentation du roman d’Antoine Volodine parue dans la rubrique « Recensions » de la revue *Etudes* (2004).

le roman de Self apparaît en filigrane pour dire simplement à quel point les vivants vivent dans la vacuité de leur existence. C'est l'expérience de Lily dans son état de bardo qui révèlera tous les aphorismes liés à l'existence humaine. Nous essaierons ainsi d'étayer la perspective du bardo particulièrement pertinent dans le roman de Self. Mais auparavant, précisons les sources bibliographiques principales qui nous permettront d'analyser l'utilisation du bardo dans *How the Dead Live* de Will Self.

La première source est citée plusieurs fois dans notre thèse. Il s'agit de *L'Imaginaire de la fin* (2009) de Bertrand Gervais. Ses recherches sur le bardo sont très avancées. Son étude sur la mise en lumière du bardo dans *How the Dead Live* de Self sera, pour ce chapitre, une contribution essentielle. La deuxième source, la même qui invalide le titre de la traduction du *Bardo Thödol*, le livre tibétain des morts, nous vient de Robert A.F. Thurman. Déjà cité au début de ce chapitre, Thurman est l'auteur d'une nouvelle traduction portant le même titre *The Tibetan Book of the Dead* mais en l'associant à un nouveau sous-titre : *Liberation Through Understanding in the Between*[283]. C'est précisément ce sous-titre, une nouveauté par rapport à la première traduction, qui reflète le contenu du livre. Le titre classique aurait été repris par Robert Thurman comme un moyen de faire reconnaître le texte par le lecteur car il s'agit là d'un livre dont le caractère ésotérique aura toujours fasciné le monde occidental depuis maintenant plusieurs décennies. Cependant, la première traduction du titre, reflétant peu le contenu de l'ouvrage, a résisté au temps. Le sous-titre dans la version de Robert Thurman, inspiré par le Dalai Lama, apparaît donc comme la version la plus fidèle du titre. En résumé, « la libération de l'être à travers l'expérience de sa propre mort » serait la version la plus proche du titre original[284]. Au-delà de ces éléments de titre, le livre lui-même peut être hermétique pour qui n'en connait pas les codes, abréviations et fondamentaux.

Le *Bardo Thödol* est en soi l'évènement apocalyptique qui porte en lui l'espoir d'un changement de la condition humaine. Cette espérance, à l'origine,

[283] Robert A.F Thurman. *The Tibetan Book of the Dead. Liberation Through Understanding in the Between*, New York: Bantam Books, 1994.
[284] Tel est le sens de la dédicace du livre des morts tibétain. C'est une apocalypse heureuse. Les tibétains menacés d'extermination devront y trouver une source d'espoir. Le désir de réincarnation est éveillé et maintenu tout au long du processus décrit dans l'ouvrage.

était liée au projet d'extermination du peuple tibétain par la Chine. Aussi, le livre entend-il apaiser le cœur des survivants et promet-il de nouveaux espaces aux morts dans un non-lieu, quelque part entre la vie et la mort. L'être est délivré de ses souffrances grâce à la mort. A l'opposé donc du mythe occidental sur la fin, la mort ne signifie pas la fin mais le début d'une expérience que le corps incarne. Dans l'esprit du livre tibétain des morts, la mort est la personnification de la sagesse. Par conséquent, le bouleversement cosmique annoncé par la *Bible* est transposé à l'échelle individuelle. Un véritable séisme individuel s'étend au corps jusqu'à ses moindres replis. Toute la rhétorique apocalyptique est utilisée dans le *Bardo Thödol*. On y rencontre des termes tels que 'imminence' qui rappelle le temps de l'apocalypse, 'realm', le royaume de Dieu, 'Life after death', 'cosmos' ou encore 'Death' qui correspondent à la grande mort ; en somme il s'agit d'une variante de l'apocalypse. A la grande différence de l'événement apocalyptique tel qu'il est décrit dans la *Bible*[285], la dimension traumatique du mythe de la fin est érodée à mesure que l'on creuse dans les tunnels de l'être. Il nous semble nécessaire d'expliquer ce qu'est concrètement le Bardo au-delà de la syntaxe autour du titre avant de discuter son apport dans ce travail. Quand on dit que le Bardo est un livre de révélation, l'on pense notamment aux origines du texte[286].

Le recours au bouddhisme tibétain permet de voir le processus de *spectacularisation* de la mort dans le roman de Self. Les réalités virtuelles dont il était question dans le chapitre précédent, bien qu'essentielles, ne sont que les manifestations en surface d'un ensemble plus complexe. Leur surgissement dans la scène mentale de la défunte a une fonction précise au-delà du dévoilement du sens tragique d'un mode de vie superficiel. Le voile est levé, il faut maintenant creuser les profondeurs de l'être pour y révéler une apocalypse la plus intime, celle qui ne se voit pas du premier regard. C'est pourquoi nous allons utiliser *The*

[285] Même si, à l'inverse, l'interprétation aussi clairvoyante que pertinente de l'apocalypse de Jean-Yves Leloup, dans un ouvrage dédié, consiste à voir dans le dernier livre de la *Bible*, la lecture d'un texte extrêmement optimiste. D'après Leloup, la fonction d'une apocalypse n'est pas de réveiller la peur ou l'angoisse ou de nourrir les phobies. L'apocalypse sert à porter un regard non désespéré sur un événement (2011). C'est aussi une interprétation que nous partageons même si notre cadre d'étude est la fiction apocalyptique.

[286] « Il aurait été rédigé par Padmasambhava, qui a introduit le bouddhisme au Tibet. Or ce texte, à l'image des autres qui portent le titre de livre-trésor et qui auraient été dissimulés (enterrés ou cachés sous une roche, dans un lac, près d'un stûpa) quand, au IX siècle, le bouddhisme a été persécuté par le Langdarma, a été redécouvert par Karmalingpa au XIVe siècle, sur la montagne de Gampo-dar, au Tibet central. Il a été redonné au monde au moment où, comme le veut le mythe, celui était prêt à en accepter le message » (Gervais 2009, 170).

Tibetan Book of the Dead comme un instrument permettant d'accéder à ces réalités enfouies. Chaque pelletée est une étape franchie et ouvre la voie à la prochaine jusqu'à la réincarnation, dernière étape du bardo dans *How the Dead Live*. La lecture du roman de Self prend la forme d'une quête comme le suggère Bertrand Gervais : « comme une vérité cachée, le texte-trésor demande à être découvert » (Gervais 2009, 170). Même si sa dimension hermétique et son sens ésotérique le rendent difficile d'accès, le *Bardo Thödol* se veut être un texte transparent et accessible à tous. Concrètement, le texte se présente comme une série d'instructions portant sur les épreuves que doit traverser le mort[287] s'il veut échapper au cycle de la renaissance et des souffrances appelé le « Samsara », pour se dissoudre dans le « Nirvana », l'ultime destination. C'est une véritable plongée au cœur de l'expérience de la mort qu'il convient d'actualiser à la lumière du thème de l'apocalypse. Les instructions sont d'abord données au mourant, puis au mort, par un lama ou un gourou.

Dans le cas de *How the Dead Live*, le gourou s'appelle Phar Lap Jones. Chaque mort dans le roman a été présenté à son gourou qui est chargé de lui transmettre des instructions. Il est également censé aider le mourant à aller jusqu'au bout du processus de libération. Dans le texte tibétain, « la dimension pratique, voire technique du *Bardo Thödol* apparaît sans peine dans les instructions » (Gervais *op.cit*, 170). En résumé, l'objectif est d'assurer le passage au Nirvana et d'échapper ainsi au Samsara, le cycle des renaissances et des souffrances. Il y aurait au total six étapes à franchir, six bardos plus précisément, dont les trois derniers sont ceux de la mort. Voici un extrait de *l'Imaginaire de la fin* (2009) de Bertrand Gervais qui en donne le détail :

> Ce sont dans l'ordre : le bardo de la renaissance, le bardo des rêves et le bardo de la méditation samadhi, puis le bardo du moment précédent la mort, le bardo de la dharmata, qui survient quand la mort a été complétée et au cours duquel des visions sont offertes à la conscience du sujet mort et de son corps mental, et le bardo du devenir, dans lequel la forme de renaissance est décidée. Celle-ci repose sur les émotions et les attitudes du corps mental, sous la forme du karma du décédé. Le but à atteindre est de ne pas renaître, de fermer l'entrée de la matrice afin de se libérer. Quant à la renaissance elle-même, elle se fait dans l'un des six

[287] Nous sommes redevables, pour la quantité d'informations sur le *Bardo Thödol*, et, encore plus pour, sa lecture du texte *How the Dead Live* de Will Self, à l'essai de Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin* dont la référence ici n'est qu'un rappel. Nous l'avions déjà cité dans d'autres chapitres.

> mondes : le monde des dieux, des demi-dieux ou des dieux jaloux, des humains, des animaux, des esprits affamés, puis le monde infernal. Les trois derniers sont des mondes de souffrances (171).

La situation que pose le bardo avec ses diverses étapes n'est pas exactement manichéenne. Il n'y a vraisemblablement pas une opposition formelle entre le Bien et le Mal. La différence entre les deux destinations est largement nuancée. En conséquence, les différentes étapes entre le cycle de la vie et celui qui mène à la libération sont elles-mêmes des occasions de se libérer. Toutefois, l'interprétation de Bertrand Gervais sur les différents bardos est différente de celle de Robert Thurman[288], même si leurs conclusions restent voisines. Chez ce dernier, les bardos correspondent à ce qu'il a traduit du tibétain " the six realms" ou encore "the six between". Nous reviendrons sur ces étapes développées par Thurman afin de voir comment elles sont utilisées dans le roman de Self. Nous croiserons sa description des étapes du bardo telles qu'elles sont répertoriées dans la version originale du *Bardo Thödol* avec les éléments du roman afin d'élaborer des schémas illustrant la *spectacularisation* de la mort dans *How the Dead Live*[289].

Avant d'aller plus loin, il est important de rappeler que la référence au *Bardo Thödol* n'est pas sa première utilisation chez Will Self. En effet, le livre tibétain des morts a traversé son œuvre. Dans la nouvelle "The North London Book of the Dead" tiré du recueil *The Quantity Theory of Insanity*, le livre tibétain des morts y est actualité avec une ironie mordante. Le narrateur anonyme de sexe masculin décrit le retour de sa mère dans les rues de Londres après sa mort. Après l'avoir croisée et reconnue, il l'invita à venir prendre le thé dans sa nouvelle maison. Dans cet ouvrage, le *Bardo Thödol* est un annuaire téléphonique. Le même titre "The North London Book of the Dead" revient dans le dernier chapitre de *My Idea of Fun* où le livre en tant que tel disparait pour laisser la place à un guide qui prétend détenir toute la connaissance sur la mort. Assumant la même responsabilité que son congénère Phar Lap, celui-ci s'appelle

[288] Pour rappel, Robert Thurman est le traducteur de la version du *Bardo Thödol* que nous citons dans la thèse. Will Self, lui, s'est basé sur celle de W.Y. Evans-Wentz comme hypotexte dans *How the Dead Live*. Celle-ci est certainement la plus célèbre des versions mais également la plus controversée.

[289] Selon Bertrand Gervais, *How the Dead Live* de Will Self est l'une des utilisations les plus accomplies du Bardo Thödol (*Op.cit* 2009, 165).

Lama of Souls. Dans cette nouvelle version, le livre des morts tibétain est assimilé pour ne pas dire mangé.

A partir de ces premiers éléments conceptuels, nous partons maintenant à la recherche du nirvana à travers les méandres du tunnel de la mort que nous propose Will Self dans *How the Dead Live*. Lily Bloom s'est retrouvée morte dans cet espace entre-deux grâce à son karma qui n'est rien d'autre que la somme de ses actes dans le livre tibétain des morts. C'est son karma qui lui montre ses graisses, c'est le même karma qui produit les lithopédions, ces fœtus fossilisés qui la suivent partout. L'on comprend déjà que tous les morts ne vivent ou ne perçoivent pas les mêmes choses dans le même espace-temps. Le karma est la symbiose qui entoure le corps mental du mort et ce dernier découvre, au fil de son séjour dans le monde des morts, les éléments de son karma, son reflet. Comme nous le disions dans l'introduction de ce chapitre, le bardo donne un angle de vue imprenable sur la manière dont la mort est mise en spectacle. Nous disions dans le chapitre 6 (troisième partie) que la mort dans *How the Dead Live* cessait d'être un événement qui engagerait toute une humanité et qu'elle se logerait désormais dans le corps. Ceci retrouve tout son sens dans le bardo. Le voyage dans l'entre-deux est une post-fin temporaire, comme la fin elle-même est temporaire. Ce voyage est une descente dans l'être afin de trouver le point de rencontre entre la vie et la mort. Le corps est un lieu, au sens strict du terme, qui abrite la vie et la mort. Le corps dans "The Between" est un corps subtil pour faire référence au *Bardo Thödol*. Les « vicissitudes » qui lui collent à la peau sont le karma. Le karma mène l'être à sa mort qui va essayer de se libérer dans celle-ci. Dans l'expérience du bardo, la mort n'est plus un lieu commun. Elle est investie comme une réelle valeur heuristique à déchiffrer. Les étapes du bardo constituent les différentes phases de la descente vers des profondeurs enfouies dans l'être. De ce fait, la mort n'est pas un événement limité dans le temps mais elle se poursuit encore pendant un moment. De plus, la mort n'est pas une expérience que l'on vit seul. Il y a toujours un guide, le *Lama,* qui accompagne le mort dans sa quête vers la libération à travers les différents bardos.

Pour revenir à *How the Dead Live*, Phar Lap, le guide de Lily dans le monde des morts, assume littéralement la fonction de Lama. Il est censé transmettre à Lily Bloom des instructions et l'accompagne dans son séjour dans

l'entre-deux monde : "The Between". Son objectif est de faire en sorte que Lily traverse toutes les étapes du bardo « afin de ne pas renaître mais d'échapper au cycle de la renaissance et de la vie » (Gervais 167). Il assume également le rôle de faire faire à sa disciple les bons gestes, comme le suggère le *Bardo Thödol*. Évidemment, Phar Lap n'est pas un gourou fiable, il donne ses conseils sur un ton affabulateur et toujours dans un langage argotique avec un accent 'à couper au couteau'. Pour l'anecdote, voici un extrait où il recommande à Lily d'aller aux réunions organisées par « personnellement morts » (Personally Dead, PD) dont nous parlerons plus loin :

> I didn't see a great deal of Phar Lap after the first PD meeting. He told me, 'I got work t'do, same as you, Lily-girl. I don't pick up no sit-down money. I go walkabout for new prospects, y'see, yeh-hey? What these prospects were I didn't discover for a long time. Phar Lap commended me to the good offices of the personally dead. 'These babas'll teach you all y'need t'know, girl. Keep goin' t' the meetings. Speak up about yer own guna—they'll understand. There's nothing more I can tell you fer now, hey-yeh? No-thing' (*HDL*, 211).

Cependant, il est nécessaire de préciser que le texte n'est pas utilisé dans le livre de Self à la manière d'une imitation ou d'une répétition du livre tibétain. D'abord, dans le roman, le monde de transition entre la vie et la mort n'est pas un lieu lointain auquel on aurait accès par un chemin spirituel, il est une banlieue de Londres, Dulston. Le lieu est géographiquement localisable comme le montre le schéma ci-après. Ce dessin figure avant l'épilogue de *How the Dead Live* (non paginée).

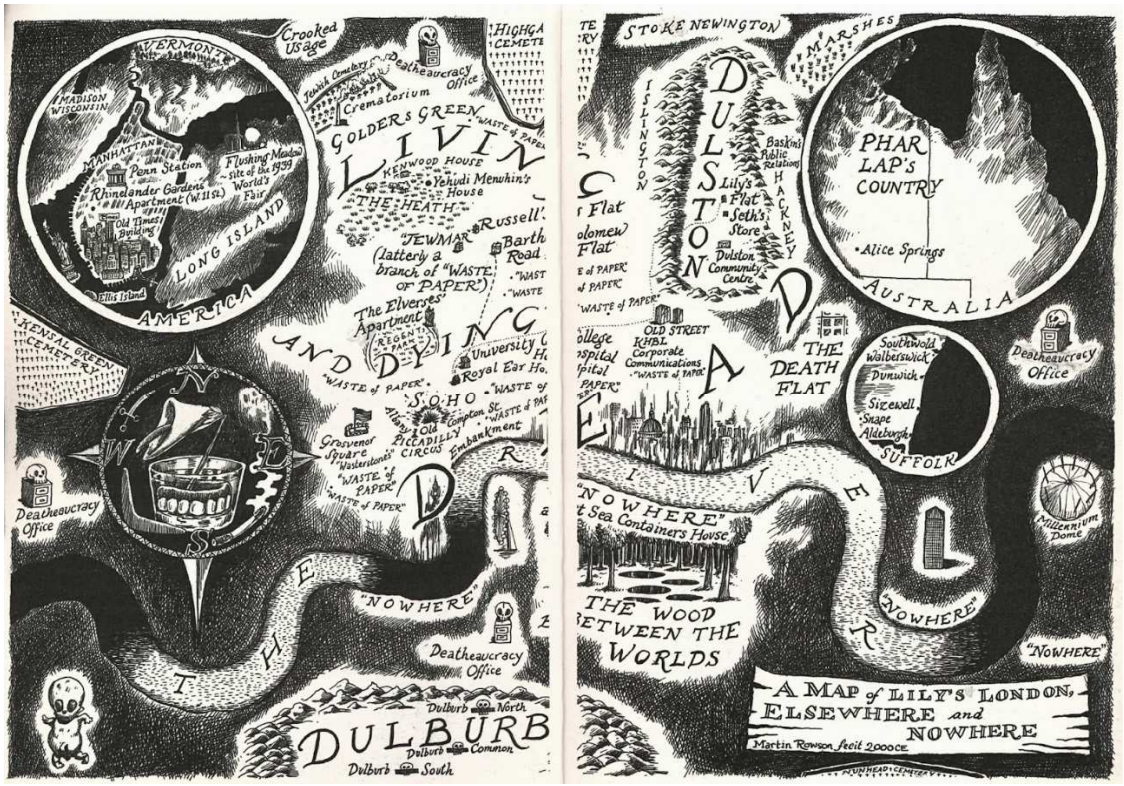


Illustration n°3. *A map of Lily's London, Elsewhere and Nowhere*
Dessin réalisé par Martin Rowson

Au-delà de Dulston, le narrateur utilise bien les paradigmes du livre des morts tibétains pour en faire une version travestie. Elle est l'image, sur deux pages, qui précède le texte dans le livre. D'entrée de jeu, la carte présente le contexte au lecteur. Ce dernier est invité à y lire le thème de la mort abordé dans une forme d'humour si absurde et si distanciée qu'il est difficile de dire qu'il est noir. 'The Between' est littéralement suggéré à travers la division centrale du papier. Dans la partie gauche du dessin, les vivants comme les morts ont presque les mêmes coordonnées géographiques à la seule différence que les vivants vivent un peu plus au nord. Les deux types de population cohabitent dans l'indifférence totale les uns des autres. La « deatheaucracy »[290] que l'on peut considérer comme l'autorité de transfert des personnes mortes dans le quartier des morts est chargée de décider de leur sort à la fin de chaque cycle, d'où ses diverses positions stratégiques sur la photo.

[290] Ce nom représente les régisseurs de la mort dans *How the Dead Live*. Le terme est sans doute inspiré du « tribunal de la mort » dans le livre tibétain des morts.

De la gauche vers la droite, en haut, on lit la carte des États-Unis avec quelques détails architecturaux de la société américaine durant la période de la deuxième guerre mondiale. Cette partie correspond à quelques souvenirs de Lily Bloom lorsqu'elle vivait aux Etats-Unis. Puis, l'on progresse dans des territoires moins délimités avec la société de papeterie 'Waste of Paper' dont le nom et la présence obsédante sont une allégorie de l'excès de consommation de la société des années cinquante, soixante et soixante-dix comme l'indiquent les souvenirs de Lily Bloom. Ensuite, on arrive à Dulston, le quartier des morts où Lily a un appartement. Pour finir, on atterrit à Alice Springs, le pays ancestral de Phar Lap en Australie[291].

A présent, de la gauche vers la droite, en bas, l'on aperçoit le cycle de la vie. Les cinq sens se retrouvent enfermés dans une boussole avec ses quatre points cardinaux, montrant la direction du ciel par les cinq bouddhas[292]. La présence prééminente des dents et du vagin[293] ne nous aura pas échappé, nous y reviendrons plus loin. Juste en dessous du cycle de la vie, un canal traverse toute la surface du dessin. Il est jalonné par les éléments du karma de Lily tels que Rude Boy son lithopédion, ses sens, son cancer, ses proches, ses différents lieux de résidence, ses souvenirs etc. Et pour finir, le canal se jette au milieu de nulle part dans le vide de l'existence de Lily Bloom d'où le titre de la carte "A Map of Lily's London, Elsewhere and Nowhere".

Réalisée par le caricaturiste anglais Martin Rowson pour Will Self, cette carte est une image très onirique reflétant sans aucun doute la scène mentale de Lily Bloom. Dans son aspect purement esthétique, la carte représente une véritable nécropole car jonchée de cimetières, de crématoriums et de têtes de mort. Elle est également à l'image d'un mandala avec un coloriage précis, des zones d'ombre et d'éclaircissement soulignant le contraste entre les différentes

[291] On rappelle ici que Phar Lap est l'homonyme d'un cheval de course légendaire australien: "It's an unusual name. Racehorse. Big winner for me when I was a lad, y'know. It's a nickname- not my real one" (*HDL*, 149).

[292] Nous donnons ici un extrait du glossaire dans l'ouvrage de Thurman résumant les noms donnés aux bouddhas et leur rôle dans les différentes étapes du bardo: "Archetype Dieties representing the five wisdoms: Vairochana, the ultimate reality wisdom; Akshobhya, the mirror wisdom; Ratnasambhava, the equalazing wisdom; Amitabha, the individuating wisdom; and Amoghasiddhi, the all-accomplishing wisdom. They all represent the transmutation of the five aggregates, consciousness, form, sensation, conceptions, and volitions, respectively, and the transmutation of the five poisons, delusion, hate, pride, lust, and envy respectively" (258).

[293] La forme sur le dessin ressemble au *Vagin de la reine*, une œuvre artistique contemporaine réalisée par l'artiste Anish Kapoor.

perspectives. On y perçoit également une interprétation du mandala dans le livre tibétain des morts qui correspond à la vision des détenteurs de la connaissance. Tel qu'il est décrit dans la traduction du Bardo Thödol par Robert Thurman, le mandala est une lumière multicolore[294]. Avec le Bardo Thödol comme métaphore essentielle, c'est l'univers fictionnel d'un auteur qui est représenté sur cette carte. Il n'existe pas de frontières entre l'espace physique et l'espace mental. Ceci rappelle l'attachement de Will Self à la psychogéographie discuté dans la première partie (chapitre 1) et la troisième partie (chapitre 7) et que l'on trouve dans son essai *Walking to Hollywood* (2010). De Londres à Manhattan, Self n'arrête pas de marcher et de transcrire ses expériences sous toutes les formes littéraires et à travers des chroniques également. La ville, ses piétons et ses bruits sont explorés et commentés à la lumière d'une imagination débridée.

Ce dessin est la version la plus illustrative de la vision du *flâneur* et du *psychogéographe* qu'est Will Self. L'auteur ne fait pas que ramasser et déposer ce qu'il trouve avec une touche de fantaisie à la fois chaotique et débridée. Car, entre l'occidentalisation de la philosophie bouddhiste de la mort et la cohabitation entre les morts et les vivants (le monde des morts n'est pas une entité isolée comme nous pouvons le voir sur la carte), il est impossible d'ignorer la perspective satiriste d'un tel dessin. Tout comme il serait difficile de ne pas confondre le petit dessin du "Millenium Doom" avec la volonté de l'auteur de tourner en dérision la célébration du troisième millénaire. Il est le monument symptomatique de la révélation en route. Du coup, l'aspect le plus terrifiant de l'apocalypse annoncée, c'est moins l'explosion finale que de voir la destruction en germe dans son propre karma, dans le cycle du Dharmata. "Millenium Doom" représentait alors le cycle de la renaissance et des souffrances. Dans un sens plus réaliste, à travers la représentation d'un monument contemporain et controversé, Will Self fait porter au personnage un regard ironique sur la vacuité du monde des vivants figé par ses folies et ses excès. Dès lors, on comprend que l'utilisation du Bardo Thödol dans *How the Dead Live* se situe dans la projection des vivants, eux-mêmes spectres de leur propre monde, dans un non-lieu où l'imaginaire transforme le *Bardo Thödol* pour une *spectacularisation* de la mort.

[294] L'expression " body mandala" renvoie à la forme que prend la visualisation des divinités Bouddas dans le corps : "minuature mandala patterns in the body of the practitioner" (Thurman *Op.cit*, 70).

2. « Le non-sens dans le non-lieu »

Le mort est transféré dans le non-lieu où son expérience se poursuit car elle aura commencé avant sa mort. Dans l'œuvre, les vivants et les morts sont finalement deux populations qui arpentent les couloirs de leur existence avec comme ultime destination le « nowhere ». Si l'on se repère grâce à la carte de Lily, leur parcours aura débuté dans l'espace « Elsewhere » et entre le « elsewhere » et le « nowhere » se trouve « the between », cet espace entre deux, ce non-lieu qui est comme le temps, il n'a pas d'être et comme le présent, il ne demeure pas. Il est ce monde de transition entre la vie et la mort. Prenant l'attitude de la tradition bouddhiste à la lettre, cet espace, dans le roman de Self, n'est ni mystérieux, ni mystique comme on pourrait le croire. Plusieurs éléments concordent avec cette attitude face à la mort empruntée à la tradition bouddhiste. D'abord, les souvenirs de Lily sont conservés dans le passage de la vie à la mort comme le stipule le Bardo Thödol : "voyagers who have gone through the between experience consciously, preserved the memory, and reported their experiences" (Thurman, 18). Or, tout le récit de *How the Dead Live* se base sur cette structure fondatrice. "The between" est le lieu où la mémoire de la défunte est plus que jamais revigorée. Ses rêves ressuscités sont racontés dans le détail. Nous proposons, dans les prochaines lignes, de résumer les différentes étapes du bardo présentées en filigrane dans le texte. A travers la métaphore du Bardo, nous verrons que le millénarisme est exploité sur un mode ludique.

Au tout début, Lily termine son *Samsara*[295], le cycle de la vie. Puis, à l'instant précis de sa mort, elle rate le moment où son karma pouvait être brisé

[295] Une compréhension littérale de la fin du cycle de la vie serait erronée comme le rappelle le Bardo Thödol, plus précisément : "The life cycle is called Samsara ; it is the state of existence of any being who is not completely enlightened. It becomes empty only when all beings have been liberated, when all have become Bouddhas. Since the number of beings is infinite, this will take infinitely long, when thought of in a linear way. Since enlightenment is the realization of the infinity of time and the ultimate unreality of all moments of time, the life cycle empties itself in the realization of each enlightened being. It is not to be taken too literally" (Thurman, 107). La fin du cycle de la fin correspondant à la fin du monde selon une conception occidentale du mythe de la fin. "the sense of an ending" bouddhiste n'est pas liée au temps. Ce n'est pas d'une fin chronologique dont il s'agit mais d'une fin qui se renouvelle sans jamais atteindre l'extinction finale. Sur le plan esthétique, la fin s'inscrit dans un mouvement cyclique et non linéaire, propre à la vision occidentale de la fin.

pour lui permettre d'accéder directement à la libération naturelle[296]. Il lui aurait fallu « lâcher ses dents » pour y parvenir selon Phar Lap, son Lama qui lui apparaît soudainement à cet instant précis. Ce qu'il convient de comprendre à travers l'incongruité de cette condition est le renoncement aux plaisirs gustatifs de la vie. Ce qu'elle n'est évidemment pas disposée à abandonner. Car elle songe à tout ce qu'elle peut faire avec ses dents, c'est-à-dire, couper, mâcher et broyer de la bonne nourriture : "But I'm thinking about my teeth. I'm thinking of all the uses I could put them to, how they can chomp and grind and chew and crunch lovely food" (*HDL*, 151). Elle plonge ainsi dans "the between" à cause de son karma[297]. Le message de la situation, somme toute brillamment absurde, est que pour échapper au cycle de la renaissance et des souffrances, il faut savoir renoncer aux plaisirs de la vie[298]. C'est le début d'une vertigineuse aventure au pays du non-lieu, là où elle ne pourra même pas avaler ce qu'elle aura ingurgité. Elle ne pourra plus rien ressentir d'ailleurs. Tout contact physique lui serait désormais indifférent. Les sensations sexuelles seront également inhibées à son grand regret. Les seuls sens préservés sont la vue et l'ouïe.

Commence alors le récit de son bardo Dharmata, qui est, comme nous le disait Bertrand Gervais plus haut, le bardo qui survient quand la mort a été complétée et au cours duquel des visions sont offertes à la conscience du sujet mort et de son corps mental (Gervais, 171). Lily vit l'expérience de son bardo Dharmata dans la banlieue « sépulturale » de Dulston. Rien n'est vraiment réel dans ce monde, tout se passe dans la tête du mort. Il faudra désormais qu'elle apprenne à y vivre grâce à son guide mais aussi grâce aux stages d'initiation pendant lesquels la mortocratie, "The Deathocracy", rappelle les règles aux morts et décide du passage d'un cycle à un autre ou d'une stagnation dans un cycle si les juges n'étaient pas satisfaits du comportement des morts à la fin d'un cycle. Le traitement du *Bardo Thödol* à cette étape précise du bardo est très décalé. Pour preuve, les règles établies par le bureau des morts qui correspondent à l'art de la discipline dans le livre des morts tibébain sont si loufoques et irrésistiblement drôles que nous ne pouvions manquer de les citer intégralement :

[296] Ceci correspond au "death-point between" (Thurman, 253).
[297] Le karma est la somme de ses actes ; la mort est provoquée par le karma de l'individu dans la tradition bouddhiste. Le passé hédoniste de Lily Bloom fait partie du tableau.
[298] Comme illustrées sur la photo, les dents flottent dans un bocal.

The Twelve Steps of Personally Dead

1. We realised we were dead and that our lives were over.
2. We came to disbelieve everything.
3. We made a decision to painstakingly remember our former lives
4. We make a searching and fearful inventory of our nervous tics and
5. mannerisms.
6. We shared this inventory with our death guides, and subjected ourselves to
7. their ridicule.
8. We become entirely ready to abandon ourselves.
9. We waited for nothingness.
10. We made a list of all those we hated.
11. We remembered them.
12. We continued to make a daily inventory and when we noticed disturbing
13. personality traits we embraced them.
14. We sought through meditation to improve our unconsciousness and
15. isolation.
16. Having spiritually annulled ourselves as a result of working these steps, we
17. carried this message to the newly dead (*HDL*,193-4).

Dans la pratique, voici comment ces règles sont appliquées par les morts :

The twelve Traditions of Personally Dead

1. Our common annihilation comes first- individual dissolution depends on dead unity.
2. For our group purpose there is no ultimate authority; our leaders are usually petty bureaucrats.
3. The only requirement for membership is death.
4. Each group has but one primary purpose- to carry the message to the newly dead.
5. A PD[299] group has but one primary purpose- to carry the message to the newly dead.
6. A PD group ought never endorse, or lend the PD name to, any living facility or enterprise, lest we scare them to death.
7. Every PD group is fully self-supporting, incapable of receiving outside contributions.
8. Personally Dead is non-professional, although our death guides— who belong mostly to traditional peoples— may be appeased with cowrie shells, bullroarers, penis sheaths and whatever other tat appeals to them.
9. PD is over-organised, consisting largely of a purposeless and inefficient bureaucracy.
10. PD has so many opinions, that they should- all things being equal- cancel one another out.
11. Our public-relations policy is based on deception. We must always maintain the illusion of being alive at the level of press, radio and films.
12. Individuality is the basis of all our traditions, ever reminding us to place personalities before principles (*HDL*,194-5).

[299] Personally Dead

Le chiffre douze des 'Personally Dead' rappelle sans équivoque les douze principes du bouddhisme. Au-delà de cet emprunt, c'est une parodie qui est orchestrée ; celle de l'ennui chez les êtres vivants, de l'absence de repères, de la perte du sens du réel et du sens tout court. A l'image de morts, les vivants tournent en rond dans le vide de leur existence. Ils ne sont plus que le reflet d'eux-mêmes. Par ailleurs, le traitement du livre des morts est également réaliste grâce au travail dans une entreprise de publicité que Lily a trouvé par analogie à celle où elle a travaillé de son vivant. De plus, toujours dans l'objectif de renforcer le traitement parodique de la symbolique bouddhiste dans le roman, des éléments de la culture hindoue, de l'apocalypse biblique et d'autres fragments de récits eschatologiques sont mélangés avec des repères du quotidien dulstonien le plus banal. L'extrait suivant illustre explicitement notre commentaire :

> The PD members spoke of the gods of the Hindu pantheon—elephant-headed Ganesh, monkey-bodied Hanumam, skull-garlanded Kali, quadri-armed Vishnu—smashing through the thin walls of their Dulston bedsits, rehearsing their ancient grievances, then re-enacting their epochal battles. A whirl of avatars in the toilet bowl. They moaned about Christ emerging from the Golgotha of their fan-assisted oven, to deliver a quavering sermon from the mount of their secular kitchen floor. In the Babylonian suburb they inhabited, the Four Horsemen of the Apocalypse exercised their mounts by cantering across the municipal park. Death, War and Hunger hitched them to the swings in the kids' playground; while Civil Strife shared out ham sandwiches and tea by the boating lake (*HDL*, 198).

D'une manière rhapsodique, surréaliste et surtout loufoque, c'est bien le samsara bouddhiste qui est parodié dans cet extrait. La personnification faite ici de la mort, de la peste, de la famine et de la zizanie ingurgitant des sandwichs au jambon et buvant leur thé à bord de leur embarcation, tout en poussant les chevaliers de l'apocalypse sur les balançoires dans l'aire de jeux des enfants du parc, répond à la logique satirique du roman.

En outre, l'aspect ésotérique de la mort disparait lorsque l'on nous dit que les vivants et les morts ont des valeurs et principes en commun, comme dans cette citation : "you didn't learn life in one day- death won't be any different" (167). Enfin, la connexion avec le monde des vivants est préservée grâce à la radio que Lily écoute de temps en temps pour être à jour des actualités de l'autre côté. De la même manière, sa vue épargnée lui permet de se projeter avec clarté dans

sa réalité immédiate et de ne pas avancer à tâtons dans sa propre dissolution, son non-être. Comme nous l'avions évoqué au début de ce chapitre, le bardo dans le roman est une métaphore. En gardant l'ouïe et la vue intactes, la narration déplace de très peu la distance qui sépare les deux mondes. Les morts ne sont pas très différents des vivants. Chacun joue ou rejoue son karma en boucle qui n'est fait que de projections des réalités du monde des vivants avec ses absurdités, ses excès, ses simulacres et rêves sordides.

L'enjeu pour Lily n'est pas de retrouver son monde car lui-même est perdu, mais de survivre à son karma. C'est peut-être cela, le sens que l'on donnerait aux couleurs de notre dessin qui sera présenté plus loin. La signification de la lumière dans le dessin du roman est plus riche qu'on ne le pense. Elle symbolise une conscience claire du mort qui se perd dans la permanence de son être. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, la philosophie, la structure du *Bardo Thödol* et les différentes phases du bardo ne facilitent pas la transposition de la vision manichéenne du Bien et du Mal. C'est encore moins dans ce texte que l'on lira la victoire finale qui viendra libérer les hommes de leurs souffrances. La liberté est conquise par soi-même. La révélation a lieu dans l'après-coup, selon la formule de Maurice Blanchot[300]. Ce n'est qu'après la mort que le message est révélé et que la voie vers la libération s'ouvre. Toutefois, dans le roman de Self, cette dernière étape du Bardo n'est pas clairement explicite. Le *Bardo thödol* est certes un script mais son application n'a pas un sens ésotérique d'où l'absence de l'apparition de divinités et de légions célestes. Clairement, ce n'est pas la libération ou le point final qui compte mais l'expérience dans "the between" et la vision spectrale du monde des vivants qui sont notoires. Pour preuve, lorsque Phar Lap offre à Lily la dernière occasion de se libérer, ni le lecteur ni le personnage ne comprennent s'il s'agit véritablement d'un choix :

> The Best is yet t'come, girl, yeh-heh? All yer feelings come down now, yeh-hey? Nearly yer last chance, hey-yeh? Make up yer mind, girl, get off yer go-round or shit yerself back into life, yeh- *your* decision.' Once again Phar Lap was putting the onus on to me, poor little fat old me; me, who'd endured so many twenty-four-hour Dulston days. My Death, it occurred to me, was falling into the same pattern as my life, apathetic sojourns followed by spasms of inertia. He asked me

[300] En référence à l'ouvrage de Maurice Blanchot *Après-coup* (Paris : Éditions de Minuit 1983). Nous avons déjà évoqué la nouvelle extraite de ce livre, « le dernier mot », dans le chapitre 10 consacré au langage de la fin.

> if I wanted to get off this 'go round', as he termed it. But as to what that was, or how to do it, he was as vague as ever (*HDL*, 319-20).

Le choix de Lily de renaître sous la forme d'un bébé junkie admis en cure de désintoxication[301] est motivé par sa volonté, comme elle le dit elle-même, d'échapper à l'indolence, de la vie comme de la mort, rythmée par des épisodes d'inertie : "My Death, it occurred to me, was falling into the same pattern as my life, apathetic sojourns followed by spasms of inertia" (320). Ce n'est donc qu'après-coup que la révélation est faite. D'un point de vue plus étendu donc, Lily est une femme contemporaine, avatar des femmes de sa génération, victimes de stérilité dont le vagin est un aspirateur de l'histoire du genre féminin et témoins d'un non-devenir et d'une non-naissance : " the unbecome, the unborn" (1). Comme le dit Lionel Ruffel, le bardo est un « dispositif théâtral » ou encore un « espace scénique » (Ruffel 2005, 10). Mais, ajoute Bertrand Gervais, « c'est une scène qui permet tous les spectacles, des plus intimes au plus complexes. Une scène qui permet tous les bilans et qui assure à l'interprétation sa propre fin » (185). Et le narrateur de *How the Dead Live* ne dit pas autre chose : "History is never in the round- it's always on a stage; and while the curtain may be death, why it is then that so many scrutinising eyes stud the proscenium, peering into the dimness of the stalls? Are they tragic or comedic masks- or not masks at all?" (*HDL*, 2-3)

Les « vieilles femmes », comme aime le rappeler la protagoniste, sont le prisme à travers lequel toute une génération d'hommes et de femmes sont observés, scrutés dans le paysage urbain. Comme sur le tournage d'un film, tous sont des figurants, accessoiristes ou preneurs de sons : "the gaffers, key grips and best boys of history" (2). Dans la vie comme dans la mort, les hommes et les femmes, tels des spectres ambulants, errent dans la ville en attendant qu'il se passe quelque chose. La mort est une projection inversée de la vie dans *How the Dead Live*. Comme une architecture complexe, elle s'incarne dans le corps, et l'on parvient à en capter l'écho grâce à un dispositif scénique à l'image d'un "body mandala".

[301] Celui de sa fille Natasha qui se trouve dans un état lamentable au retour de sa mère en réincarnation.

Conclusion du chapitre 14 : pour une apocalypse intime

Pour finir ce chapitre, nous souhaitons représenter une forme d'apocalypse intime à travers un dessin que nous avons confectionné et nommé le "body mandala de Lily Bloom", afin de mettre en relief la dissolution de l'être à travers le bardo de la vie chez le personnage principal. Pourquoi utilise-t-on une tête et non un corps ou une carte ? La tête est le centre du système nerveux et de la conscience, sixième sens dans la tradition bouddhiste. Elle reflète également le portrait caricatural de la femme moderne d'âge mûr dans le roman. De plus, nous souhaitions insister sur l'aspect « intime », l'une des formes de l'apocalypse dans le texte. Cette perspective semble indiquer que les cinq agrégats de la vie individuelle contenus dans l'hypotexte bouddhiste "form, sensation, conception, emotion and cognition" seraient au service des cinq poisons : "hate, pride, lust, envy and delusion" (Thurman 1994, 69)[302]. Les couleurs des figures, le blanc "diamond", le jaune "gold", le rouge "ruby", le vert "emerald" et le bleu "saphir" sont associées aux agrégats et aux poisons dans le livre des morts (*Ibid*). Les mêmes couleurs représentent les différentes divinités et types de sagesse qui leur sont associés. Si l'on inverse le processus par rapport à une certaine logique chronologique, comme il est compris dans la perspective bouddhiste dont s'est inspiré le narrateur de Self puisque le récit s'ouvre sur l'épilogue, la mort précède "the Between" et ce n'est qu'en troisième position que la vie surgit. Si l'on inverse donc, les poisons et les agrégats pourraient respectivement correspondre aux phases d'anéantissement et d'éclaircissement dont nous parlions plus haut et qui caractérisent l'apocalypse intime. Notre dessin insiste sur les poisons. Nous avons voulu représenter, dans le sens des aiguilles de la montre, "delusion" : saphir (bleu), "envy" : emerald (vert), "pride": gold (jaune) et "hate": Diamond (blanc que l'on remplace par le gris par souci de lisibilité). Le pendentif au cou du personnage représente le poison "lust" : ruby (rouge). Chaque poison ou motif d'anéantissement a son répondant dans le texte. Nous en donnons quelques

[302] Robert Thurman a consigné les agrégats, les poisons et les couleurs dans un tableau à la page 69 de son livre. Le lecteur pourra également consulter le schéma du corps subtil avec ses roues et canaux pour diffuser l'énergie à la page 39 du même ouvrage.

exemples. La haine, “Hate”, par exemple, principalement celle contre le judaïsme, les Anglais, les personnages célèbres etc., se déploie dans tout le texte à l’instar de ce passage où Lily maudit Groucho Marx en le comparant à Hitler : “I always equated Groucho Marx with Hitler - saw him as Hitler, with his bogus, greasepaint moustache and his rapid-fire delivery of deranging demagoguery” (78). L’orgueil, “Pride” (en jaune), est le poison qui aveugle la protagoniste tout au long de son existence. C’est dans la mort qu’elle parvient à voir ses défauts et ses faiblesses avec lucidité. Le leurre, “Delusion” (en bleu) est alors la conséquence de cet état des lieux. L’expérience de la mort fait tomber le masque derrière lequel était cachée sa « vraie » identité. C’est avec sarcasme qu’elle le reconnaitra: “I guess I kept the delusion of being my own woman too long, blowing hot and cold so that eventually I was annealed by my neuroses. If I was my own woman, why was it that these impersonal anxieties and mass phobias could jerk me around so, like a dope on a rope?”. Et évidemment, le désir, “lust” (en rouge), est l’une des révélations les plus saillantes de son existence que la mort dévoila au grand jour. Sa présence tant obsessionnelle dans le texte est à l’image du lithopédion, ce cadavre calcifié, souvenir d’une sexualité débridée. Dans la vie, le désir sexuel était au cœur du karma du personnage comme elle le rappelle en ces termes : “ Lust was a positive high-tension cable, plugged into my core, activating a near-epilectic seizure of conviction that this was the one thing I *had* to do in life (67)”[303]. Le pendentif en forme de vagin sur le dessin illustre ces propos.

[303] Curieusement, l’allusion à un câble de haute tension alimentant le corps pour évoquer le désir est comparable au schéma du corps subtil dans *The Tibetan Book of the Dead*. Avec des roues et des canaux, le corps est un centre d’énergie avec un mécanisme complexe mêlant la conscience à la chimie et à des éléments génétiques ; voir pages 38 et 39 de l’édition de Thurman (1994), citée à plusieurs reprises.

Figure n°1. Le 'Body Mandala' de Lily Bloom

CONCLUSION

Dans *London Fields* de Martin Amis et *How the Dead Live* de Will Self, le scénario apocalyptique est dilué et s'achemine vers une version plus accessible que jamais, c'est-à-dire une révélation ordinaire versée dans le quotidien le plus banal. Le lecteur plonge dans ce quotidien comme un spectateur scrutant du regard les choses qui s'y passent. L'apocalyptique serait alors de l'ordre du voir plutôt que du savoir, son aspect esthétique étant dès lors incontournable[304].

Il était question, tout au long de la thèse, de dessiner les contours de l'apocalypse, d'en saisir les formes et d'en comprendre les dynamiques. A l'instar de la peinture de Turner marquée par le naufrage de l'espérance humaine, la fin et le retour du monde, nous avons essayé de montrer ce qu'on l'on perçoit comme apocalyptique dans les ouvrages de notre corpus et non de greffer ce que l'on en sait comme connaissance. Ce qui peut laisser penser que l'apocalypse est uniquement orientée vers une question d'appréciation. Bien évidemment, l'aspect visuel est une condition nécessaire mais ne saurait tout seul créer une relation esthétique car l'activité perceptuelle doit être rigoureuse et intense. L'appréciation esthétique peut être vive sans qu'il n'y ait eu un examen au préalable, nous dit Gérard Genette dans *La relation esthétique* (1997). Dès lors, la question qui se pose à nous est de savoir comment la relation esthétique peut apporter un éclairage sur la perception de l'apocalypse telle que nous l'avons envisagée dans cette thèse.

Genette précise que « la perception sans identification pratique » est « propre à l'expérience esthétique » (Genette 1997, 77)[305]. Les propriétés aspectuelles d'un objet ou d'une œuvre d'art sont les éléments auxquels s'attache toute relation esthétique. Ces propriétés sont le contour, la couleur et la matière

[304] Or, à en croire Stanley Cavell, « ce que je sais sans pouvoir le rendre intelligible risque de m'échapper : telle est la condition de ce rapport dit esthétique aux choses, mais aussi la menace qui pèse sur lui » (Cavell 2011, 15-16). Nous n'avons pas eu accès à la version anglaise. A défaut, nous utilisons l'édition traduite en français par Nathalie Ferron (Cavell, Stanley, *Philosophie, Le jour d'après demain* (2005), Paris, Fayard : 2011).

[305] Gérard Genette, *La relation esthétique*, Paris : Seuil, 1997. Selon Genette, l'expression « expérience esthétique » aurait été définie par Kant au titre de ce qu'il nomme « jugement esthétique » ou jugement de goût.

de l'objet. De la même manière, l'appréciation esthétique d'un objet tient à la perception que l'on a de cet objet et non à son identification générique.

Là où nous voyons un intérêt particulier de la réflexion de Genette sur l'esthétique, c'est dans la relation qu'il établit entre l'esthétique et la littérature : « le monde de l'art n'est pas une collection d'objets autonomes, mais un champ magnétique d'influences et d'activations réciproques » (223). Dans un passage où Genette cite le philosophe Eliséo Vidas, l'immédiateté participe à l'expérience esthétique : « une expérience d'attention intense qui comporte l'appréhension intransitive des significations et des valeurs immanentes d'un objet dans leur pleine immédiateté présentionnelle » (19). L'attention esthétique est donc vive et subordonnée à l'immédiateté. « Elle peut être provisoire » précise Genette, mais « elle peut être suspendue - au sens de *différée* » (19). Quoi qu'il en soit, « l'appréciation esthétique »[306] est un fait subjectif réel dont le contenu est [...] illusoire » (81). Lorsqu'on évoque le mot esthétique dans ce travail, on s'attache exclusivement à la diversité des appréciations qu'implique le terme plutôt que de rester sur le principe de goût. L'esthétique est caractérisée par trois points : « L'unité, la complexité et l'intensité » (99). La saisie de la « magnitude » de l'objet est le terme qu'utilise Genette. Il dit plus précisément « la valeur esthétique d'un objet se mesure à la magnitude de l'expérience qu'il procure » (98).

Ces considérations inspirées par Gérard Genette nous permettent d'affirmer que la relation qu'entretient une œuvre littéraire avec l'esthétique échappe à l'appartenance générique à un courant littéraire ou artistique pour s'investir dans un champ magnétique plus large. Ceci rejoint le point de vue d'Isobel Armstrong qui déclare : "The esthetic is emancipatory because access to the change of categories is possible in many ways and in many different areas of our culture and its productions" (Armstrong 2000, 41). Notre ambition, dans cette thèse, était de donner à voir l'intensité de l'activité apocalyptique dans les

[306] Plutôt, est-ce la pensée de Kant qui s'attache au « jugement de goût » et à la faculté d'apprécier le beau ? Genette a une autre conception de l'esthétique à laquelle nous serions plus sensible car il garde l'appellation « esthétique » et rejette son contenu « science du beau », laquelle est plus ou moins soutenue par Kant d'après nos diverses lectures à ce sujet. Mais notre but n'est pas de faire la critique de l'esthétique comme école théorique. Il est simplement d'essayer de justifier avec une attention vigilante l'usage du mot esthétique pour discuter les formes d'apocalypse dans les textes de notre corpus.

œuvres de notre corpus d'une manière plus imagée et métaphorique que simplement conceptuelle et cognitive. C'est sans contredit à travers une approche esthétique qu'il nous a été possible de multiplier les différentes résonnances apocalyptiques travaillées afin de révéler les dynamiques enfouies mais toujours fertiles dans *London Fields* de Martin Amis et *How the Dead Live* de Will Self. C'est en cela que tient la relation esthétique à l'apocalypse. Elle tient à un rapport intelligible.

Toutefois, l'esthétique émane de la déconstruction. Le concept d'esthétique a été très vite vidé d'un contenu comme nous l'explique Isabelle Armstrong en ces termes : "to have lost confidence in the aesthetic as a category, together with the possibility of generating new ideas about it, leaves one without resources of analysis in contemporary culture" (*Ibid*, 2). De ce fait, l'esthétique ne revêt un sens que lorsqu'elle est associée à autre chose. Ce qui revient à dire que l'esthétique participe au processus de création. Le cheminement de l'apocalypse à travers les chapitres de la thèse suit le même raisonnement. Nous avons tenté de vider l'apocalypse de son contenu tout en l'associant à autre chose pour la libérer d'une conception unilatérale longtemps orientée vers la catastrophe et un plan messianique, et ainsi créer des dynamiques fertiles. Dans cette perspective, les aspects et les contours du texte romanesque sont aux couleurs de l'apocalypse. Quelles sont ces couleurs ? Comment définir les couleurs de l'apocalypse[307] ? Peut-on parler de couleurs apocalyptiques ? La réponse est certainement positive. Avec le noir, le blanc, le rouge et le vert, même l'apocalypse biblique parvient à sublimer la terreur par ses couleurs. Il est donc possible de porter un regard ni horrifique ni phobique sur l'apocalypse

[307] Aussi peut-il être utile d'ajouter le commentaire suivant inspiré de l'essai d'Eric Schmoll, *Apocalypse de Jean, le dévoilement* (2014, 49-50) pour rendre plus compréhensible les quatre couleurs de l'apocalypse que l'on retrouve dans la *Bible*. Eric Schmoll nous explique que ces quatre couleurs sont celles du soleil. Le noir représente la nuit, le blanc le jour, le rouge le coucher. Jusqu'ici, rien de nouveau, c'est surtout l'interprétation du vert qui est intéressante. Le vert est le rayon vert. Il serait un phénomène connu par les astronomes ; le rayon vert est perceptible avec des intensités différentes à chaque coucher et lever du soleil. La difficulté est de l'attraper au bon moment car il ne dure qu'une ou deux secondes. Il est également intéressant de noter l'ordre des couleurs des chevaux : Blanc, rouge, noir, vert. Jour, soir, nuit, aube. Le vert est la couleur de l'aube. Jean observait les étoiles jusqu'à l'aube. Jean était féru d'astronomie. Cette allégorie solaire est surtout accompagnée de tonnerre et d'un arc en ciel.

contrairement à ce que pense Will Self (cf. chapitre 3). A ce propos, nous sommes d'accord avec Jean-Yves Leloup quand il affirme que « la fonction d'une apocalypse n'est pas de réveiller la peur ou l'angoisse ou de nourrir les phobies. C'est la révélation d'une issue. L'exercice d'une lucidité non désespérée. C'est porter un regard, ni résigné, ni désespéré sur un événement » et que contrairement à l'opinion bien commune et diffuse, « Ne voir et ne prédire que des catastrophes ne mérite pas le nom d'apocalypse, c'est une révélation tronquée » (Leloup *op.cit*, 14).

Parler d'« apocalypse tronquée » revient à faire l'apologie d'une apocalypse nouvelle[308], plus révélatrice, jouissive, langagière et subversive. Tout au long de notre recherche donc, nous avons rejoué et reproduit les thèmes de l'apocalypse. Nous en voulons comme exemple le traitement de la violence non plus comme synomyme de colère et d'explosion, comme on pourrait s'y attendre quand se produit une catastrophe, mais plutôt comme une source extrêmement riche qui nourrit le texte. Faire émerger la violence comme une source durable qui alimente l'apocalypse, telle a été notre ambition dans le chapitre consacré à ce thème. Cette même violence participe à la parodie de l'excès dans la quatrième partie.

De manière plus conceptuelle cette fois-ci, l'apocalypse s'articule autour de la notion du temps. Tantôt la fin est annoncée, tantôt elle est vécue et tantôt elle est dans l'attente. Comme nous avons pu le dire dans la troisième partie, l'attente est une bonne approximation de l'apocalypse. Dans *How the Dead Live*, l'attente est la brèche entre le temps d'avant et le temps à venir. Il faut l'occuper ou la combler. Combler la brèche consiste donc à remplir cet espace entre deux mondes "the Between" dont il a été question dans la quatrième partie. Dans *London Fields*, cet espace-temps est certes moins investi mais permet de réfléchir sur le temps de la prévision qui très pertinent également. Dans le roman d'Amis, comme nous avons pu le dire, l'attente est davantage rationnelle. Elle est calculée en fonction de la prophétie sur l'avènement de la fin, avec des signes comme la bombe atomique et la Crise dans le contexte d'un vingtième siècle allant

[308] Pas si nouvelle, d'autres auteurs ont déjà employé cette expression. Nous pensons notamment à Anne-Laure Fortin-Tournes que nous avons citée à plusieurs reprises.

à sa fin. Comme nous le disait Bertrand Gervais, « parler de la fin, c'est manipuler du temps » (Gervais 2009, 15). Le temps est donc une donnée malléable qui donne lieu à des débouchés concrets. L'espace est l'une d'elles. Nous nous sommes alors intéressée à l'espace pour recueillir des éléments susceptibles de caractériser la fin dans les œuvres de notre corpus.

C'est ainsi que l'on s'aperçoit que, aussi bien dans *London Fields* que dans *How the Dead Live*, l'espace urbain est le cadre propice au brouillage des repères entre l'espace intérieur et la réalité extérieure. Dans *London Fields*, les personnages évoluent dans Londres en apparence ordinaire même si le ciel menace de tomber à chaque instant et que la ville est comparée à une toile d'araignée géante[309]. Dans *How the Dead Live*, une cohabitation presque naturelle est possible entre les morts et les vivants. Aussi, transfigurée dans l'espace mental de la morte Lily Bloom, Londres du roman de Self regorge t-elle de terrasses de restaurants jonchées de seaux en plastique dans lesquels les morts attablés crachent parce qu'ils ne peuvent rien ingérer. Quant à l'aspect organique d'un mur qui se lamente, HeLa, difficile de ne pas s'imaginer, par endroits, dans une fiction fantastique. La ville du côté des vivants est un trompe l'œil. Les vivants y sont comme aveugles. Ils ne voient pas le spectacle macabre et grotesque qui s'offre à leurs yeux au quotidien. Afin d'éclaircir ceci, nous citons un passage où le spectacle de l'horreur est tenu à distance à cause de la réalité spectrale des vivants lorsqu'ils traversent Dulston, le quartier des morts :

> At night, after we dead were all safety tucked up inside, watching our own horror shows, we'd hear the living zipping through on the stunted stretches of arterial road that traversed our neighbourhood. If they did chance to stop, what did they find? Nothing much (*HDL,* 210).

Jusqu'au bout de cette recherche, Londres aura été un lieu de référence où convergent les déambulations psychogéographiques comme dans *How the Dead live*. La ville est également le point de repère dans *London Fields* où se joue le destin de l'humanité placé sous la menace d'une explosion nucléaire. Toutefois, l'empreinte de la ville dans le chantier de l'apocalypse dans cette thèse se précise

[309] Passage déjà cité dans le chapitre 7: "then the city itself, London, as taut and meticulous as a cobweb" (*LF*, 2).

avec le langage ou les mots pour le dire. Dans le chapitre consacré au langage, nous avons défendu l'idée selon laquelle la capacité du langage n'était pas épuisée dans le discours de la fin. Nous avons donc essayé de montrer que le langage serait un événement au même titre que l'apocalypse. Cette hypothèse nous a permis d'appréhender le mot comme signe susceptible d'obéir aux principes de la fin. Nous nous sommes dès lors autorisée à réfléchir à la manière dont le signe est altéré et dont le mot est vidé de son contenu en tant que processus aussi bien chez Amis que chez Self. Pris entre deux instances, c'est-à-dire l'intensité sémiotique et la désémiotisation et en dépit de ses altérations, le langage apocalyptique parvient à renaître figurativement de ses cendres et nous invite donc à repenser la fin[310]. L'apocalypse obéit à cette logique de la reprise : penser ou repenser la fin. L'on ne cesse de nous annoncer que cette fin aura lieu dans *London Fields* et qu'elle est accomplie dans *How the Dead Live* mais que rien n'est fini pour autant, ou plutôt que la fin ne cesse d'être rejouée. Cependant, il n'y a pas que la répétition comme technique narrative qui fait voir l'apocalypse.

Le renversement du corps dans *London Fields*, par exemple, associé au carnaval de Mickaïl Bakhtine par le jeu des permutations du haut et du bas est également révélateur d'une apocalypse langagière. Les travaux d'Anne-Laure Fortin-Tournes mettent bien en lumière ce mécanisme aux allures grotesques dans *London Fields*[311]. Mais son approche se distancie de celle de Bakhtine dans le sens où le grotesque chez Amis revêt une fonction nouvelle : celle de la renaissance au sens littéral du terme. Le corps est renversé pour créer du relief et apporter ainsi du sang neuf à un monde subissant un vieillissement accéléré.

Ces permutations grotesques du renversement corporel, notamment par le biais des organes génitaux placés hauts sont, sans conteste, dirions-nous, un mouvement qui va à contre-courant de ce monde usé peint dans le roman. A ce propos, nous remarquons à quel point l'allusion à la pénétration sexuelle dans *London Fields*, associant des parties du corps traditionnellement liés à d'autres fonctions telles que les aisselles ou le genou, ressemble de près à la peinture de la sexualité dans la série de deux nouvelles de Will Self *Cock and Bull* (1992). Dans *Cock*, une femme voit pousser un pénis et décide de se venger de son mari

[310] Pour rappel, les travaux de Bertrand Gervais ont été un grand support dans cette thèse.
[311] Anne-Laure Fortin-Tournes, *Le postmodernisme en question*. Rennes : Presses Universitaire de Rennes, 2003.

alcoolique en le violant et dans *Bull,* un joueur de rugby se voit pousser un vagin derrière le genou. Dans *London Fields*, l'on nous parle de pénétration dans l'aisselle ou derrière le genou : "In the armpit, behind the kneecap" (*FL*, 67).

Toutefois, nous nous empressons d'ajouter que le corps ainsi disloqué ne fait pas que réanimer un monde agonisant, il transforme le regard sur la représentation du corps dans le texte. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 8, le renversement permet de dédomestiquer le corps de son environnement, de son espace, de son cadre référentiel et surtout du genre. Il est alors particulièrement pertinent de souligner le rôle du personnage féminin dans ce dispositif subversif que le renversement crée. Ainsi, la nouvelle cartographie sexuelle que nous proposons, dans ce qui suit, pourrait ouvrir la porte à des éléments de déconstruction liés à l'humain dans la fiction contemporaine.

En effet, le corps de Nicola Six, au-delà du pouvoir qu'elle exerce à la fois sur les hommes et sur le narrateur, est la métonymie du trou noir aspirant tout sur son passage : "*That's what I am… A black hole. Nothing can escape from me*" (*LF*, 67) [312]. Contrairement à quelques critiques formulées à l'endroit du roman sur la question du genre (certains considèrent cette œuvre comme misogyne), la sexualité débridée qu'incarne Nicola Six n'est pas avilissante. Elle permet, bien au contraire, d'aborder avec lucidité des tabous sous-couvert de jeu sexuel. Par exemple, la pornographie est un tabou littéraire réévalué dans le texte comme une réalité présente chez chaque individu. Du coup, elle est directement comparée à la masturbation et devient dès lors monnaie courante :

> Even modern literature shut up about it at all point, pretty much. Nicola held this silence partly responsible for the industrial dimensions of contemporary pornography- pornography, a form in which masturbation was the *only* subject. Everybody masturbated all their lives. On the whole, literature declined the responsibility of this truth. So pornography has to cope with it. Not elegantly or reassuringly. As best it could (*LF,* 67).

Dans un autre registre, l'exploitation du thème de la pornographie est un moyen pour Amis d'ancrer son œuvre encore plus profondément dans le postmodernisme en insistant sur le débarras de la morale dans la littérature. La pornographie permet également de porter un regard critique sur le simulacre,

[312] La citation est en italiques dans le roman, sans doute comme une forme d'insistance de la part du narrateur.

l'une des caractéristiques majeures du roman. Nicola Six est l'avatar de la crise des valeurs comme la morale. Elle commence par réduire l'amour au sexe puis le sexe à la pornographie. Six, « cette créature du chaos, monstre einsteinien par excellence »[313], n'est pas douée de compassion ni d'empathie. La pornographie cohabite avec la menace qui pèse sur l'amour car elle signe la fin du désir pour l'autre. L'exemple est donné dans le texte sous une forme emphatique. Six ruine les gigolos, castre les trousseurs de jupons et fait hospitaliser les briseurs de cœur : "she pauperized gigolos, she spayed studs, she hospitalized heartbreakers" (*LF*, 21). On pourrait même avoir l'impression, l'ombre d'un instant, qu'elle est misandre. Tout cela pour dire que ce n'est pas la femme à travers ce personnage féminin qui est instrumentalisée comme pourraient le croire certains critiques, mais le sexe. Le sexe est instrumentalisé pour tuer l'amour ou l'affect en général. Comme le suggère son nom, SIX ou SEX et son prénom à phonologie neutre, Nicola pouvait être sûre du pouvoir exercé sur les hommes. Elle est à coup sûr de mœurs légères et coucherait avec n'importe qui mais elle ne ressent rien, n'éprouve rien. Le trou noir a certes le sens d'une sexualité débridée mais, dans une œuvre comme *London Fields*, il est forcément symbolique. Il renvoie à une sorte d'asphyxie et de précipice en vue de perpétrer le projet apocalyptique dans l'œuvre. Six elle-même aspire à la mort. L'intrigue du roman n'est pas de régler une affaire de meurtre mais c'est bel et bien l'histoire d'une fin, non celle de la protagoniste ou du narrateur ou même du monde mais la fin de l'amour. Citons une phrase qui, selon nous, au-delà de son caractère aphoristique, résume parfaitement le sort réservé à l'amour dans le roman d'Amis : "Luv is to love as diesel for petrol" (*LF*, 295). Même les mots pour le dire sont entamés ('luv' pour l'amour). Que reste-t-il d'un monde où l'amour est consumé ? Avant de répondre à cette question, nous proposons de décrypter la perspective d'une esthétique apocalyptique qui se dégage de nos diverses lectures tout au long de la thèse.

[313] Cette description provient de l'article "London Fields de Martin Amis : la mimesis revisitée" de Catherine Bernard (*Études britanniques contemporaines*, n°1, 1993, pp 1-15).

Cette perspective étudiée dans cette thèse peut d'ores et déjà se résumer en une phrase : l'apocalypse n'est pas une catastrophe même si elle utilise les paradigmes du scénario messianique pour être visible[314]. Elle est une révélation, un dévoilement, une mise à nu de ce qui est caché sous un voile, un texte, une image, un mot ou dans les plis de l'être. Ce qui est remarquable dans les deux textes de notre corpus c'est que le dévoilement apocalyptique n'a pas la même déclinaison de part et d'autre.

Dans *How the Dead Live*, l'Apocalypse est une révélation, une mise à nu de ce qui est caché sous le voile des évidences, des événements microscopiques ou à grande échelle. Elle est une révélation de l'abîme à partir de ce « nothing », l'un des derniers mots du livre[315]. Dans le texte, les morts n'acceptent pas leur condition, pas au premier regard, mais apprennent à « vivre avec » donc à féconder leur abîme. Ils pénètrent dans la profondeur de leur être pour trouver des explications à ce qui leur arrive, à ce qui arrive au monde, à ce qui est arrivé au monde, à leur entourage, leurs proches, les piétons dans la rue, les vivants et les morts. Dans la mort, ces êtres font l'expérience du réel qui les entoure. De cette expérience, de cette réalité, une apocalypse nait et déborde de tous bords. Mais lorsque le réel s'effondre derrière les apparences, le message n'en est que plus sublimé et révélé. C'est là que sied la véritable apocalypse. Le dévoilement au grand jour implique la possibilité de se déplacer jusqu'à la scène mentale du personnage où des visions, images et spéculations s'enjoignent. Dans *How the Dead Live*, c'est une forme de discours intérieur d'une mort-vivante qui force le regard sur la dimension tragique des êtres vivants dénués de consistance. La réalité spectrale est donc une forme d'apocalypse dans le sens de la révélation que nous entendions mettre à jour dans la thèse. Cependant, en même temps que cette réalité se trouve multipliée dans la jouissance, le mode de vie, les errances urbaines et le spectacle de la violence, une véritable apocalypse intime voit le jour. L'être doit entrer dans ses propres profondeurs abyssales pour s'y dissoudre mais

[314] Des expressions telles que « dissolution de soi », « mise en abîme », « la déliquescence », « le néant » etc. employées à plusieurs reprises dans la thèse, sont nées du scénario catastrophique mais elles revêtent d'autres propriétés qui éclaircissent le tableau. La révélation est la véritable issue d'une mise en abîme par exemple. Elle seule doit porter l'apocalypse dans la fiction afin d'enrichir et d'élargir ses perspectives.

[315] Leloup corrobore cette affirmation en déclarant : « la découverte de notre néant n'est une catastrophe que pour celui qui y résiste » (Leloup *op.cit*, 15).

ce n'est pas la fin pour autant. Tenant compte de toutes ces considérations, nous sommes maintenant en mesure d'affirmer que l'apocalypse n'est pas synonyme d'achèvement même si l'idée d'épuisement ou de déclin, "the sense of decay" y réside. Elle est un acte de restitution ou un processus d'auto-découverte ou encore d'autorévélation.

Dans *London Fields*, le chemin vers l'apocalypse n'est pas le même. C'est une apocalypse tronquée qui est à l'ordre du jour. La paranoïa généralisée, la violence et l'horreur auront raison de l'innocence qui sera peut-être vaincue ou peut-être sauvée. C'est ce que pourrait laisser croire la lettre du narrateur Samson Young à Kim Talent, le second nourrisson, presque hors-champ du roman comparé à Marmaduke, de sexe féminin et fille de Keith Talent, l'un des soupirants de Nicola Six. Cette lettre est le dernier acte épistolaire du narrateur. L'ordre ne sera pas rétabli à la fin du récit, justice ne sera pas faite et l'innocence est dans le doute mais l'espoir est là comme l'illustre la lettre adressée à Kim qui couvre les deux dernières pages et dont nous proposons un extrait pour illustrer ces propos :

> … Dawn is coming. Today, I think, the sun will start to climb a little higher in the sky. After its incensed stare at the planet. Its fiery stare, which asked a fiery question. The clouds have their old colour back, their old English colour: the colour of a soft-boiled egg, shelled by city fingers. Of course you were far too young to remember. But who says? If love travels at the speed of light then it could have other powers just on the edge of the possible. And things create impressions on babies. The exact crenellations of a carpet on your thigh; the afterglow of my fingerprints on your shoulders; the faithful representation of the grip of your clothes. A bit of sock elastic could turn sections of your calves into Roman pillars. Not to mention hurts, like the bevel of some piece of furniture, clearly gauged on your responsive brow.
> In a way, too, you were a terrible little creature. If we were out together, on a blanket in the park – whenever you caught my eye you would give a brief quack of impending distress, just to keep me on alert. You were a terrible little creature. But we are all terrible little creatures, I'm afraid. We are all terrible little creatures. No more of that. Or of this (*LF*, 470).

Cette lettre n'est ni plus ni moins qu'un épilogue du sort réservé à l'humanité dans le roman ou à l'être du futur. Cet être est un monstre, l'enfant est un monstre. En quoi l'enfant porte-t-il l'espoir de l'être du futur ? Pour le savoir, il faut revenir sur un mode de lecture de l'apocalypse sous deux angles de vue. La lecture apocalyptique de *London Fields* est à la fois horizontale et verticale. Elle

est horizontale dans le sens où la période de crise que traverse Londres coïncide avec la menace nucléaire et la fin du XXème siècle que l'on nous présente comme la fin « des temps ». Les symptômes qui sont répertoriés dans cette forme d'apocalypse sont interprétés à la lumière d'une catastrophe. Une deuxième interprétation, celle que nous nommons verticale mettrait plutôt l'accent sur « la fin du temps ». Cette lecture comprendrait alors la fin du temps de la morale, de la foi, de l'innocence, de l'être et de l'amour. Entre ces deux types de lecture déclinés dans la thèse, nous aurions une préférence pour l'apocalypse à la verticale. En effet, ce mode de lecture autorise le rêve et l'espoir placé dans l'enfant pour sauver l'humanité de son entropie. Par conséquent, la question que l'on a posée plus haut : Que reste-t-il d'un monde où l'amour est consumé ? — n'est guère pertinente puisque l'espoir est placé chez l'enfant dans *London Fields*. La question qui mériterait d'être posée est : l'amour va-t-il survivre à la fin ? ou encore : qui sera là pour aimer ? ou enfin : si c'est l'enfant, sous quelle(s) forme(s) reviendra-t-il ? Portera-t-il les séquelles d'un siècle épuisé dont il aura été l'avatar ?

A la lumière donc de ce que nous venons de dire avec les deux ouvrages de notre corpus à l'appui, il serait opportun, comme le suggérait Jean Yves Leloup au début de cette conclusion, d'apprendre à dédramatiser cette apocalypse tronquée, synonyme de peur, d'angoisses et de trauma afin de jouir de l'apocalypse des dévoilements. Au terme de notre interprétation du thème de l'apocalypse tout au long de la thèse, nous pouvons affirmer que l'ennui et le vice sont à la clé du dévoilement dans le corpus étudié. Dans *London Fields*, les personnages se réfugient dans le jeu répétitif de la violence car ils en sont dépendants, c'est le vice. Dans *How the Dead Live*, l'ennui profond hante le sujet vivant. Ces deux messages ainsi révélés participent à l'émergence d'un chaos esthétique que renforce la dimension surréaliste qui s'est superposée à notre analyse.

En effet, comme nous l'évoquions dans l'introduction générale, le désordre, en apparence, que l'on retrouve dans une approche surréaliste, génère de nouvelles dynamiques. En soi, le surréalisme n'est pas si loin de l'apocalypse. Ce n'est donc pas à tort que nous relevons le passage suivant dans lequel Andrzej Gasiorek commente l'influence singulière du surréalisme dans l'œuvre de Ballard

et évoque, en deux temps, une parodie messianique inscrite dans un désordre ostensible et significatif :

> This insistence on connections that were difficult to perceive- not least because they were subjected to cultural and political repression- led in two directions : on the one hand, to investigative, analytical texts that anatomised social life in an attempt to uncover its motive forces, a kind of angry imaginative assault on numerous perversions of the truth about contemporary reality ; and, on the other hand, to rhapsodic, restitutive texts that integrated the prosaic with the marvellous in an effort to escape the constraints of a finite space-time continuum with all its brute phenomenological reductiveness. The first of these trajectories focused on issues such as urbanisation, the death of cities, population explosion, environmental damage, scientific and technological change, the influence of the mass media, the destructiveness of war, the proliferation of atomic weapons, and the effect on everyday life of an increasingly image-based culture. The second tendency explored themes of metamorphosis and transfiguration in texts that tried to evade the tyranny of linear time or to overcome the strife of a conflict-torn world (Gasiorek 2005, 8).

Dans un texte dit surréaliste, rien, en apparence, ne permet de connecter l'urbanisation, le déclin des villes, l'explosion démographique, les catastrophes naturelles, les mutations technologiques et scientifiques, l'influence des 'mass media', le potentiel destructeur de la guerre, la prolifération de l'armement nucléaire et l'impact non négligeable d'une culture de plus en plus basée sur l'image. Il nous semble désormais clair que le surréalisme peut être un vecteur commun non négligeable du schéma chaotique et apocalyptique que nous avons pu mettre à jour dans la thèse. Dans cette juxtaposition d'images, la ville est replacée au cœur du chaos esthétique. En effet, la thématique de la ville se fait jour. Elle nous intéresse particulièrement et pourrait faire l'objet de développements futurs.

Néanmoins, suggérons qu'il reste un deuxième lieu qui permettrait à l'apocalypse et au surréalisme de cohabiter, il s'agit du corps que nous n'avons manifestement pas fini d'explorer. Tel un palimpseste, chaque bout de corps coupé et recollé ailleurs, comme nous avons pu en avoir un aperçu dans le collage, le renversement et l'inversion, met en abîme le corps. Mais le processus n'est pas fini pour autant. Nous entrevoyons derrière ce travail de recoupement et de collage, une filiation intertextuelle plus complexe qu'il nous tarde désormais de questionner et dont le corps est le principal médium. Il s'agit de l'humain ou plus précisément du post-humain.

L'une des manières de situer le post-humain et de le considérer comme une perspective dans ce projet serait d'étudier plus largement le corpus fictionnel de Will Self chez qui, il nous semble, l'être est en mouvement à l'intérieur comme à l'extérieur. Nous questionnerions, peut-être, l'humain à la manière de Michel Foucault dans *Les mots et les choses* :

> L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, … alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable (Foucault 1996, 398) [316].

L'homme qui s'efface n'est que la résurgence d'une apocalypse intime mais au-delà, il représente un potentiel à se transformer ou à évoluer vers autre chose à l'instar de sujet selfien. Le post-humain pourrait alors se situer à la limite du corps organique et du corps symbolique comme nous l'explique Baudrillard dans son essai "The Anorexic Ruins" : "Everything has already become nuclear, faraway, vaporized. The explosion has already occurred; the bomb is only a metaphor now" […] "In a certain way there is no life anymore, but the information and the vital functions continue" (Baudrillard 1989, 34, 39)[317]. En conséquence, la dégénérescence de l'être permet d'illustrer son évolution qui n'est plus cantonnée à un état organique ni à une logique physiologique qui serait familière ou commune. Un exemple concret de ce à quoi pourrait ressembler le post-humain dans la fiction de Will Self par exemple est *Cock and Bull*. Les deux nouvelles de cet ouvrage correspondent à un renversement complet de la logique de l'humain et proposent deux versions de corps hybrides. Dans *Cock*, le personnage Carol se voit pousser l'organe phallique brusquement :

> Rather, like a flower opening in a stop-action film, the penis grew all at once, every part of it moving together, in concert, in harmony. It unfolded, spread itself to the sun. Lifted up its slim, supple length so that its smooth skin covering became taut, velvety (Self 1992, 73).

---

[316] Foucault, Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1996, p 398 (voir également l'introduction de l'ouvrage collectif *Post Humains* : *Frontières, évolutions, hybridités*, sous la direction d'Elaine Després et d'Hélène Machinal, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014).

[317] Jean Baudrillard, "The Anorexic Ruins", *Looking back on the End of the World*, Dietmar Kamper, Christoph Wulf, ed. (Trans. David Antal), New York: Semiotext (e), 1989, pp 29-45.

Ce détournement de l'ordre de la nature est vécu comme une catastrophe que la métaphore de la fleur poussant à une vitesse insensée rend davantage horrible. Ce qui est terrible aux yeux du lecteur dans cette citation ce n'est pas de voir un organe phallique pousser entre les jambes d'une femme, c'est la déconstruction de l'ordre des choses à travers la vision d'un organe humain issu d'un mélange avec des composants végétaux. Cette transformation radicale du corps humain met le lecteur au défi d'apprendre à effacer les frontières entre la fiction et la réalité pour comprendre le post-humain. C'est peut-être le spectacle de la violence que l'on trouve dans le corpus selfien ou ballardien qui le hantera et qui l'y obligera.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie comporte les sources citées et /ou mentionnées dans le corps du texte. D'autres travaux consultés mais non cités apparaîtront séparément dans la dernière rubrique.

Nous avons opté pour les normes MLA (Modern Language Association) adaptées aux langues française et anglaise en tenant compte des spécificités de chaque langue liées à l'espacement dans la ponctuation (Exemple : espace avant et après les deux points (:) pour les sources en français, sans espace (:) pour les sources en anglais.

1 Corpus étudié

Amis, Martin. *London Fields* (1989). London: Vintage Books, 2003.

Self, Will. *How the Dead Live*. London: Penguin, 2000.

Traductions

London Fields (1989). Géraldine d'Amigo. Trad. Paris : Folio, 2009.

Ainsi Vivent les morts. Francis Kerline. Trad. Paris : Éditions de l'Olivier, 2001.

2 Écrits de Martin Amis

Dead Babies (1975). New York: Vintage, 1992.

Einstein's Monsters (1987). New York: Vintage, 1990.

Experience: A Memoir. London: Jonathan Cape, 2000.

House of Meetings (2006). New York: Alfred A. Knopf, 2007.

Money: A Suicide Note. London: Jonathan Cape, 1984.

Night Train: A Novel. New York: Harmony Books, 1997.

Other People: A Mystery Story (1981). London: Vintage, 2006.

Success (1978). London: Vintage, 2004.

The Information. New York: Harmony Books, 1995.
The Rachel Papers (1973). New York: Vintage Books, 1992.

The Second Plane, September 11: Terror and Boredom (2008). New York: Vintage, 2010.

The War against Cliché: Essays and Reviews, 1971-2000. New York: Vintage, 2002.

Time's Arrow, Or, the Nature of the Offense (1991). London: Vintage, 2003.

Visiting Mrs and Other Excursions. London: Jonathan Cape, 1993

Yellow Dog (2003). Toronto: Vintage books, 2005.

3 Écrits de Will Self

Cock and Bull (1992). London: Bloomsbury, 1993.

Dorian, an Imitation. New York: Grove Press, 2002.

Feeding frenzy. London: Penguin, 2002.

Great Apes. New York: Grove Press, 1997.

My Idea of Fun: A cautionary Tale. London: Bloomsbury, 1993.

« Préface » in Louis-Isaac Lemaître de Sacy*, Révélation* (Traduction de l'hébreu). Paris : Le Serpent à plumes -Mille et une nuits, 2000.

Self Will, Chapman Dinos and Chapman Jake. *The Sixth Reich. The End of Fun*. London: White Cube and Full Design & Publishing, 2013.

Self, Will. *Junk Mail*. London: Bloomsbury, 1995.

The Book of Dave. London: Penguin, 2006.
The Quantity Theory of Insanity: Together with Five Supportive Prepositions. London: Bloomsbury, 1991.

The Sweet Smell of Psychosis. London: Bloomsbury, 1996.

Tough, Tough Toys for Tough, Tough Boys. New York: Grove Press, 1998
Walking to Hollywood. London: Bloomsbury, 2010.

"Why I hate Easter", *Independent*. London: Independent, 2 avril 1999, pp 1.

« My Hero JG Ballard », *The Guardian*. 14 novembre 2009, disponible sur www.theguardian.com ,(consulté le 2 avril 2015).

An Interview on the Penguin. (Page de l'auteur), disponible sur http://www.penguin.co.uk, (consulté le 5 mai 2015).

"Introduction", *Revelation*. King James (Auteur). Canogate: Edinburgh, 1998.

4 Ouvrages et articles critiques sur Martin Amis et Will Self (en anglais et en français)

Ouvrages sur Martin Amis

Dern, John A. *Martians, Monsters and Madonna: Fiction and Form in the World of Martin* Amis. New York: Peter Lang, 2000.

Diedrick, James. *Understanding Martin Amis*. South Carolina: University of South Carolina Press, 2004.

Fortin-Tournes, Anne-laure. *Martin Amis, le postmodernisme en question*. Rennes : Presses Universitaire de Rennes, 2003.

Keulks, Gavin. Ed. *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*. London: Palgrave Macmillan, 2006.

_____. *Kingsley Amis, Martin Amis and the British Novel since 1950*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2003.

Morrison, Susan. "The Wit and the Fury of Martin Amis", *Rolling Stone*, n°17, May 1990, pp 95-102.

Powell, Neil. *Father and Son: Kingsley and Martin Amis, two generations of writers*. London: Pan Macmillan, 2009.

Reynolds, Margaret, Jonathan Noakes and Martin Amis. *Martin Amis: The Essential Guide to Contemporary Literature; the Rachel Papers, London Fields, Time's Arrow, Experience*. London: Vintage, 2003.

Tredell, Nicholas. *The Fiction of Martin Amis*. London: Palgrave Macmillan, 2000.

Articles sur Martin Amis

Bernard, Catherine. « 'London Fields' de Martin Amis : la mimesis revisitée », *Études britanniques contemporaines*, n°1, 1993, pp 1-15.

_____. "Dismembering/Remembering Mimesis: Martin Amis, Graham Swift". *British Modern Fiction*. Theo D'Haen and Hans Bertens. Eds. Amsterdam: Rodopi, 1993, pp 121-144.

Diedrick, James. "J.G. Ballard's Inner Space' and the Early Fiction of Martin Amis", *Martin Amis: Postmodernism and Beyond*. Gavin Keulks. Ed. New York: Palgrave Macmillan, 2006, pp 180-96.

Ganteau, Jean Michel. "Violence Biting Its Own Tail: Martin Amis's Yellow Dog", *Novels of The Contemporary Extreme*. London: Continuum, 2006, pp 132-42.

Maczynska, Magdalena. "Apocalyptic London in the Fiction of Martin Amis", *The Image of the City in Literature, Media and Society*. Will Wright and Steven

Kaplan. Eds. Pueblo, Co: The Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery, Colorado State University-Pueblo, 2003, pp 189-93.

Parry, Anne. "The Caesura of the Holocaust in Martin Amis's *Time's Arrow* and Bernhard Schlink's *The Reader"*, *Journal of European Studies*, 1999, pp 249-267.

Profumo, David. "Interview: David Profumo Drops in on Martin Amis", *Literary Review*, n°107, 1987, pp 41-2.

Ouvrage sur Will Self

Hayes, Hunter M. *Understanding Will Self*. South Carolina: University of South Carolina Press, 2007.

Articles sur Will Self

Hencheman, Anna. "Will Self, An Enfant Terrible Comes at Age", *Publishers Weekly*, 8 septembre 1997, pp 52-53.

Maczynska, Magdalena. "This Monstrous City: Urban Visionary Satire in the Fiction of Martin Amis, Will Self, China Miéville, and Maggie Gee", *Contemporary Literature*. Wisconsin: University of Wisconsin System, vol 51, n°1, 2010, pp 58-86.

Paccaud-Huguet, Josiane. « Dorian, an Imitation de Will Self : le mentir vrai de la fiction », *Études anglaises*, vol 61, n°1, 2008, pp 43-57.

Sorlin, Sandrine. "Multi-Layered Self-Reflexivity in Will Self's Great Apes", *Études anglaises*, vol 67, n°2, 2014, pp 176-188.

Taylor, Laurie. "The Luxury of Doubt", *New Humanist*, Septembre 2003, pp 12-15.

5 Littérature critique sur l'apocalypse et l'imaginaire de la fin (en anglais et en français)

Ouvrages

Barkun, Michael. *Disaster and the Millenium*. New Haven, CT: Yale University Press, 1974.

Berger, James. *After the End: Representations of Post-apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Blanchot, Maurice. *Après Coup*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.

Brummet, Barry. *Contemporary Apocalyptic Rhetorics*. New York: Praeger Publishers, 1991.

Chauvin, Danièle. *L'œuvre De William Blake : apocalypse et transfiguration*. Grenoble: ELLUG, Université Stendhal, 1992.

Collins, Adela Yarbro. *Crisis and Catharsis: The Power of the Apocalypse*. Philadelphia: Westminster Press, 1984.

Dellamora, Richard. Ed. *Postmodern Apocalypse. Theory and Practice at the End*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Foessel, Michaël. *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*. Paris : Éditions du Seuil, 2012.

Gervais, Bernard. *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire*. Tome III. Montreal : Le Quartanier, 2009.

_____. *La ligne brisée : Labyrinthe, Oubli et Violence*. Montréal : le Quartanier, 2008.

Heffernan, Teresa. *Post-apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth Century Novel*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1967). New York: Oxford University Press, 2000.
Lawrence, David Herbert. *Apocalypse*. London: Penguin, 1976.

_____. *Apocalypse*, présentation de Gilles Deleuze, traduction nouvelle par Fanny Deleuze. Paris, Éditions Desjonquères, coll. "Littérature et idée", 2002.

Strozier, Charles. *Apocalypse: On the Psychology of Fundamentalism in America*. Boston: Beacon, 1994.

Schmithals, Walter. *The Apocalyptic Movement*. Nashville: Abington Press, 1975.

Tuveson, Ernest Lee. *Millenium and Utopia*. Berkeley: University of California Press, 1949.

Van Der Meer, Louis. *Apocalypse*. London: Thames & Hudson, 1978.

Articles

Anders, Gunther. "Commandment in the Atomic Age", *Burning Conscience: The Case of the Hiroshima Pilot Claude Eatherly, told in his Letters to Gunther Anders*. Gunther Anders. Ed. New York: Monthly Review Press, 1961, pp 11-20.

Baudrillard, Jean. "The Anorexic Ruins", *Looking back on the End of the World*, Dietmar Kamper and Christoph Wulf. Eds. David Antal. Trad. New York: Semiotext (e), 1989, pp 29-45.
Brugière, Bernard. « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique ? », *Age d'or et apocalypse*. Ellrodt Robert et Bernard Brugière. Eds. Paris : Publications de la Sorbonne, 1986, pp 113-128.

Collins, John Joseph. "Apocalypse: The Morphology of a Genre", *Semeia 14*. Missoula, MT: Scholars Press, 1979.

_____. "What is Apocalyptic Literature?", *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*. John Joseph Collins. Ed. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp 1-16.

Daschke, Derek. “Apocalypse and Trauma”, *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*. John Joseph Collins. Ed. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp 457-472.

Derrida, Jacques. “Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy”, *Oxford Literary Review*. John P. Leavey, Jr. Trad. vol 6, n°2, 1984, pp 34.

Dickenson, Peter. “Go-go Dancing on the Brink of the Apocalypse”, *Postmodern Apocalypse, Theory and Cultural Practice at the End*. Richard Dellamora. Ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp 218-241.

Ditommazo, Lorenzo. “Apocalyptism and Popular Culture”, *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*. John Joseph Collins. Ed. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp 473-509.

Gervais, Bertrand « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *Sociétés*, vol 2, n° 84, 2004, pp 13-26.

_____. « Manger le livre. Désémiotisation et imaginaire de la fin », *Protée*, vol 27, n° 3, 1999-2000, pp 7-17.

Heffernan, Teresa. “Can Apocalypse be Post?”, *Postmodern Apocalypse, Theory and Cultural Practice at the End*. Richard Dellamora. Ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp 271-181.

Himy, Armand. « Blake et l’apocalyptique dans ‘Jerusalem’ ». Ellrodt Robert et Bernard Brugière. Eds. *Age d’or et apocalypse*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1986, pp 131-147.

Hugo Clémot, « Apocalypse zombie, horreur et expérience ordinaire », *Formes d(e l)'Apocalype*. Sylvie Allouche [et al]. Eds. iBooks, 2018, pp 285-330.

Klawitter, Uwe. “The Theme of Totalitarianism”, *‘English’ Fiction: Koestler, Orwell, Vonnegut, Burgess, Atwood, Amis*. Frankfurt: Peter Lang, 1997.

Machinal Hélène, « Origine, identité (en) quête de l'humain dans la fiction post-cataclysmique contemporaine », *Études anglaises*, 2011, vol 4, n° 64, pp 465-476.

Misrahi, Robert. « Age d’or au présent : nostalgie fictive et plénitude construite »,

Age d'or et Apocalypse. Ellrodt Robert et Bernard Brugière. Eds. Paris : Publications de la Sorbonne, 1986, pp 101-111.

Robson David. "Frye, Derrida, Pynchon, and the Apocalyptic Space of Postmodern Fiction", *Postmodern Apocalypse*. Richard Dellamora. Ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp 61-77.

Vidal, Jean-François. « 'Moi seule en être cause'… : le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse », *Protée*, vol 27, n°3, hiver 1999-2000, pp 45-55.

6 Théorie et critique littéraire générales

Ouvrages

Armstrong, Isobel. *The Radical Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

Bakhtine, Michail. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

Bradley, Arthur and Andrew Tate. *The New Atheist Novel: Fiction, Philosophy and Polemic after 9/11*. London: Continuum, 2010.

Brohm, Jean-Marie. *Figures de la mort : perspectives critiques*. Paris: Beauchesne, 2008.

Coe, Jonathan. Will Self. *Un véritable naturalisme littéraire est-il possible ou même souhaitable ?* Nantes : Pleins feux, 2003.

Connor, Steven. *Postmodernist Culture*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

Coquet, Jean Claude. *La quête du sens : la langue en question*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

Coverley, Merlin. *Psychogeography*. New York: Oldcastle Books, 2012.

_____. *Psychogéographie ! Poétique de l'exploration urbaine*. André-François Ruaud. Trad. Paris : Les moutons électriques, 2013.

Deleuze, Gilles (1968a). *Différance et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 2014.

_____ (1968b). *Differance and Repetition*. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam. Trad. London: Athlone Press, 1986.

Després, Elaine et Hélène Machinal. Dir. *Post Humains* : *Frontières, évolutions, hybridités*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Didi-Huberman, Georges. *Phasmes: essais sur l'apparition*. Paris : Minuit, 1998.
Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

Gasiorek, Andrzej. *Contemporary British Novelists: J.G. Ballard*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

Genette, Gerald. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

Gontard, Marc. *Ecrire la crise : L'esthétique postmoderne*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Gregson, Ian. *Character and Satire in Post-War Fiction*. London: Continuum, 2006.

Greimas, A.J. *Sémantique Structurale*. Paris : Larousse, 1967.
Gutleben, Christian. *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam: Rodopi, 2001.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

Kraitsowits, Stephan. *J.G. Ballard : Inventer la réalité*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2011.

Le Breton, David. *L'Adieu au corps*. Paris : Métailié, 1999.

Leal, Eugénia. *La mise à mort du récit dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget ? : analyse des procédés narratifs pingétiens*. Berne : Peter Lang, 2009.

Lecercle, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. London: Routledge, 1990.

Leclaire, Jacques et Jean-Michel Lacroix. *Margaret Atwood: The Handmaid's Tale*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

Lindsey, Hal. *The Late Great Planet Earth*. Grand Rapids: Zondervan Publishing House, 1970.

Lyotard, Jean François. *La condition Postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

McCaffery, Larry and Sinda Gregory. *Alive and Writing: Interviews with American Authors of the 1980's*. Illinois: University of Illinois Press, 1987.

Nagel, Thomas. *Mortal Questions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Rose, Margaret. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Rosenau, Pauline Marie. *Post-Modernism and the Social Sciences*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Rospide, Maylis and Sandrine Sorlin. *The Ethics and Poetics of Alterity: New Perspectives on Genre Literature*. Newcastle: Tyne Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Ross, Ciaran. Ed. *Sub-versions: Trans-national Readings of Modern Irish Literature*. Amsterdam: Rodopi, 2010.

Ruskin, John. *The Crown of Wild Olive* (1866). London: Macmillan, 1928.

Scott, Jeremy. *The Demotic Voice in Contemporary British Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Silvermann, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.

Sisk, David W. *Transformations of Language in Modern Dystopias*. Westport: Greenwood Press, 1997.

Suvin Darko. *Metamorphosis of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Wittig, Monique. *The Lesbian Body*. Boston: Beacon Press, 1986.

Articles

Barthes, Roland. « Texte (Théorie du) » (1974), Encyclopaedia Universalis (en ligne), consulté le 8 mars 2013, Url : http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/

Bayard, Florence, « Le corps à l'agonie », *Histoire et Anthropologie*. Paris : L'Harmattan, 2001, pp 91-104.

Behar, Henri. *Littéruptures*. Lausanne : l'Age d'Homme (Bibliothèque Mélusine), 1988.

Brauhardt, Marcel. *Essay on Thomas Stearn Eliot 'The Hollow Men'* (1925). München: Grin Verlag GmbH, 2010.

Cadena, Marie-Lourdes et Maria-Pilar Tresaco. « Mistress Branican : les espaces du récit », *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire : Ecritures de l'espace*. Lionel Dupuy & Jean-Yves Puyo. Dir. Pau : Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015, pp 85-98.

Christias, Panagiotis. « Morphologie du mal. Michel Maffesoli, la part du diable, précis de subversion postmoderne, premières épreuves non corrigées », *Sociétés*. Paris : Flammarion, vol 78, n°4, 2002, pp 71-76.

Cousins, Mark. "The Culture of Fear", *Tate: The Art Magazine*, n°15, Summer 1998, pp 51-3.

De Laurétis, Thérésa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. "The Female Body and Heterosexual Presumption", *Semiotica 67*, n° ¾, 1987, pp 260-277.

De Maupassant, Guy. « Par-delà » (juin, 1884), *Gil Blas, A review by Guy de Maupassant*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1980.

Hadomi, Leah. Robert Elbaz. "Alice in Wonderland and Utopia", *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, vol 45, n°2, 1990, pp 136-53.

Hubier, Sébastien. « Littérature savante, culture de masse », *Nouveaux regards sur le texte littéraire*. Vincent Jouve. Dir. Reims : Éditions et presses universitaires de Reims, 2013, pp 17-37.

Machinal, Hélène. « Placticité urbaine : Londres fin-de siècle », *Otrante, Art et littérature fantastiques, Londres fantastique*. Paris : Éditions Kimé, 2008, pp 43-51.

Mantrant, Sophie. « L'Idole et l'enfant : une lecture de « Sambo de W. F. Harvey (1910) », *Leaves*, n° 2, « voix d'enfants, regards d'enfants/ The Child's Voice, the Child's Gaze ». Bordeaux : Université Bordeaux Montaigne, avril 2016, pp 28-36.

Mavridorafis, Valérie. Ed. « Ballard J. G. Illustrations spéculatives, Eduardo Paolozzi en conversation avec J. G. Ballard et Frank Whitford », *Art Science-fiction : La Ballarde Connection*. Genève : Mamco, 2011.

Suvin, Darko. "On the Poetics of the Science Fiction Genre", *College English*, vol 34, 1972, pp 372-82.

Updike, John. "Nobody Gets Away with Everything", *New Yorker*, 25 May 1992, pp 84-88.

Ziethen, Antje. « La littérature et l'espace », *Arborescences : revue d'études* françaises, 2013, n°3.

7 Contexte général

Esthétique et surréalisme

Adamowicz, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

Aragon, Louis. « La grande saison Dada » (1923), *Opus International 123-4*, April-May 1991, pp 109.

_____. « Textes surréaliste », *La révolution surréaliste volume I,* Déc., 1924.

_____. *Les collages* (1965). Paris : Hermann, 1993.

Aron, Paul et Jean-Pierre Bertrand. *Les 100 Mots du surréalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 2014.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1987.

Breton, André. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard (Pléiade), 1988.

Dali, Salvador. *La femme visible*. Paris : Éditions surréalistes, 1930.

Genette, Gérard. *La relation esthétique*. Paris : Seuil, 1997.

Groupe MU. Eds. « Douze bribes pour décoller (en 40000 signes) », *Collages, Revue* d'esthétique. Paris : Union Générale d'Éditions, 1978, n°3-4, pp 10-18.

Marcel, Mariën. 'Auto-portrait', *Opus International,* n°*123-4*, Avril-Mai 1991, pp 216.

Mirbeau, Octave. *Combats esthétiques 1877-1892*. Pierre Michel, Jean-François Nivet. Eds. Paris : Séguier, 1993.

Ruffel, Lionel. *Le dénouement*. Lagrasse : Verdier, 2005.

Religion

« Apocalypse de Jean », *La sainte Bible*. Ecole biblique de Jérusalem. Ed et Trad. Paris : Éditions du Cerf, 1998.
Augrain, Charles. Robert Tamisier et François Amiot. Eds. *L'évangile Selon Saint Jean : Lettres. Apocalypse*. Paris: Médiaspaul, 2007.

Augustine, of Hippo Saint. Scholastica Hebgin and Felicitas Corrigan. *Saint Augustine on the Psalms*. Westminster: Newman, 1961, n°30. Coll, Ancient Christian writers.

Darby, John Nelson. *Nouveau Testament*. Valence : Bibles et publications chrétiennes, 1986.

Harris, Sam. *The End of Faith: Religion, Terror, and the Future of Reason*. New York: W.W. Norton & Co, 2005.

Jean Yves Leloup. *L'apocalypse de Jean*. Paris : Albin Michel, 2011.

Karma-glin□-pa, Zla-ba-bsam-'grub and W Y. Evans-Wentz (Ed.). *The Tibetan Book of the Dead, Or, the After-Death Experiences on the Bardo Plane, According to Lāma Kazi Dawa-Samdup's English Rendering* (1927). New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 2017.

La Bible, Ecole biblique de Jérusalem. Trad. Paris : Éditions du Cerf, 1998.
Lemaître de Sacy, Louis-Isaac. *Révélation* (Traduction de l'hébreu). Paris : Le Serpent à plumes -Mille et une nuits, 2000.

North, Gary. *Unconditional Surrender*. Tyler: Institute for Christian Economics, 1988.

Passot, Agnes. « Antoine Volodine, *Bardo or not Bardo* », rubrique 'Recensions', *Études*, vol 401, n°12, 2004, pp 704-718.

Pastoureau, Michel. « L'Eglise et la couleur, des origines à la Réforme », *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 147, 1989, pp 203-230.

Schmoll, Eric. *Apocalypse de Jean. Le dévoilement*. Paris : Les impliqués Éditeurs, 2014.

Segon, Louis. « Apocalypse de Jean (texte intégral) », *La Bible*, 1885, révisée 1910, VI, 1-8.
Thomas, Keith. "Religion and the Decline of Magic, Studies" (1971), *Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth-Century*. Keith Thomas. Ed. Londres: Penguin, 1997.

Thurman, Robert A.F. *The Tibetan Book of the Dead. Liberation Through Understanding in the Between*. New York: Bantam Books, 1994.

Volodine, Antoine. *Bardo or not Bardo*. Paris: Seuil, 2004.

Walter, Philippe. « Saint Jean, les signes et le verbe », *Les lieux de l'imaginaire*. Jean-François Chassay et Bertrand Gervais. Eds. Montréal : Liber, 2002, pp 129-144.

Philosophie

Akamatsu, Etienne, Eric Oudin et Mariane Perruche. *Le Plaisir : De Platon À Onfray*. Paris: Eyrolles, 2013.

Auster, Paul. *In the Country of Last Things*. London: Faber and Faber, 1989.
_____. *L'invention de la solitude*. Arles : Actes Sud, 1992.
Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*, *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1987.

Baudrillard Jean. *De la séduction*. Paris : Folio, 1992.

_____. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Harry Zohn. Trad. New York: Schocken, 1969.

Burke, Kenneth. *Philosophy and Literary Form* (1941). Berkeley: University of California Press, 1967.

Cavell, Stanley. *Philosophie. Le jour d'après demain* (2005). Nathalie Ferron. Trad. Paris : Fayard, 2011.

Derrida, Jacques. « La pharmacie de Platon » (1989), *Phèdre,* Platon, Luc Brisson. Trad. coll. « GF Philosophie ». Paris : Flammarion, 2004, pp 255-403.

Foucault, Michel. *L'histoire de la sexualité, tome 1, la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

_____. *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, coll. « Tel », 1996.

Girard, René. *La violence et le sacré* (1972). Paris : Hachette, 1978.

Hobbes, Thomas in Michael Oakeshott. *Leviathan: Or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil*. Oxford: B. Blackwell, 1946.

_____ in William G Posgson-Smith. *Hobbes's Leviathan* (1651). Oxford: At the Clarendon Press, 1947.

Hume, David. *A Treatise of Human Nature* (1738). Oxford: *Oxford University Press*. 2007. André Louis Leroy. Trad. *Traité de la nature humaine*, livre III, première partie. Paris : Aubier, 1946.

Jankélévitch, Vladimir. *La mort*. Paris : Flammarion, 1966.

Kay, Sarah. *Žižek*. London: Polity P, 2003.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Le Jallé, Eléonore. *Hume et la philosophie contemporaine*. Paris : J.Vrin, 2014.

Marx, Karl et Friedrich Engels. *Le manifeste du Parti Communiste, révolution dans l'histoire de la pensée socialiste*. Paris : Éditions Sociales, 1947.

Nietzsche, Friedrich (1886). *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. Walter Kaufmann. Trad. New York: Vintage, 1966.

_____. *L'Antéchrist* (1896). Lillebonne : Éditions Foi et Victoire, 2013.

Picard, Michel. *La littérature et la mort*. Paris : Presses Universitaires Françaises, 1995.

Ricœur, Paul. *Temps et Récit 1 : L'intrique et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.

_____. *Temps et Récit 2 : La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984.

Rousseau, Jean Jacques. *Du contrat social* (1762). London: Penguin Books, 1968.

Sartre, Jean Paul. *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1947.

_____. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1947.

Sissa, Giulia. *Le Plaisir et le Mal*. Paris : Odile Jacob, 1997.

Psychanalyse

Balat, Michel. *Psychanalyse, logique, éveil et coma : le musement du scribe*. Paris : L'Harmattan, 2001.

Bellante, Carl John. "Unlike Father, like Son", *Bloomsbury review*, Mars 4-5, 1992, pp 16.

De Curtis, Anthony. "Britain's Mavericks", *Harper's Bazaar*, November 1991, pp 146-147.

Dufresne, Todd. *Tales from the Freudian Crypt, The Death Drive in Text and Context*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Erikson, Kai. *A New Species of Trouble: Explorations in Disaster, Trauma, and Community*. New York: Norton, 1994.

Freud, Sigmund (1905). *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Fernand Cambon. Trad. Paris: Gallimard, coll. "folio", 1987.

_____ (1915). *Pulsions et destins des pulsions. Oeuvres completes*, vol XIII. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis. Paris : P.U.F, 1998.

_____. *Malaise dans la Civilisation* (1929). Bernard Lortholary. Trad. Paris : Éditions Points, 2010.

_____. *Au-delà du principe du plaisir*. *Oeuvres Complètes : Psychanalyse* (1920). André Bourguignon, Pierre Cotet, Janine Altounian et Jean Laplanche. Trad. Paris : Presses universitaires de France, 2010.

_____. *Essais de psychanalyse appliquée*. Marie Bonaparte et Marty Edouard. Trad. Paris : Gallimard, 1933.

_____. *Totem et tabou*. Marielène Weber. Trad. Paris : Payot, 1913.

Lacan Jacques. Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse,* leçon du 6 juillet 1960. Paris : Le Seuil, 1986.

_____. Le séminaire*,* Livre VIII*, Le transfert*. Texte établi et annoté par Jacques-Alain Miller. Paris : Le Seuil, 1991.

_____. Le Séminaire Livre II. *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-5)*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

_____. Le Séminaire, livre IV, *La relation d'objet*. Paris : Seuil, 1994.

Lifton, Robert Jay. *The Nazi Doctors*. New York: Basics Books, 1986.

Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2002.

Trauma

Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence — from Domestic Abuse to Political Terror* (1992). New York: Basic Books, 2015.

Neal, Arthur. *National Trauma and Collective Memory: Extraordinary Events in the American Experience*. Armonk, New York: M.E. Sharpe, 1998.

Société et culture

Caillois, Roger. *Méduse et cie*. Paris : Gallimard, 1960.

Henriksen, Margot A. *Dr Strangelove's America: Society and Culture in the Atomic Age*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Ilya, Prigogine. *La fin des certitudes*. Paris : Odile Jacob, 2009.

Jourde, Pierre. *L'alcool du silence : sur la décadence*. Paris : Honoré Champion, 1993.

Massé, Raymond. « Anthropologie des moralités et de l'éthique : essai de définitions », *Anthropologie et Sociétés*, vol 33, n° 3, 2009, pp 21-42.

Merton, Robert K. *Social Theory and Social Structure*. Illinois: Glencoe, 1957.

Snyder, Patrick. *Trois figures du diable à la Renaissance : l'enfant, la femme et le Prêtre*. Montréal : Fides, 2007.

White, Jerry. *The Worse Street in London: A social history of Campbell Bunk, Islington, Between the Wars*. London: Routledge and Kegan Paul, 1986.

8 Autres Œuvres citées

Aldiss, Bryan. *Greybeard*. London: Faber and Faber, 1964.

Amis, Kingsley. *Stanley and the Women*. New York: Summit Books, 1984.

_____. *Lucky Jim*. New York: Penguin Books, 1954.

_____. *The Old Devils* (1986). New York: New York Review Books, 2012.

Austen, Jane. *Pride and Prejudice* (1813). New York: Longman, 2003.

Ballard, James Graham. *La Foire Aux Atrocités*. François Rivière. Trad. Paris : Éditions Champ libre, 1976.

_____. *Concrete Island* (1974). London: Vintage, 1975.

_____. *Crash* (1973). New York: Picador, 2001.

_____. *The Wind from Nowhere* (1961). London: Penguin Books, 1974.

_____. *The Drought* (1964). New York: Liveright Pub. Corp, 2012.

_____. "The Coming of the Unconscious", *New Worlds*, vol 50, n°164, 1966, pp 141-146.

_____. *Extreme Metaphors, Collected Interviews*. London: Fourth Estate, 2014.

_____. *The Atrocity Exhibition* (1970). London: Flamingo, 2001.

_____. *The Complete Short Stories*. London: Flamingo, 2001.

_____. *The Crystal World*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

_____. *Extreme Metaphors, Collected Interviews*. London: Fourth Estate, 2004.

_____. *The Unlimited Dream Company* (1979). London: Fourth Estate, 2011.

_____. *A User's Guide to the Millenium*. New York: Picador, 1996.

_____. *Millenium People*. London: Flamingo, 2003.

_____. *The Drowned World* (1962). London: Penguin Books, 2001.

Beckett, Samuel. *Endgame* (1957)*: A Play in One Act; Followed by Act Without Words: a Mime for One Player*. New York: Grove Press, 1996.

Bulgakov, Mikhail. *The Master and Margarita (1967)*. London: Vintage, 2003.

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* (1865-1872). John Tenniel. Ed. New York: Cossimo, 2010.

De Pisan, Christine. *The Book of the City of Ladies* (1999). London: Penguin, 2005.

Doyle, Arthur Conan. *A Study in Scarlet* (1887). Leicester: Thorpe, 2011.

Eco, Umberto. *The Name of the Rose* (1980). Melbourne: Penguin Random House, 2016.

Faulkner, William. *The Sound and the Fury* (1931). London: Vintage, 1995.

Fielding, Helen. *Bridget Jones' Diary*. London: Picador, 1996.

Hardy, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles* (1891). Champaign, IL: Project Gutenberg, 1990.

Hogg, James. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. London: Green, 1824 (Internet resource).

Huxley, Aldous. *Brave New World* (1932). New York: Spark Publishing, 2014.

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). London: Urban Romantics, 2011.

_____. *Ulysses* (1922). New York: Random House, 1946.

Lawrence, David Herbert. *Lady Chatterley's lover* (1928). London : Penguin Books, 2009.

Mitchell, David. *Cloud Atlas* (2004). London: Sceptre, 2014.

More, Thomas. *Utopia* (1516). Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Orwell, George. *1984: a novel* (1949). New York: Berkley, 1977.

_____. *Down and Out in Paris and London* (1933). Los Angeles: Viewforth Press, 2012.

Rushdie, Salman. *The Satanic Verses* (1988). London: Vintage, 1998.

Sartre, Jean-Paul. *La Nausée* (1938). Paris : Gallimard, 2015.

Vonnegut, Kurt. *Slaughter-house Five*. New York: Dell, 1969.

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* (1890). Genoa: Black Cat Pub, 2007.

_____. *The Decay of lying* (1889). London: Norton, 1988.

Yeats, William Butler. "The Second Coming", *The Collected Poems* (1919). New York: Macmillan, 1956, p 184.

9 Sources diverses

Ouvrages et articles

Baratta, Alessandro. Une politique rationnelle des drogues ? Dimensions sociologiques du prohibitionnisme actuel, *Déviance et société*, vol 14, n°2, 1990, pp 157-178.

Bernard, Claude. *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux* (1878). Paris : Baillière, 1885.

Canto-Sperber, Monique. *Faut-il sauver le libéralisme*. Paris : Grasset, 2006.

Center for Professional Responsibility, Compendium of Professional Responsibility. *Rules and Standards*. Chicago: American Bar Association, 2001.

De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972.

Fontaine, Jean-Pierre. *Les Mystères de l'Yonne : histoires insolites, étranges, criminelles et extraordinaires*. Romagnat : De Borée, 2007.

Hachet, Pascal. *Les Toxicomanes et leurs secrets*. Paris : L'harmattan, 2007.

Lejoyeux, Michel. *Addictologie*. Issy-les-Moulineaux : Elsevier Masson, 2013.

Paolozzi, Edwardo. *Writing and Interviews*. Robin Spencer. Ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Rosenzweig, Michel. Bernard Roques. *Drogue et civilisations, une alliance ancestrale : de la guerre à la pacification*. Bruxelles : De Boeck, 2008.

Sandrier, Alain. « Le théâtre de l'idéologie (deux pièces irréligieuses manuscrites du XVIIIe siècle) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol 108, n°4, 2008, pp 789-808.

Smith, Jerome. *The Coming Currency Collapse*. New York: Doubleday, 1980.

Wasserman, James. *The Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth by Day*. San Francisco: Chronicle Books, 2008.

White, Jerry. *Campbell Bunk: "*The Worse Street", *London Between the Wars* (1986). London: Random House, 2013.

Young, Ian, Silman Robert. « Pour un front populaire anglais : 1936 au Daily Herald », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* (L'année 1936 dans le monde, sous la direction de Stéphane Courtois), n°7-8, 1986, pp 36-40.

Dictionnaires

Cuddon, John Anthony. Ed. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin, 1982.

Dictionnaire de l'académie française, huitième édition, Url : https://academie.atilf.fr

La Grande Encyclopédie. Paris : Larousse, 1971-1976.

Peyronie, André. « Labyrinthe », *Dictionnaire des mythes littéraires*. Pierre Brunel. Ed. Monaco : Éditions du Rocher, 1988.

www.larousse.fr

10 Références générales non citées et non mentionnées

Childs, Peter. *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Crews, Brian: "Martin Amis and the Postmodern Grotesque", *Modern Language Review*, vol 105, n°3, July 2010, pp 641-659.

Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 1992.

Gomel, Elena. *Postmodern Science Fiction and Temporal Imagination*. London: Continuum International Publishing Group, 2010.

Kermode, Frank. *Essays on Fiction 1971-82*. London: Routledge and Kegan Paul, 1983.

Langer, Lawrence. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1975.

Lecomte, Jean-Michel. « Enseigner l'holocauste au 21e siècle », Strasbourg : Conseil de l'Europe, Février 2001.

Mackintosh, Alasdair: "Martin Amis and the Language of Science Fiction", *New York Review of Science Fiction*, vol 23, n°7, mars 2011, pp 10-17.

Parry, Anne. "Idioms for the Unrepresentable: Post- War fictions and the Shoah", *Journal of European Studies*, 1997, pp 417-432.

Sontag, Susan. *Against Interpretation*. London: Eyre and Spottiswoode, 1967.

Taylor, Charles. *A Secular Age*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

Williams, Paul. *Race, Ethnicity and Nuclear War: Representations of Nuclear Weapons and Post-Apocalyptic Worlds*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011.

INDEX

A

Adamowicz Elza, 289, 290, 292, 293, 299, 303, 401
Antéchrist, 6, 58, 119, 120, 122
Antichrist, 117, 119, 120, 121
Apocalypse, 1, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 42, 43, 47, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 94, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 108, 109,111, 113, 114, 116, 118, 119, 120, 123, 124, 127, 128, 134, 144, 145, 149, 152, 155, 158, 167, 169, 170, 171, 172, 177, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 197, 199, 201, 202, 204, 206, 207, 215, 217, 218, 220, 226, 227, 228, 229, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 246, 247, 249, 251, 252, 254, 255, 256, 259, 260, 262, 267, 269, 271, 273, 274, 278, 283, 285, 287, 289, 297, 298, 299, 300, 302, 306, 307, 312, 313, 314, 315, 318, 320, 322, 326, 333, 335, 338, 339, 345, 346, 350, 351, 353, 354, 356, 357, 364, 368, 371, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 393, 394, 395, 396, 402
Apocalypse individuelle, 26, 47, 67, 78, 80, 128, 186, 190, 239
Apocalypse intime, 23, 320, 353, 354, 371, 382, 386
Apocalypse langagière, 23, 379
Apocalypse nucléaire, 16, 42, 82, 149, 239
Apocalypse séculière, 57, 60, 64, 65, 66, 67, 69, 76, 78, 82, 134
Aragon Louis, 289, 290, 299, 303
Armstrong Isobel, 318, 338, 375, 376, 396
Austen Jane, 29, 274, 407
Auster Paul, 255, 263, 403

B

Bakhtine Mikhaïl, 184, 320, 321, 322, 379, 396, 401
Ballard James Graham, 27, 33, 34, 35, 56, 88, 98, 177, 182, 183, 185, 195, 252, 306, 307, 311, 312, 326, 337, 342, 349, 351, 384, 390, 391, 397, 400, 407
Bardo, 130, 131, 133, 286, 288, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 361, 364, 365, 366, 369, 402, 403
Barthes Roland, 228, 257, 258, 259, 399
Bataille Geoges, 332, 350
Baudrillard Jean, 103, 325, 326, 337, 386, 394, 403
Beckett Samuel, 96, 97, 206, 235, 275, 408
Bernard Catherine, 48, 164,166, 381,391
Bible, 10, 11, 12, 59, 122, 128, 167, 203, 236, 237, 260, 270, 357, 376, 402, 403
Blake William, 34, 35, 107, 123, 171, 187, 393, 395, 397
Breton André, 289, 291, 302, 305, 309, 397, 401
Brugière Bernard, 12, 13, 15, 21, 96, 107, 186, 394, 395, 396
Brummet Barry, 10, 20, 59, 62, 63, 65, 71, 84, 86, 228, 393
Burke Kenneth, 61, 62, 80, 403

C

Chamanisme, 22, 117, 119, 130, 134
Chaos, 12, 22, 43, 47, 81, 94, 102, 106, 109, 114, 153, 167, 264, 273, 297, 315, 349, 381, 384, 385
Christianisme, 11, 134
Collage, 23, 24, 34, 72, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 299, 300, 301, 303, 306, 313, 385
Corps, 14, 21, 22, 23, 24, 30, 32, 52, 55, 83, 87, 94, 96, 131, 133, 134, 138, 140, 154, 160, 161, 169, 170, 171, 181, 183, 185, 187, 188, 190, 196, 199, 200, 203, 204, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 226, 227, 232, 256, 272, 273, 275, 276, 288, 300, 301, 302, 303, 307, 308, 310, 312, 315, 316, 318, 319, 321, 322, 324, 327, 333, 334, 340, 343, 344, 345, 346, 347, 353, 357, 358, 360, 364, 366, 370, 371, 372, 379, 380, 385, 386, 387, 388, 397, 399
Corps politique, 215
Crise, 10, 12, 16, 21, 44, 56, 58, 67, 77, 79, 96, 107, 116, 118, 120, 132, 144, 149, 159, 169, 170, 188, 201, 207, 220, 228, 234, 235, 238, 240, 244, 247, 248, 251, 253, 257, 262, 270, 278, 292, 299, 300, 308, 312, 322, 338, 381, 384, 397

D

Décadence, 17, 32, 49, 51, 52, 55, 128, 172, 173, 177, 187, 201, 327, 332, 407
Déclin, 14, 49, 78, 95, 100, 124, 132, 172, 192, 193, 200, 201, 206, 207, 208, 215, 221, 223, 275, 299, 383, 385

Dédale, 14, 22, 23, 179, 242
Dédomestiquer, 218, 380
Deleuze Gilles, 59, 317, 318, 394, 397
Déliquescence, 14, 267, 342, 382
Dellamora Richard, 21, 216, 217, 228, 393, 395, 396
Dénégation, 343, 344, 347
Derrida Jacques, 284, 297, 395, 396, 403
Désémiotisation, 256, 395
Dévoilement, 11, 14, 19, 24, 268, 276, 286, 287, 289, 290, 314, 318, 322, 336, 357, 376, 382, 384, 402
Dickens Charles, 45, 179
Diedrick James, 196, 230, 294, 296, 297, 390, 391
Dissolution, 13, 134, 182, 185, 187, 190, 221, 244, 249, 257, 302, 310, 367, 369, 371, 382
Ditommazo Lorenzo, 20, 60, 69, 70, 80, 81, 228, 395
Dystopie, 21, 157, 350

E

Enfance, 40, 113, 153, 156, 159, 161, 231, 253
Enfant, 22, 43, 54, 77, 117, 118, 123, 132, 148, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 167, 177, 191, 194, 195, 202, 266, 309, 319, 350, 383, 400, 407
Enola Gay, 22, 77, 111, 112, 196, 197, 298, 304
Épuisement, 27, 28, 36, 42, 45, 50, 55, 56, 101, 383
Eschatologie, 67, 80, 83, 85, 87, 88, 89, 93, 109, 119, 120, 127, 128
Espace, 16, 18, 23, 30, 35, 36, 37, 48, 49, 52, 53, 55, 66, 84, 85, 86, 94, 95, 100, 108, 112, 113, 119, 132, 157, 163, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 200, 206, 211, 215, 218, 226, 227, 228, 235, 236, 240, 242, 243, 247, 251, 273, 280, 281, 292, 293, 295, 296, 302, 303, 306, 307, 310, 311, 315, 321, 323, 335, 336, 338, 345, 354, 360, 364, 365, 370, 377, 378, 380, 388, 399, 400
Esthétique, 1, 10, 13, 14, 18, 21, 22, 23, 33, 43, 50, 82, 98, 100, 135, 167, 184, 185, 190, 200, 206, 215, 216, 217, 228, 230, 234, 267, 277, 284, 289, 290, 306, 312, 314, 315, 318, 324, 335, 336, 337, 338, 345, 350, 351, 363, 365, 374, 375, 376, 381, 384, 385, 397, 401

F

Foessel Mikaël, 19, 110, 116, 228, 393
Fortin-Tournes Anne-Laure, 76, 77, 78, 146, 155, 156, 315, 320, 321, 337, 338, 377, 379, 390
Foucault Michel, 215, 216, 386, 404
Freud Sigmund, 89, 107, 151, 154, 180, 210, 303, 310, 311, 331, 341, 405, 406

G

Gasiorek Andrzej, 88, 182, 311, 312, 318, 319, 384, 385, 397
Genette Gérard, 14, 18, 21, 374, 375, 397, 401
Gervais Bertrand, 13, 15, 20, 59, 179, 180, 183, 184, 206, 207, 209, 226, 228, 235, 237, 242, 243, 245, 246, 248, 256, 260, 262, 265, 269, 272, 276, 356, 357, 358, 359, 361, 366, 370, 378, 379, 393, 395, 403
Girard René, 314, 319, 404
Graisses (les), 52, 55, 68, 85, 162, 273, 308, 310, 311, 312, 331, 360

H

Hardy Thomas, 28, 409
Hayes Hunter, 52, 55, 68, 127, 128, 130, 141, 222, 392
Heffernan Teresa, 12, 20, 101, 103, 166, 228, 249, 297, 393
Holocaust (e), 75, 192, 249
Holocauste nucléaire, 6, 186, 192, 193, 195, 196, 229, 235, 264
Hypertextualité, 15, 20

I

Inner self, 22, 108
Innocence, 10, 15, 22, 44, 56, 77, 78, 113, 117, 118, 145, 148, 149, 153, 155, 157, 158, 160, 163, 191, 233, 235, 383, 384
Intensité sémiotique, 17, 255, 270, 285, 379
Islam, 120

J

Joyce James, 51, 87, 217, 241, 409
Judaïsme, 56, 134, 241, 372

K

Karma, 24, 130, 132, 345, 358, 360, 363, 364, 365, 366, 369, 372
Kermode Frank, 20, 96, 97, 102, 103, 107, 110, 187, 207, 216, 217, 228, 246, 247, 252, 298, 394
Kraitsowits Stephan, 17, 34, 397
Kristeva Julia, 45, 193, 322, 404

L

Lacan Jacques, 105, 328, 329, 331, 340, 341, 406
Lawrence David Herbert, 43, 59, 101, 147, 156, 217, 394, 409, 412
Lecercle Jean-Jacques, 273, 274, 276, 398
Lithopédion, 148, 161, 162, 163, 274, 363, 372
Little Boy, 77, 298
Londres, 19, 35, 37, 38, 39, 49, 52, 53, 54, 97, 103, 121, 125, 127, 132, 144, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 188, 191, 193, 196, 197, 198, 221, 240, 251, 270, 279, 281, 282, 300, 337, 359, 361, 364, 378, 384, 400, 403
Lyotard François, 43, 44, 398

M

Maladie du temps, 74, 228, 229
Manger le livre, 13, 256, 395
Marmaduke, 44, 77, 125, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 167, 191, 194, 289, 316, 319, 320, 325, 383
Médiatisation, 88, 328, 336, 349
Millénium, 12, 59, 60, 81
Mise en abîme, 14, 318, 319, 321, 322, 382
Morale, 15, 17, 22, 30, 43, 48, 66, 67, 79, 88, 95, 113, 117, 118, 119, 126, 137, 138, 144, 145, 147, 158, 167, 177, 235, 289, 317, 318, 322, 324, 327, 380, 384
Mort, 12, 13, 14, 15, 18, 20, 22, 23, 24, 31, 32, 34, 35, 40, 51, 55, 56, 59, 79, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 107, 110, 115, 119, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 156, 159, 160, 161, 162, 163,167, 169, 170, 171, 177, 178, 181, 182, 186, 191, 194, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 218, 219, 221, 223, 224, 225, 226, 231, 232, 235, 239, 244, 245, 248, 249, 250, 253, 255, 256, 261, 270, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 285, 286, 287, 297, 302, 307, 311, 312, 321, 322, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 381, 382, 396, 398, 404

N

Néant, 19, 42, 209, 382, 405
Nécropole, 171, 172, 175, 177, 178, 363
Nietzsche Friedrich, 120, 186, 239, 240, 297, 404

O

Obsolescence, 14

P

Paccaud Huguet Josiane, 340, 343, 353
Paradis artificiel, 328, 348
Politique, 17, 20, 32, 42, 50, 59, 64, 65, 87, 88, 103, 110, 139, 215, 217, 299, 410
Post-apocalypse, 26, 90, 100, 103, 108, 111, 113
Post-humain, 12, 385, 386, 387
Postmoderne, 20, 33, 43, 44, 45, 46, 48, 72, 77, 95, 97, 103, 290, 293, 294, 297, 299, 317, 397, 399
Postmodernisme (ouvrage), 43, 44, 47, 56, 77, 103, 146, 299, 321, 337, 379, 380, 390
Projection, 207, 276, 337, 342, 344, 346, 364, 370
Prophétie autoalimentée, 6, 200, 202, 205
Psychogéographie, 35, 36, 53, 55, 56, 180, 364
Psychogéographie (ouvrage), 53, 396

R

Réel, 34, 43, 56, 72, 84, 94, 100, 155, 173, 174, 177, 178, 207, 209, 233, 289, 307, 310, 325, 328, 331, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 353, 366, 368, 375, 382
Réel escamoté, 7, 328, 339, 341, 343, 344
Religion, 15, 22, 30, 50, 58, 59, 79, 118, 119, 120, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 136, 147, 167, 177, 327
Revelation, 104
Révélation, 11, 14, 19, 59, 63, 85, 111, 135, 155, 186, 197, 212, 213, 246, 259, 272, 284, 285, 287, 297, 312, 313, 319, 357, 364, 369, 370, 374, 377, 382

S

Scène mentale, 24, 328, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 357, 363, 382
Simulacre, 31, 43, 145, 220, 287, 325, 326, 336, 337, 338, 380
Spectacle de la mort, 343
Spectacularisation, 24, 286, 288, 323, 354, 357, 359, 364
Spectre, 14, 226, 348
Spectres du paradis, 328, 348
Strangelove, 222, 407
Subversion, 89, 117, 148, 163, 216, 217, 274, 301, 337, 399
Supernova, 235, 237, 238
Surréalisme, 195, 289, 291, 292, 299, 302, 303, 305, 307, 309, 313, 384, 385, 401

T

Thurman Robert, 130, 131, 133, 134, 345, 355, 356, 359, 363, 364, 365, 366, 371, 372, 403
Trauma, 12, 25, 26, 95, 100, 101, 103, 113, 114, 115, 116, 384

U

Utopia, 65, 186, 259, 394, 400, 409
Utopie, 105, 107, 259

V

Violence, 12, 15, 17, 24, 33, 45, 46, 86, 88, 93, 95, 97, 98, 100, 112, 114, 124, 125, 126, 136, 151, 160, 172, 175, 177, 182, 189, 190, 191, 214, 222, 249, 255, 264, 269, 287, 302, 307, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 345, 377, 382, 383, 384, 387, 404
Virtualisation, 23

W

Wilde Oscar, 27, 28, 30, 31, 32, 37, 56, 339, 342, 344, 353, 409

Y

Yeats William Butler, 59, 96, 217, 238, 239, 409

Z

Žižek Slavoj, 328, 340, 342, 404, 406

Maguette NDIAYE

Pour une esthétique de l'apocalypse dans *London Fields* de Martin Amis et *How the Dead Live* de Will Self : thèmes, formes et lieux

Résumé

Comment écrire à l'ère du post-humain sans avoir recours à une apocalypse postmoderne qui aurait déjà rompu avec ses origines bibliques ? Si nous sommes désormais familiers avec la manière dont les romans de Martin Amis et de Will Self assument pleinement un discours apocalyptique radical, nous explorons les possibilités d'arguer en faveur d'une esthétique apocalyptique plus complexe avec ses formes diverses et ses variations thématiques allant de la menace nucléaire à des révélations plus intimes. Les deux textes de notre corpus, *London Fields* de Martin Amis et *How the Dead Live* de Will Self, sont donc unis dans ce travail par la présence fantasmagorique de la mort (dont le meurtre de l'amour) et par la 'spectacularisation' de la mort. Dans la perspective d'une fin sans cesse rejouée, le personnage est autant l'avatar de ses propres contingences - le temps, le trafic urbain, le simulacre et la mort - que la cible d'une langue qui se délite.

MOTS-CLÉS : apocalypse, fin, déliquescence, espaces, temps, langage, corps, apocalypse intime, mort.

Résumé en anglais

In this resolutely post-human era how can literature disregard the appeal of a postmodern apocalypse that has long left behind its biblical origins? We argue that not only do the novels of Martin Amis and Will Self clearly engage in a radical apocalyptic discourse with all its various forms and thematic variations - from the nuclear threat to more intimate revelations - but also designate the intricate workings of a wider apocalyptic aesthetics. This is what joins the two novels of our corpus: *London Fields* and *How the Dead Live*, with the phantasmatic death or murder of love, on one side and the 'spectacularity' of death on the other. With the future consisting of the endless repetition of their "end", the characters are as much their own avatars conditioned by the contingencies of time, urban congestion, simulacrum and death, as they are the targets of an eroded language.

KEYWORDS: Apocalypse, end, decay, space, time, language, body, intimate apocalypse, death.